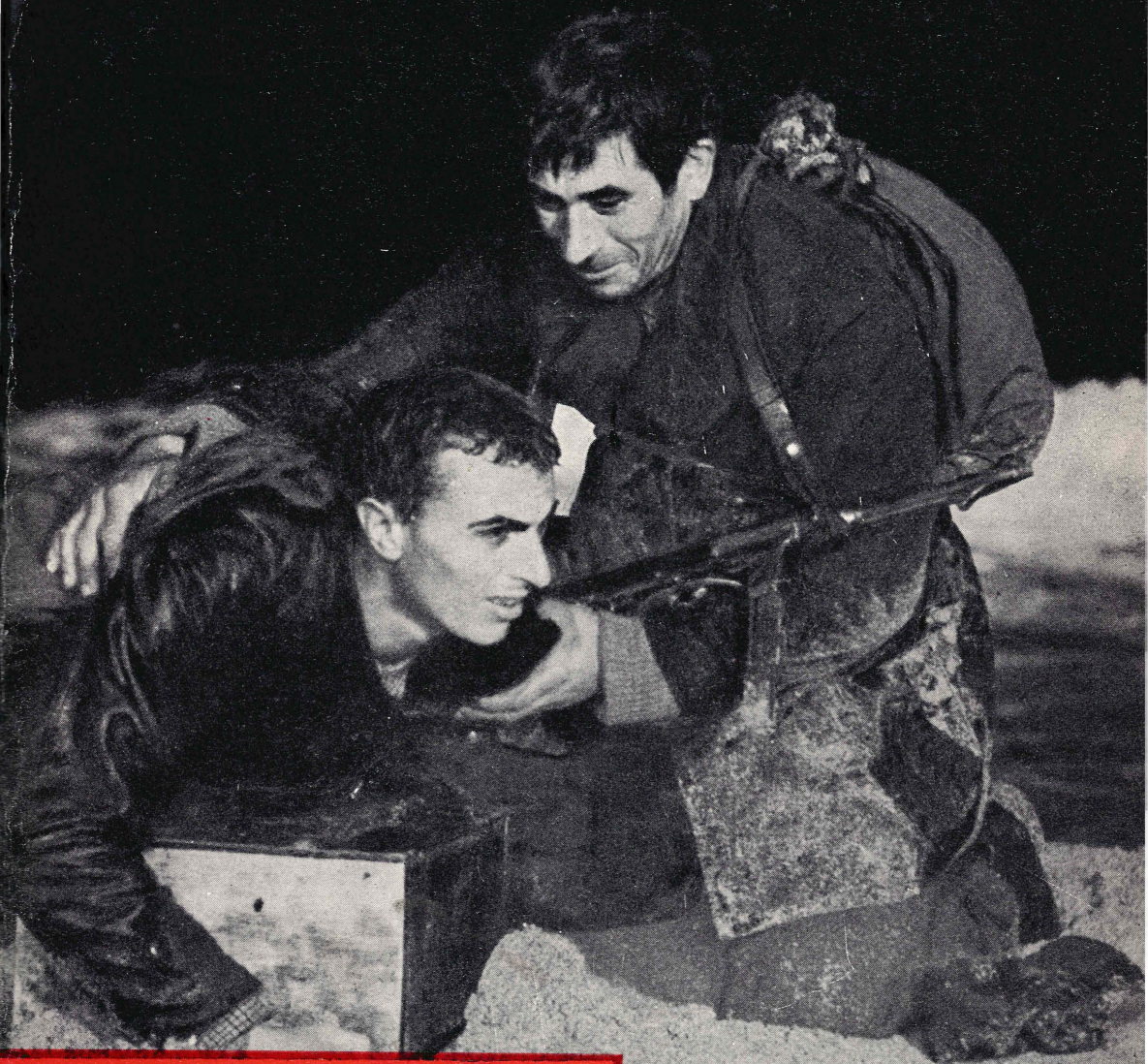


киноизкуство



В ТОЗИ БРОЙ

Разговор със създатели на анимационния филм.
Иван Дечев — рецензия за филма „По тротоара“.
Интервю с чехословашкия сценарист Вл. Валента.
Григор Чернев — Парижки екран
Сценарият „Андрей Рубльов“.

БРОЙ 3, МАРТ 1967 Г.





бр. 3, март 1967

орган на комитета по културата и
изкуството, на съюза на кинодейци-
те и съюза на българските писатели

СЪДЪРЖАНИЕ

**ПРОБЛЕМИ НА АНИМАЦИЯТА — РАЗГОВОР СЪС
СЪЗДАТЕЛИ НА АНИМАЦИОННИЯ ФИЛМ**

ИВАН ДЕЧЕВ — „ПО ТРОТОАРА“

**ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ — ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ,
ВЕРА НАЙДЕНОВА, АТАНАС СВИЛЕНОВ,
ИСКРА БОЖИНОВА**

**КАМЕН ТОДОРОВ — 30 ГОДИНИ СПИСАНИЕ
„ИСКУССТВО КИНО“**

**ИНТЕРВЮ С ЧЕХОСЛОВАШКИЯ СЦЕНАРИСТ ВЛА-
ДИМИР ВАЛЕНТА**

**ЛЮБОМИР ТЕНЕВ — ПЕТ ГОДИНИ БЕЗ ДАКО
ДАКОВСКИ**

ВЛАДИСЛАВ ИКОНОМОВ — ЦИБУЛСКИ

ГРИГОР ЧЕРНЕВ — ПАРИЖКИ ЕКРАН

**МАРИЯ РАЧЕВА — ГОЛЕМИЯТ ФИЛМОВ БИЗНЕС
И ПОЛЯНСКИ**

**А. СЛОВЕСНИ — АФРИКА, КИНОТО И... КО-
ЛИЧКА НА ГЛАВАТА**

**ЯПОНСКИЯТ ФИЛМ ПОД ЗНАКА НА СЕКСА И
НАСИЛИЕТО**

МАНЕВРИ НА ИТАЛИАНСКАТА ЦЕНЗУРА

**КАКВИ КНИГИ ЗА КИНОИЗКУСТВОТО ДА ОЧАК-
ВАМЕ**

ХРОНИКА

**АНДРЕЙ ТАРКОВСКИ, АНДРЕЙ КОНЧАЛОВСКИ —
„АНДРЕЙ РУБЛЬОВ“ (СЦЕНАРИЙ)**



киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор
ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

ХРИСТО БЕРБЕРОВ
ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ
БУРЯН ЕНЧЕВ
ХРИСТО КИРКОВ
ДУЧО МУНДРОВ
БОГОМИЛ НОНЕВ
ВАЛЕРИ ПЕТРОВ
БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ
Д-Р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ
РАШО ШОСЕЛОВ

ИВАН БОЯДЖИЕВ (редактор-уредник)
ДИАНА ДИМИТРОВА (коректор)

Адрес на редакцията
София, пл. Славеиков 11, III етаж
тел. 7-91-11, вѣтр. 60; от 9—12 ч. 8-37-97
каса — 7-64-01
Издателство „Български писател“
ул. „6-ти септември“ 35
Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.
Тираж 7500
Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната.

На първа страница на корицата **Тодор Тодоров**
и **Николай Добрев** във филма „Завръщане“.
На втора страница на корицата известният съ-
ветски режисьор **Андрей Тарковски**.

ПРОБЛЕМИ НА АНИМАЦИЯТА

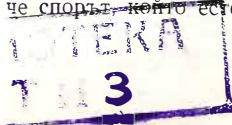
РАЗГОВОР СЪС СЪЗДАТЕЛИТЕ НА НАШИЯ МУЛТИПЛИКАЦИОНЕН ФИЛМ

ХРИСТО КИРКОВ. Отдавна вече на българския мултипликационен филм се гледа като на едно от най-положителните явления в практиката на националната ни кинематография, от една страна, защото фактите на мултипликационното ни кино естествено се проектират върху твърде скромната диаграма на постигнатото в другите области на нашето съвременно кино. От друга страна, мултипликационният филм обективно овладя художествени позиции и постигна художествено майсторство, които му спечелиха признание както сред известен кръг от зрителите в страната, така и сред любителите и познавачите на мултипликационното изкуство извън нея. Може би именно на това се дължи и един интересен парадокс: колективът на българските мултипликатори и техните произведения ето вече няколко години не са обект на внимание в средата на нашите кинотворци. Те неизменно остават извън кръстовищата на дискусиите, сред стените на своята майсторска работилница. Не може да се твърди, че интересът към българското мултипликационно кино и извън сферите на кинематографията е постоянен и жив. Такъв интерес се създава обикновено веднъж в годината по повод организирания седмични на мултипликационния филм или по време на фестивалите. А времето върви напред, критериите и изискванията се повишават и изменят и в светлината на тия изменени и повишени критерии и изисквания започва да се вижда, че успехите не са единствената истина за нашия мултипликационен филм, че темповете и характерът на неговото днешно развитие дават повод да се желае още много, че са създадени и се създават редица сериозни проблеми, върху които е и полезно, и необходимо да се спре вниманието и на един по-широк обществен кръг. Разбира се, за да се **помогне**.

Ето защо редакцията „Киноизкуство“ се стреми към този разговор с някои от създателите на мултипликационни филми, като разчита и апелира за откровеност.

В разговора може да се има предвид статията на Хр. Берберов „Анимация и мислене“, отпечатана в кн. 2-а на списанието.

ХРИСТО ТОПУЗАНОВ, режисьор. Един разговор за състоянието на мултипликационния филм днес предполага критическа насоченост. В статията на Берберов за мултипликационния филм съществува такъв критически дух и в тоя смисъл я приветствувам. От друга страна обаче, за един разговор по проблемите на мултфилма са необходими и точни оценки, точни попадения. Не мисля, че оценките и попаденията в споменатата статия са точни, че съпадат с истинските проблеми на мултфилма. Страхувам се, че спорът, който е естествено





Христо Топузанов



Радка Бъчварова

ще възникне около тия неточни оценки и попадения, може да измести разговора от истинските проблеми.

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ. Текстът на Берберов отразява едно субективно гледище върху днешното състояние на мултифилма. Оспорването на това гледище никак не пречи да се излезе извън неговите граници, да се развият и други гледища и по този начин да се разшири и уточни картината на нашия мултипликационен филм днес.

РАДКА БЪЧВАРОВА, режисьор. Твърде отдавна студията за мултипликационни филми не е била предмет на сериозни разговори, а през 1966 година не се проведе дори традиционното обсъждане на продукцията ѝ. Ето защо статията на Берберов, която предизвиква размисли и дава повод за мнения, е положителен факт. В по-голямата част аз съм съгласна с изследването му на естеството и спецификата на анимационното изкуство, но има моменти, които искам да допълня или да оспоря.

Първо — към основните изразни средства в мултипликационното изкуство мисля, че трябва да се добавят метафората, която така често и успешно използват Тодор Динов и други наши режисьори, а също така и хиперболатата, която пък в повечето наши филми не е използвана и развита докрай.

Второ — към предпочитаните от анимацията жанрове на приказката, баснята, анекдота и епиграмата би трябвало да се прибавят и разгледат случанте, когато тя се използва като инструктивно и пропагандно средство. Колко закони на науката могат да бъдат обяснени и доведени до разбирането на масовия зритель само благодарение на анимацията! Тя има силно въздействие и богати възможности и като средство за политическа агитация. Изобщо анимацията днес може да намери своето място във всяка област на човешката мисъл и дейност.

Трето — правилен е анализът, който Берберов прави на някои от филмите на Динов: „Ябълката“, „Маргаритка“, „Приключение“. Искам обаче да добавя, че една от причините за неудоволетвореността от филма „Приключение“ е съществуващото различие във вижданията на режисьора и художника-постановчик. Експресивната, изящна линия на Тодор Динов навярно щеше да допринесе повече за художественото единство на филма, отколкото модерната, но студена рисунка на художника Иван Веселинов.

Четвърто — недостатъчно и повърхностно е развит в статията на Берберов отделът за условността в мултипликационното кино. За да подчертая значението на този проблем в перспективата на развитието на нашето и изобщо на анимационното изкуство, ми се иска да цитирам наглед парадоксалната, но всъщност извънредно точна мисъл на Тодор Динов: „Колкото по-условен ставам, толкова повече ме разбират.“

По-нататък — за хумора и пародията. Не съм съгласна с определението, че смехът е една от основните същности на мултипликацията. Смехът е желан, но не задължителен. В противен случай всеки автор независимо от идеята и творческата си природа ще търси смеха на всяка цена и, разбира се, ще го превърне в самоцел. Не винаги бихме постигнали успех и ако приемем рецептата на Берберов, че като направим движението условно, т. е. като нарушим установените представи за нещата, филмът ще стане смешен. По този начин бихме могли да постигнем вица, но не е оня смях, който се предизвиква от мисълта. Верен е обаче изводът, че пародията изисква голяма професионална култура и остро, непогрешимо чувство за стил. Човек може да пародира една или друга форма на изкуството само ако я е надраснал. В противен случай той би достигнал най-много до псевдомодерна маниерност.

До известна степен груби са констатациите и изводите и по въпроса за авторския филм в нашето изкуство. Тук нещата и тенденциите не бива да се субективизират и абсолютизират. Има и ще има както авторски, така и колективни филми. Христо Топузанов няма да прави авторски филм в абсолютния смисъл на думата. Неговите филми ще носят до известна степен различия в стилистиката си в зависимост от това, дали той работи с един или с друг художник. От друга страна, независимо с кой художник е работила Бъчварова например нейните филми ще носят нещо общо, ще имат своеобразна атмосфера, общ и своеобразен ритъм, свой индивидуален образ. Не бива да се отрича авторската индивидуалност на един режисьор заради това, че той не е и художник на филма си. Няколко думи за онова, което ми прави най-силно впечатление в нашата продукция за 1966 година.

Много интересен технически е филмът на Иван Андонов „Вариация върху стара тема“, направен по поетичния сценарий на Валери Петров. Режисьор и художник на своя филм, Андонов успя да постигне странно и интересно съчетание на доработена фотография и обемна фигура. Филмът „Птици“ на същия режисьор е друга негова сполука. Особено по отношение на анимацията, обусловена, разбира се, от типажа, който дава прекрасни възможности за раздвижване.

В рисувания филм също има опити за излизане от традицията на последните няколко години.

Направиха се и сполучливи опити от някои режисьори за раздвижване на фигури-изрезки. Филмът „Епиграма“ на Динов показва завидна пластика на изрезките, при която липсва стремежът да се краде от принципите за раздвижване на рисуваните герои.

Със същата техника Донев и Топузанов осъществиха своя много добре раздвижен филм „Атракция“, в който обаче тук-там дават дан на принципите на рисуваната анимация. Успешно излезе от традицията Доню Донев с филма „Пролет“. Масовките в този филм, прекрасно разрешени и като графика, и като анимация, са истинско постижение за нас. Това е истинският Доню Донев: находчив, остроумен, бликащ от хумор, освободен... Останалите филми, макар и сполучливи, в редица отношения остават все още в рамките на правеното досега. И дали авторите им ще потърсят нови пътища е въпрос на бъдещето.

Проблем номер едно за нас сега е сценарият. Никога досега ние не сме били в такава остра и продължителна жриза за сценарии. В момента е известно какво ще работят единствено Динов, Д. Донев и Хр. Топузанов. При това Топузанов, който има собствени сценарии, в същото време няма необходимите материали, за да пристъпи към реализирането им.

Мисля, че причините за това положение са няколко. Преди всичко повишаващите се изисквания както на зрителя, така и на творците: онова, което задоволяваше и беше приемливо, днес вече не върши работа. Малък е кръгът от автори, които пишат за нас, и този кръг все повече се стеснява. Може би материалният им интерес е недостатъчен. А може би не всичко е наред в метода на работата на редакторите от сценарната комисия с авторите. Последните месеци ни дават основание да мислим, че изброените по-горе причини ни доведоха до сегашния резултат. Досега ние не сме започнали да работим по плана за текущата година. Единственият филм в производство е „Стрелци“ на Доню Донев.

Христо Кирков. Навярно създателите на мултипликационни филми имат свои творчески намерения и мечти. Има ли и от какъв характер са трудностите, които ги възпрепятствуват да осъществят тия мечти и намерения. И още: как нашите мултипликатори преценяват мястото и равнището на българския мултипликационен филм, както от гледище на онова, което днес се прави в света, така и от гледище на съвременните нужди и изисквания на нашето общество?

Христо Топузанов. Основната слабост в статията на Берберов е, че авторът ѝ пристъпва към изследване на проблемите на нашия мултипликационен филм с взети на готово теоретически схеми, в които се мъчи да натика всички частни случаи, всички факти от живата практика. Като че ли не развитието на българската анимация и конкретният анализ на филмите ѝ са поводът за размишление на автора, а обратно — всичките му усилия са подчинени на стремежа да се подведе българската анимация по предварително замислен, умозрителен модел. В резултат на това критичните разсъждения на Берберов се свеждат до основна формула „сюжет-движение“. Тази формула не е наше откритие. Заслугата на автора е, че той я абсолютизира и довежда до абсурд. Безплодността на това абсолютизиране е особено очевидна, когато се анализира структурата на такъв филм като „Пролет“ на

Доню Донеv. А оценката на този филм е направо произволна. Какво значи напpимеp твърдението, че Донеv страда от слаб pисунък, че pисува мъчително? Това се говори за един художник, за когото pисуването е направо органически акт! Амн прелестните масовки на „Пpолет“, хуморът на pисунката, ритмичното съчетание на характерите с общата ритмика на движението? Авторът на статията и тях не може да оцени, отнася се пренебрежително към всичко това. Недоумение буди и анализът, който той прави на филма „Ножичка и момченце“. Разбира се, филмът не е лишен от слабости, но в статията истинските слабости са подменени с несъществуващи. Не може да бъде обяснен с уроците на Мак Ларен и един от най-сполучливите ни филми от последно време — филмът „Птици“. Навярно пак под влияние на Мак Ларен Берберов препоръчва pисуването на лента. Ние благодарим за препоръката, но имаме някои свои съображения, които ще ни попречат да я изпълним. Цялата прелест на този метод е в неговото откpитие и не е необходимо той да бъде откpиван повторно.

Изобщо статията на Берберов не дава основа за сериозно обсъждане на проблемите на нашия мултипликационен филм.

Христо Кирков. Кой е централният проблем на нашето мултипликационно кино днес, има ли причини, които спъват неговото решение? И още. В процеса на изграждането на творческата личност има период, когато тя се учи, когато овладява елементарните закони на майсторството. Сетне у тази творческа личност съзряват собствени амбиции, стремеж за самостоятелна изява в изкуството, за утвърждаване на индивидуалността. Има ли причини, съществуват ли условия, които не съдействуват на това естествено развитие на нещата в нашето мултипликационно кино?

Христо Топузанов. Повече от две години вече сценарният проблем е централен за нас. Първата причина за сценарната криза е, че не съществува постоянен авторски кръг, на който бихме могли да разчитаме винаги. Предлагащото на сценарии откън има случаен характер. Втората причина е, че запасът от идеи, с които дойдоха в мултипликационния филм мнозина от режисьорите, се изчерпа или е на изчерпване. Раждането на нови идеи за филми не отговаря на темповете и изискванията на плана, на производството. Осигуряването на сценарии е преди всичко работа на редакторите, но режисьорите също могат и трябва да търсят автори. Активност в тази посока не проявихме, ако щете, и затова, че ни се искаше и ни се иска да реализираме филм по своя идея и по свой сценарий — авторски филм. Това е естествено, но тук отново започва кръгът.

Христо Кирков. Според мен проблемът за притока на идеи и сценарии на мултипликационни филми е свързан и с проблема за популярността на тия филми сред нашата общественост. По-широката популярност на мултипликационния филм навярно ще създаде повече негови любители и привърженици, а оттам — повече идеи за филми и сценарии.

Христо Топузанов. Когато казвам, че има сценарна криза, това не означава липса на сценарии изобщо. Сценарии постъпват, но между тях няма годни за реализация. Липсват автори с необходимото специално отношение, специално предпочитание и специална подготовка в сферата на мултипликационния филм.

Христо Кирков. На втория ми въпрос ще отговорих ли? Има ли причини, които ограничават амбицията за творческа самоизява на творците от мултипликационния филм и какви са тия причини?

Христо Топузанов. Разбирам въпроса, но искам добре да помисля, за да бъда точен в отговора си.

Христо Берберов. Доколкото ми е известно, мултипликационният филм е един от основните износни „продукти“ на нашата кинематография. Това обстоятелство създава ли предварителни съображения при работата над филмите? Създава ли предварителни условия от идейно-тематичен и художествен характер? Влияе ли върху свободното осъществяване на творческите амбиции на творците?

Христо Топузанов. Не. Мисля, че не. Разбира се, всеки творец има желанието негов филм да попадне на фестивал в чужбина, но предварително съобразяване с евентуалните изисквания на външния пазар няма.

Христо Берберов. В плана за производство на мултипликационни филми съществува ли предпоставеност по отношение на темите и жанровете, както това до известна степен е в игралния филм?

Христо Топузанов. Не и не трябва да съществува. Единственото предварително изискване е изискването за възможно по-високи художествени качества на нашите филми.



Дончо Донев



Зденка Дойчева

Дончо Донев. Според мен всичко или почти всичко, което е писано за мултипликационния филм в нашата преса досега, страда от един основен недъг — некомпетентност. Не може да се пише за нашия мултипликационен филм без човек да е живял с неговите проблеми, без да знае какво вълнува творците му, като се изхожда само или преди всичко от уроците на Мак Ларен.

Основният проблем в нашето мултипликационно кино сега действително е сценарният проблем. И понеже говоря за некомпетентността, искам да кажа, че за съществуването на този проблем отново вина има и тя — същата тази некомпетентност. Некомпетентният сценарий предопределяше и предопределя редица по-нататъшни компромиси в творческия процес.

Разбира се, има и други проблеми, които ме вълнуват, но не мога да ги споделя тук.

Зденка Дойчева, режисьор. По статията на Берберов няма да се изказвам — споделям оценката, която ѝ дадоха колегите. Искане ми се да обърна внимание само на едно противоречие. От една страна, Берберов съди и дава някои препоръки за нашия мултипликационен филм, позовавайки се очевидно на Мак Ларън. От друга страна, препоръчва самостоятелни пътища на развитие. Струва ми се, че най-правилно би било да търсим самостоятелно новото, за което обаче е нужно да познаваме онова, което се прави в света в областта на мултфилма.

Наистина българският мултипликационен филм като че ли е по-популярен извън страната, отколкото в нея. По-широкото популяризиране на нашия мултфилм е много важен проблем с оглед и на разширяването на кръга от автори, които ще работят за нас. Този кръг никога не е бил така тесен, както сега. Това води до сценарна криза, сценарната криза — до неизползване на възможностите на режисьорите и изобщо на творческия колектив, до морални и художествени компромиси. Във връзка с това трябва да се направят отново енергични стъпки пред „Разпространение на филми“ за задължително прожектиране в програмите на кината и на мултипликационни филми.

Христо Берберов. Наистина ли има случаи на отпадане на автори, които по-рано са писали и добре са писали мултипликационни сценарии?

Радка Бъчварова. Да, има такива случаи. Кои са причините не бих могла да уточня със сигурност. Може би те просто започват да предпочитат други жанрове и видове на изкуството.

Христо Кирков. Имат ли възможност работниците от нашия мултипликационен филм да гледат систематично чужди образци от тоя жанр?

Зденка Дойчева. Нямаме такава възможност. Понякога случайно гледаме по някой мултипликационен филм от социалистическите страни. Но от капиталистическите — съвсем рядко и съвсем случайно. С този въпрос вече много години занимаваме Управление на кинематографията, но безуспешно. Имаме случаи, когато във връзка с работата ни върху конкретен филм дори не можем да получим някое необходимо заглавие, и то от социалистическите кинематографии. Бих направила предложение към Филмовия архив, който съумя да ни покаже през миналата година една чудесна панорама от филмите на **Мак Ларен** и който навярно има най-големи възможности в доставката на филми за квалификация да направи подбор и да достави и други мултипликационни филми — от различни страни в света и от известни майстори на жанра.

Христо Топузанов. Щастлив факт е, че анимацията на социалистическите страни е водеща днес. Благодарение на това, както и на сравнително по-голямата ни възможност да гледаме филмите на тия страни, имаме представа за най-доброто. Но един организиран обмен на мултипликационни филми между нашата и другите страни е наложителен. Струва ми се, че и нашите настоявания пред съответните органи не са били достатъчно енергични досега.

КОНСТАНТИН ПАВЛОВ. Мисля, че списание „Киноизкуство“ допуска процедурна грешка, като предвзетно направи достояние на колектива статията на Берберов. Самият факт, че тази статия съдържа редица критически бележки, логично предизвиква реакции у режисьорите. Така че вместо разговор за проблемите на мулта нашата среща до голяма степен придоби характер на обсъждане на тази статия. Това е естествено. Подобен резултат би се получил при далеч по-добър материал. За да освободя съзнанието си, и аз най-напред ще говоря за статията.

Недопустима слабост в мисленето на автора е тази, че едни и същи понятия, употребени на различни места, носят различен смислов пълнеж. Вярно е, че при отделните автори едни и същи понятия могат да имат субективен смислов отенък, но когато този нюанс навсякъде е един и същ, яснотата на мисълта не става и на нас ни остава само да се съгласим или да не се съгласим с констатациите. В противен случай недоразуменията са неизбежни; ние сме затруднени просто читателски, защото освен отделната фраза трябва да дешифрираме и отделната дума с постоянните промени на смисъла ѝ.

Всяка нова част на своята статия Берберов започва с обща формулировка, която му служи като изходна теза, а още по-точно казано, като мерило за конкретните художествени факти. Това като маниер не знам колко е ефикасно; лошото е, че повечето от тези постулати страдат от бедност, а в най-добрите случаи — от обикновеност. Ще си позволя два цитата.

За сюжета: „За мене думата сюжет означава преди всичко движение, затова като естетическо понятие сюжетът има извънредно важно значение за филма въобще и за мултипликационния филм в частност.“

Абсолютно вярно е, че има значение.

Що е смешно? „За да се смее човек, той трябва да е видял една неочаквана промяна в реда на нещата от нормалния за него ход на събитията.“

И в Берсон го има това като елемент от формулировката му за комичното, но въпреки това не е достатъчно, бедно е. Още повече че, така казано, то се отнася повече до ситуации в житейския смисъл на думата, а не до факти на изкуството. Затова по повод на тази формулировка някой тук с основание подхвърли: Колко ли му е било смешно на руския император, когато станала Октомврийската революция, понеже в нея императорът „видял една неочаквана промяна на нещата и на нормалния за него ход на събитията.“

Да оставим шегата настрана, но при такива постановки е трудно да се приемат с доверие и конкретните оценки за филмите. По повод филма „Ножичка и момченце“ от Христо Топузанов Берберов казва, че ножицата е груба, натурална, „купена от домашни потреби.“ Как е възможно, изненада се той, „божественото начало“, „творческото начало“ да е купено от домашни потреби. Ако попита децата, те ще му кажат, че „божественото начало“ е невидимата човешка ръка, която си служи с ножицата; ако попита възрастните, те ще му кажат, че „божественото

начало" е ясната художествена идея на филма. От такъв упрек Чарли Чаплин също би се засегнал и навярно би обяснил, че неговите хлебчета, с които изпълнява прочутия танц в „Треска за злато“, също са натурални, защото ако бяха условни или бутафорни, или технически приспособени за целта, нямаше да има лична артистичност, нямаше да има интимност и непосредственост и т. н. и т. н. та чак до многобройните необясними основания, които се регламентират само от добрия вкус на твореца.

Берберов оподеля в статията си известни мисли за сецесиона. Сецесионът нито като практика, нито като естетическа платформа би могъл да съблазни някой творец. В това отношение той не е страшен. Но сецесионът представлява опасност като начин на мислене в най-широкия смисъл на думата и особено като оженчен вкус в най-тесния смисъл на думата. Да иронизираш неговата видимост, (на сецесиона) като тема, като трактовка, като специфични средства още не означава, че си го надживял като вкус.

Не почива на берни наблюдения и твърдението, че във филма „Птици“ на Иван Андонов личели „уроците на Мак Ларен“. Най-напред „Птици“ е драматургическо произведение, а очевидно е, че Мак Ларен не желае (а някъде не умее) да прави драматургия не само в класическия, но и в най-модерния смисъл на думата. Филмите на Мак Ларен в по-голямата си част са сбор от изключително драматични (не драматургически) частности. Неговата прелест или гениалност, или както и да се каже, се състои в цялата поредица от естетизирани шокове, които ни нахана. Иван Андонов не си служи с подобни средства, нито преследва подобни резултати. Това не е попречило на филма „Птици“ да стане един добър филм. Колкото до това, че отделял главите от труповете — същото нещо е било вършено още през средновековието.

Някои се подразника от тона на статията, от апломба. Мен лично това не ме дразни; дразни ме само, че апломбът не е подкрепен от действителните качества на статията.

Известно е, че българският мултфилм завоюва солиден международен престиж. (За съжаление като че ли у нас има хора, които гледат на това изкуство като на третостепенен цех, като на работилничка за детски играчки.) Известно е също така, че най-големите заслуги за това са на заслужилия артист Тодор Динов. Последният факт така е зашеметил някои режисьори, че те отдавна и конвулсивно са се вкопчили в Динов и не смеят да направят самостоятелна крачка; а срокът за самостоятелно прохождение отдавна е минал.

Има втора категория, която гледа прекалено чиновнически, прекалено „производствено“ на работата си. За тази категория художествените средства на Динов са добре дошли, защото са проверени, защото са застраховани от рисковете, на които би ги подхвърлило самостоятелното мислене.

От дълго време Динов е претрупан с обществена работа. Това му попречи да реализира филми, но вероятно не му е попречило да мисли. Знае се, че той прави опити, усъвършенствува средствата си, стигнал е до нови неща. И когато той осъществи идеите си с евентуално по-различни средства, няма ли да си спечели антипатиите на онези, които по горните причини ще бъдат принудени да се пренагласяват? Не, няма.

Има и трета категория. Автори като Топузанов, Донев, Андонов и др., без да се подават на фетишизирани понятия, всеки по свой начин не само допълват, но за обща радост обогатяват картината на българския мултфилм. Техните последни филми (които още не са пуснати по екраните) навярно ще предизвикат голям интерес.

Много се говори и за сценарната криза. Тази криза ще съществува дотогава, докато съществува следният парадокс — за да могат някои хора да правят еднотипни филми, редакторите са принудени да търсят съответните еднотипни сценарии. На практика това се оказва далеч по-трудно, отколкото да се намери оригинален сценарий. Това може да прозвучи като шега, но действително има създаден негласуван колкото твърд, толкова едностранчив закон какъв да бъде сценарият. Ясно е кого обслужва такава практика.

Две думи за нашите ръководители. Ще си позволя еретичната мисъл, че и те са хора като нас — със свои вкусове, предпочитания и т. н. В повечето случаи те енергично ни помагат, проявяват и грижи, и разбиране (не само в края на годината). Понякога в резултат на тяхната лична далновидност или на личен вкус възникват дребни конфликти. Важното е, както казва поговорката, че нашият общ път е послан с добри намерения.



Константин Павлов



Никола Вълчев

Христо Берберов. Твърде често, когато човек пристъпва към нещо непознато в мисленето си, той си служи с аналогии, обединявайки в тях познати с непознати неща, прокарвайки паралели, мъчейки се чрез познатото да си обясни непознатото... Горедолу такава е общата структура на моята статия „Анимация и мислене“. За съжаление констатирам, че по-добре познатия ми ингредиент от аналогията се приема като норма по отношение на по-малко познатия.

В никой случай не съм искал да соча никакви норми за анимационното творчество. Напротив — разглеждам като тревожен факт опасността от известна шаблонизация.

Другарката Бъчварова постави проблема за лиричната детска приказка, която е също тъй законен жанр на мултипликационния филм, както шаржът и гротеската. В този жанр у нас са вече създадени редица филми, които са доказали на практика неговата закономерност. Струва ми се, че в тая плоскост лежат авторските предпочитания на Радка Бъчварова. Когато отбелязвам липсата на определен авторски облик в редица нейни филми, имам предвид ония творчески компромиси, които тя прави при сблъскването си с художника-постановчик, аниматорите, техническите звена на производството... Работата не е в това, че тя няма авторска индивидуалност, а в това, че не съумява да я отстои последователно в целия процес на създаването на филма.

Много остра реакция предизвиква мнението, че „Доньо Донеv не можел да рисува“. Нека се разберем — такова твърдение няма в моята статия. Лекотата, с която рисува Доньо Донеv, още не е аргумент в полза на това, че неговата рисунка е достатъчно категорична. В областта на критиката например също има хора, които пишат бързо и леко, за които писането като че ли не е проблем. Обикновено обаче на тях им липсва точност и недвусмислена категоричност на оценките... Тъй като моята статия трябва да бъде написана за минимален срок, възможно е тя да не е навсякъде точна. Това не е доклад, предназначен за такава квалифицирана публика, каквато сте вие. Статията се пише за една много по-широка публика, която в музеевото си не знае нищо за анимацията. Затова и Константин Павлов не бива да се сърди, че в нея са преповторени някои неща, които на него лично се струват твърде азбучни и отдавна известни като истини. Във всеки случай ми се струва, че „формулата“ сюжет — движение не е такава азбучна истина. Такава „формула“ не съществува, нито пък аз съм се стремил да създавам „формули“ по такъв сложен и оплетен теоретичен проблем, какъвто е въпросът за сюжета. Ако пък някому този проблем се струва азбучен — можем само да завидим на изключителното му теоретично ниво.

Христо Топузанов счита, че цялата прелесть на новите технически средства като например директното рисуване върху лентата е в тяхното откриване. След като Мак Ларен е открил рисуването върху лентата, няма защо ние да откриваме открити вече неща. Трябва да напомня, че Мак Ларен не е открил рисуването върху лентата. То е било въведено от англичанина Лен Ли още през 30-те години. И това не е само уточняване, а принципиален проблем. Мак Ларен е заимствувал изобретеното от Лен Ли техническо средство, но е съумял да вложи в него нещо свое, нещо ново и интересно, с което е станал голям художник на киното. Не бива да се отъждествява творческото откритие с изобретяването на нови технически средства. Понякога тия

две неща вървят ръка за ръка, понякога — не. Зависи от случая...

Въпреки всички критики, че статията ми „не е уловила действителните проблеми“, аз продължавам да считам, че основните проблеми на вашето изкуство сега са сценарият, авторското начало, експериментът, избягването на опасността от шаблонизация — т. е. ония неща, с които съм се занимавал в статията „Анимация и мислене“.

НИКОЛА ВЪЛЧЕВ, началник на Отдела за мултипликационни филми. Разговорите по статията на Берберов в известна степен подмениха дискутирането върху някои от нашите най-остри проблеми. А те съществуват и крещят за разрешение.

Никога досега перспективата за работата в мултифилма не е била така неутешителна. И тук отново започваме от липсата на сценарии, което води пък до незастот на творческите кадри. От една страна, това ни изправя пред остри проблеми с финансовите органи, а от друга — и със самите работници от мултифилма.

Особено важно е обаче морално-психологическото отражение на това положение върху колектива. Сред кадрите на мултифилма се създават условия за проникуване на умора и скептицизъм, за дисквалификация. Не по-малко важно е и отражението върху борбата за по-високо художествено качество на производството. Нарушеният ритъм в работата неминуемо води до прибързаност, до липса на достатъчно време за обмисляне на художествените идеи и решения.

Честите смени на директорите на Студията за игрални филми, отдел към която сме ние, внася своята дан за лошото положение на нещата. От една страна, тия чести смени не дават възможност на отделните директори да се запознаят по-основно с проблемите на мултифилма, да му окажат сериозна помощ. От друга страна, тия проблеми са за тях второстепенни, защото в центъра на вниманието им естествено стоят въпросите на игралния филм. Чести смени стават и в редакторския състав на сценарната комисия на мултифилма. Това е във възка с загубата на такива автори като Валери Петров, Анжел Вагенщайн, Христо Ганев, Йордан Радичков.

Струва ми се, че при голямата липса на сценарии ние обръщаме недостатъчно внимание на нашия богат фолклор, който е не само неизчерпан, но дори незастъпен.

Става дума не само за редакторите, но и за режисьорите, които вместо да чакат да им се дадат готови сценарии, могат сами да проявят заинтересованост и инициатива, сами да разработят тема от фолклора или да поискат от сценарната комисия да им осигури автор за написване на сценарии по дадена идея.

При това положение не зная какъв ефект ще се получи от проектираното обособяване на отдела за мултипликационни филми към Студията за игрални филми в отделна студия. Може би ще се окаже, че сме недостатъчно подготвени за разширено производство.

Необходимо е да се постави в цялата си острота и неотложност и въпросът за създаване, подготовка и квалификация на творчески кадри за нашия мултипликационен филм. Режисьори за месец-два не се създават. Ще трябва да се помисли откъде и как да се издирят млади хора, които да се изпратят на обучение и на които след 4—5 години да може да се разчита. Така или почти така стои и въпросът за подготовка на аниматори.

С оглед на необходимостта да бъдем в курса на онова, което се произвежда зад граница в областта на мултипликационния филм, може би ще бъде целесъобразно да се направи съвещание между представители на социалистическите кинематографии, на което да се поставят и решат въпросите за постоянния информативен обмен на мултипликационни филми.

Повечето от проблемите, които набелязах, и редица други, които на този разговор не се поставиха, се науждаат от незабавно и най-сериозно разискване в среда, която ще може практически да предвижи решаването им.

Христо Топузанов. Тук Константин Павлов говори за еднообразието и шампанетата, които, ако още не са създадени, са на път да се създадат в практиката на нашето мултипликационно кино. Тази констатация се долавя и в изказването на Никола Вълчев, който обаче е склонен да я обясни с липсата на сценарии и със създаващите се във връзка с тази липса морално-психологически фактори сред творческите работници от мултипликационния филм. Това не е вярно. Осигуването на 10—12 или повече годни за производство сценарии съвсем не е непременно условие за премахване опасността от шампи.

Опасността от създаването на шампи произтича преди всичко от условията

на производство. Съгласно тия условия всеки режисьор е длъжен да изработи определено число филми от годишния план. При такова положение той е заставен да работи това, което има, а не това, което иска. За да направи това, което иска, най-често липсва и време, и възможност.

От друга страна, съществуват и субективни причини, който въпрос е във връзка и с онова, което интересуваше Христо Кирков: има ли и какви са причините, които опъват творческата самоизява на работниците от мултфилма. Появата на шампи в нашата работа е и продукт на вътрешния ни страх пред риска да създаваме нещо ново, да експериментираме. Експериментът естествено носи в себе си опасност от неуспех. Да тръгнем срещу тази опасност не се решаваме, защото не можем да гарантираме с личните си средства евентуалния неуспех. Този евентуален неуспех трябва да се намери начин да бъде гарантиран от студията. Възможността да се експериментира върху основата на някакви годишни икономии от производството или върху каква да е друга материална основа трябва да се осигури, за да се стимулира развитието. Това, а не умората или самодоволството, е по-същественото във връзка с въпроса за създаването на шампи.

И още нещо. Честите случаи, когато се отхвърлят предложения за работа сценарии, не се дължат на режисьорски произвол, както понякога се обяснява това. По-скоро тук се касае за пораснали критерии. Онова, което до преди няколко години бихме приели с готовност, днес го отхвърляме, защото много напомним, ако не по ситуация, по системата на мисленето други, познати образци. Това е моментът на реакцията срещу възможната шампа. Моментът на компромис с шампата настъпва тогава, когато изискванията на производството вече не позволяват отхвърлянето на сценарии.

Никола Вълчев. В установяването на истината на тия деликатни отношения и за тяхното правилно насочване голяма роля трябва да играе художественият съвет. Де юре, съставът на този художествен съвет е доста широк, но де факто в постоянното му присъствие силно преобладават режисьорите, които естествено разглеждат нещата по своему.

Христо Топузанов. Разбира се, че въпросът за състава на художествения съвет е много важен. Трябва да се създаде един нов художествен съвет на мултфилма, в състава на които да участвуват творчески работници от другите сфери на нашето кино. И работата с този художествен съвет да се върши не просто и само в случайните паузи на нашата работа.

Христо Кирков. Характерът на нашия разговор ми внушава два основни извода. Първо: днешният ден от развитието на нашия мултипликационен филм е наистина бременен от проблеми, които крият в себе си по-сериозна заплаха за неговото настояще и особено за неговото бъдеще, отколкото се мисли и знае в нашата кинематографска среда. И второ — работниците от нашия мултипликационен филм не проявяват особено желание да разговарят по тия проблеми без задръжки, докрай. И според мен това е по-лошо, отколкото самото съществуване на проблеми, което все пак е в известна степен закономерно, неотменимо.

Според мен пра-проблемът за днешното състояние на нещата в мултипликационния филм не е сценарният. Видимо нещата днес като че ли почват от него, но всъщност едва ли са започнали от него. Сценарната криза не може да се обясни с отсъствието на хора, способни да напишат сценарии за мултипликационен филм или най-малко да подскажат идея за такъв филм. Толкова повече, че по своя характер мултипликационният филм представлява великолепна възможност да се отреагират обществено най-широк кръг мисли, настроения, наблюдения. Много по-естествен е изводът, че дълго време не са търсени и създавани необходимите условия. Не се наемам да гадая какви са тия условия. За тях трябваше да говорят повече самите творци. Струва ми се обаче, че нещата могат да започнат с разтварянето на всички врати, през които може да стане достъпът и излизът в и от майсторската работилница на мултипликационния филм. Мултипликаторите трябва да се срещнат с кинематографистите и ако щете, не само с тях на откровени разговори по своите премълчавани проблеми.

Позволявам си да изразя надеждата, че този разговор е един пролог. Ако не достатъчно изчерпателен, дълбок и искрен, то поне достатъчно красноречиво подказващ, че нещата не трябва да завършат с него.

ИВАН ДЕЧЕВ

«ПО ТРОТОАРА»

Докато четем в заглавните титри имената на сценариста, режисьора, актьорите и т. н., един мъж се приближава към камерата, влиза в телефонна будка, набира номер, уговаря срещи. Срещата е в 7, а стрелките на часовника от кулата показват шест. И като изкушени зрители, ние разбираме, че каквото става, ще става между шест и седем. Но става ли нещо в този час?

Героят се разхожда по тротоарите, някъде между „Орлов мост“ и моста на „Граф Игнатиев“, и ние имаме възможност още веднъж да проверим „фотогеничността“ на нашата столица. Както се разхожда, така изведнъж започва и да си спомня. Всъщност не съм много точен; преди да рухне потокът от възпоминания, един бивш пациент му напомня за случай от неговата практика. Да е изключителен и комплициран случаят, не е, но трябва ли да сме придиличиви, щом е намерена благоприятната възможност да се скочи от реалното време в царството на интроспекцията. (По-нататък ще привикнем с тези фриволни прескачания от едното в другото, но няма да приемем откритото недоверие на авторите към нашата схватливост и интелигентност, защото не е особено трудно да разберем, че онова, което ни разказват, е възпоминание, та да става нужда да ни пренасят ту в Брезовица, ту в София). И така, докато Евгени дава своите лекарски указания, напомнят му, че трябва да бърза за концерт. Там

той продава излишен билет на едно момиче в бяло. Свирят „Патетичната“ на Чайковски. Такова запознанство естествено довежда до интимна връзка. Ние ставаме свидетели на кратка любов и на нейното бързо крушение: „И на мен ми е мъчно... — казва тя. — Но не мога. На няколко пъти се опитвах. Мъчих се да не гледам... Заглеждах се в страни, опитвах, се да мисля за друго..., но пак е същото... Във всеки твой жест... във всяка твоя дума... все като че ли трябва да те придържам... ако се обърна на страни... акс те оставя за миг — и ти ще паднеш. Не мога повече... чуваш ли... не мога повече...“

Какво е това, в което обвиняват Евгени, какъв е порокът на неговата натура — неприспособеност към условията за живот, отсъствие на самостоятелност? Или пък неговата „сламенност“ има по-дълбоки причини и по-сериозни идейно-психологически корени? С тези въпроси жизнената съдба на този човек, очевидно би трябвало да ни стане интересна.

В тази посока важен според замисъла на авторите е епизодът във Брезовица. Тук, в това „дъно на вулкан“ ще се превръща „сламата“ в „стомана“; ковачи ще бъдат онези навъсени и уморени, сурови, но предани и добри хора от Брезовица. Тук героят ще търси и проверява отговорите на въпросите, предизвикали духовния му смут и тревога. Тук трябва да очакваме, че ще се проследят и разкрийт усилията на един съвременник да се издигне до равнището на проблемите, до смисъла и съдържанието на своето време. Обещания, които явно са близко до съвременните търсения на киноизкуството. Но да се върнем към сюжетната канава, за да видим доколко те са реализирани.

Генералът се посреща от войници, кумът от сватбари, а лекарят — от болни. И ако беше само първият, малко смехотворен „случай“, с изкълченото рамо, едва ли бихме се сетили за това „правило“. Но после идват случаите с бронхопневмонията на Симо Душата, гастрита на Кирил и най-накрая онази „плацента превия“. Между другото са: атракционът с белите покривки, интермедийните монолози, на брезовския Досн Жуан — Тони Маринов (чието присъствие в повестта бяхме склонни да приемем като някакво своеобразно отражение на страха, вътрешната лабилност и свърхчувствителност на героя), който сега се мярка на екрана с нахалството, погледа и поведението на диверсанта от филмите с отдавнашна дата. Всички те трябва да ни отведат през лекарското ежедневие на героя до плацентата превия — „едно латинско име, което прилича на фойерверк“. Откъм фойерверкност не му отстъпва и епизодът във филма.

... Жената е зле. Извикали са го късно — още едно доказателство, че не му вярват. Сега го викат от немай къде. Вън преспите са затрупали пътищата и Евгени остава с болната като затворник в съща верига. И докато горе се води, така да се каже, борба за живота на човек, долу, в клуба, един кордбалет от статисти и актьори отмерва като стenen часовник времето. Те казват: „Една нощ...“, „Една нощ и един ден...“, „Два дена и две нощи...“. Съчетанието на всичко — преспите, старата помакияня, която се моли,



хората от клуба и даже тази латинска дума — всичко трябва да ражда впечатлението за някакъв едва ли не надвиснал над героя фатум, да ни убеждава в изключителността на ситуацията. И как не — та нали едва тук с един замах едновременно се сплитат и разплитат възлите на обещаните взаимовръзки.

Много ефектна сцена. Но в тази ефектност е заключена не само „загадката“ на епизода, но и по своему се оглеждат структурата и закономерностите на един определен тип художествено мислене. Онова мислене, което най-общо казано, се интересува от въпроса „какво става“, подминава далеч по-съществения въпрос „защо става така“, което натрупва фактите без художествено да им реагира, без да ги анализира; което спира при констатацията, слагайки знака на равенство между нея и извода. Човек би помислил, че зад честата повторемост на сходни ситуации (четирите случая от лекарската практика на героя) се крие желание да ни отведат към аналогията, да провокират асоциации, да ни насочат в търсене на по-сложни и деликатни връзки и взаимозависимости. Но и най-добронамереното търсене ще остане неудовлетворено. Защото, за да се реализира всичко това, е необходимо едно единствено, но неотменно и непреодолимо условие — характери, образи. А какво друго са Симо и миньорът с изкълченото рамо, Кирил и жената на Костадин, ако не само „пациенти“? Нима едно недоверие в началото и едно безапелационно доверие в края са способни да създадат нещо благородно от тези безтегловни функционални построения, да им дадат плът, да им вдъхнат живот? И може да звучи като парадокс, но се получава именно така. Евгени бяга от града, но тук в Брезовица, лишен от осезаема жизнена среда, остава сам сред тези анекдотични герои и ситуации. Сам, защото има своите професионални проблеми, но няма проблемите на средата, която го заобикаля. Не доброволно, а от неумението на авторите си, той се превръща в някакъв отшелник, който не може да си обясни много неща от текущия край него живот, защото обективно е в страни от него, а и самият живот по същите причини не може да му даде отговор на въпросите,

ксито го измъчват, и лек срещу боязливостта и несамостоятелността му. Тогава разбираме колко измамни са били илюзиите на сценарист и режисьор да наваксат със стоте метра на епизода, който условно кръстихме с латинския термин, онова, което безгрижно са пропуснали в предшествуващите хиляда метри. Давам си точна сметка, че в интервала от един час героят тръгваше по следите към близкото минало не само за да си спомни и провери стойността и значението на собствените постъпки, но и за да ни подсказва техните психологически и обществени подбуди и причини. Тръгна, но докъде стигна?

И както често взе да се случва в нашата практика, реализацията (сценарна и екранна) изиграва лоша шега на добрите намерения. От тях в сценария и после в завършения филм остава един тънък епителен слой проблемност, остава имитацията и маркирането на директен поглед върху съвременieto, остава двупосочната ос „лекар — пациенти“, която затваряйки в тесните си рамки проектираната сложност на мотивите, рязко стеснява сферата на реалистичното изображение на действителността и по принцип ликвидира обществените основания на конфликтите. Другото е в областта на догадките, предположенията и самовнушението.

Всичко в този филм е според правилата; монтажната фраза се изгражда по една определена логика, камерата търси съответния ракурс и осветление, мизансценът се построява според характера на натурата или интериора. Знаем, че след близкия план ще дойде средният, след средния — общият и т. н. И ако сме чели повестта и знаем какво е станало и ще стане по-нататък с героя, тази прегледност и уставност на нещата наистина могат да ни дадат спокойствие след грижите и тревогите на ежедневието. Та нали в края на краищата сме отишли на кино...

Но ние се съмняваме в цената на тази „кротка“ повествователност, в тази опрятност и подреденост на киноформата, тъй както се съмняваме, че напрегнатите и често пъти усложнени форми на изразяване в съвременното кино са само плод на случайни приумици, а не продукт от потребностите на времето. В края на краищата — ще ни възразят — един стил сам по себе си е невинен. Бедата не идва автоматически от предпочитането на „езика на реалиите“ пред „езика на условностите“. Точно така. Но можем ли да приемем за стил един начин на изразяване, наистина непретенциозен и не дразнещ, дори успокояващ неизкушеното око, щом той е приблизителен и имитационен?

Зад тази подреденост и пригладеност долавяме туткаления привкус на бутафорност; виждаме белите тензухени перденца в стаята на Евгени, но виждаме и чувствуваме зад тях не неспокойното, многолико съществуване, а тишината на снимачния павилион; разбираме блясъка в очите на Лазов, но не разбираме защо остава като монумент — ням и безучастен — към възбудения поток от хора; обясняваме си необходимостта от сцената в хижата, но едва ли някой би могъл да ни обясни дежурното присъствие на оня любовник с шарен пуловер, нечисти помисли и лигава усмивка. Профе-

сионалната сигурност и стабилност на режисьора, в която не се съмняваме, защото е доказана от редица филми, за съжаление рядко прескача бутафорните стени, за да ни донесе „отвън“, от жизнената среда, ярка мисъл и съвременна рефлексия.

Още в първите кадри жизненият поток е вкаран между тесните брегове на чисто функционалните предназначения и необходимости: това е нужно толкова и затова — онова е нужно толкова и за онова...

Покрай другото психологически това има обяснението си с продължителното пребиваване на режисьора в света на криминално-приключенските построения, където тъкмо тази функционалност е от решаващо значение и всяко отклонение от нея, всякакво излишество, може да прояви загадката. Но за нашия случай това е ненадеждно средство за проникновено откриване и анализ на обществената действителност, за развълнувани и мъдри внушения. Затуи и присъствието на един добър екип от актьори не може по същество да промени нещата. Иван Андонов ще полага искрени усилия да заземи героя си, но ще е безсилен да отиде по-далеч от една характерност; Л. Киселички ще търси да разнообрази със своето поведение ония инцидентни и еднообразни появи и изчезвания на Лазов, но предопределеността на образа (съдник и наблюдател) ще му пречат; мекотата и фотогенното очарование на Ани Бакалова ще предават мекота и на атмосферата в епизода, но едва ли биха могли да му дадат онова, което самите автори са оставили извън кадъра.

Като човек, когото все още привлича и опива тайнството на „правенето“ на кино, може би ще гледам още веднъж този филм, за да видя как се „влиза и излиза от кадъра“, как се монтира и пр. — тънкости на занаята, без които не може да се мине, но... и при които не бива да се спира. И тъкмо затова сигурно ще предпочета, вместо да гледам втори път „По тротоара“, да отида за трети път на „Златният зъб“, за да видя истинския Маринович и добрия професионализъм.

Наред с другото в острата полемична бележка на М. Радев (сп. „Киноизкуство“, кн. 11, 1966 г.) прозираше едно откровено и тъжно предчувствие: „Може би ако нямаше угаждането към режисьора, крайният резултат пак би бил същият, но поне щях да имам самочувствието на човек, отстоял своите възгледи.“ От такова заявление човек се чувства обезоръжен. И ако самият автор ни „освобождава“ от обилното привеждане на доказателствени факти, все пак не можехме да не потърсим ония причини, които направиха филма такъв, какъвто го виждаме. Вярно или невярно, това се опитахме да направим по-горе. Но във всеки случай да приемем за единствено вярна посоката, към която ни насочва в полемичната си бележка сценаристът, значи да изберем пътя на най-малкото съпротивление, да тръгнем по отгъпканите пътеки, ползувани всякога, щом неуспехът пропълзи в едно творческо съдружие. При неуспеха вината винаги е двустранна (и затова леко се прехвърля от рамо на рамо), но винаги един я изтърпява — зрителят. Многократната повторяемост на това, уви, не ни прави по-мъдри, а само по-недоверчиви и

раздразнителни. В този омагьосан кръг още дълго, много дълго ще говорим за права и задължения, за граници, където свършва „единият“ и започва „другият“, ако не разберем, че в последна сметка нещата наистина опират до една ясно изразена творческа индивидуалност. Склонни сме да приемем много неща от бележката на М. Радев, но решително не можем да приемем едно: желанието му да ни внуши, че е неизкушен, с девствено за киното съзнание „написвач“, когото ловките джамбази от Киноцентъра са изиграли. И както авторът използва интервала 1960 — 1966 години като аргумент, така ще го използваме ние, за да му припомним, че тъкмо в този период киното доказва възможностите си да превръща в зрими образи и най-усложнени литературни построения, органично и неотделимо да слива реалност и интроспекция, да говори едновременно от името на автора и на неговия герой. Така че повестта „По тротоара“, която бе приета на времето добре и направи може би впечатление най-много със своеобразната си, интроспективна композиция, можеше спокойно да се реализира в новите форми на филмовия сюжет.

На едно място в повестта четем: „В живота си постепенно се беше отказал от благоприятните моменти. Щом са моменти, нека си вървят... Не обичаше той това време, когато моментът е по-важен от човека.“ Струва ни се, че тъкмо една такава благоприятност, в която моментът е по-важен от човека, е изкушавала автора на повестта в работата му над сценарната основа. В желанието си да остане максимално близко до първородното, той е пренесъл композицията на повестта, неуспявайки обаче да пренесе и реализира във формите на новото изкуство нейната двуплановост, естественият поток от реалност и спомен и оня динамичен контраст, който драматизираше поведението на героя, освобождавайки го в същото време от баласта на описателството. Затова в сценарния вариант на повестта е постигнато само нейното геометрическо, функционално предназначение и смисъл. Със своите лични предпочитания и със задачите и грижите на своята професия в приблизително същата посока е вървял и режисьорът. Странно е, но те са вървели един към друг. И за да ни напомним мястото на тяхната среща, е останал филмът „По тротоара“.

„По тротоара“ — български игрален филм. Сценарий — Милчо Радев, режисьор — Антон Маринович, оператор — Христо Вълчанов, художник — Рандю Рандев, музика — Кирил Дончев. В ролите: Иван Андонов, Ани Бакалова, Любомир Киселички, Джоко Росич и др. Производство на Студията за игрални филми, 1966 година.

„ПЪРВИЯТ УЧИТЕЛ“

(по едноименната повест
на Чингис Айтматов)

Сценарий — Чингис Айтматов, Борис Добродеев; режисьор — Андрей Михалков-Кончаловски; оператор — Г. Реберг; музика — В. Овчинников; в главните роли: Болот Бейшеналиев и Наталия Ариибасарова. Производство на студията „Киргизфилм“ и „Мосфилм“ — 1965 година.

Филмът е дебют на един млад възпитаник на ВГИК — син на поета Михалков и внук на художника Кончаловски, който, расъл и при двамата, не е могъл да даде предпочитанията си само на единия, поради което е приел да носи и двете фамилии в името си — Андрей Михалков-Кончаловски. В това не трябва да виждаме никакъв символ. Преминал през влиянието на две силни творчески личности и две „стари“ изкуства, той се изявява като стопроцентов кинематографист.

Вкусът към „литературното“ начало се е проявил още в избора. За основа на своя филм младият режисьор е взел едноименната повест на известния киргизки писател Чингис Айтматов. Прозата на този автор е „лична“ проза, интимна изповед; повествованието почти винаги се води от първо лице, широтата му е за заредена с емоционалност, изпълнена с лирични отстъпления. Мисълта е богата, течаща в различни посоки, неочаквано събиращи се в пълноводността на извода, на обобщени истини за живота на героите. Така сложна и необятна е и човешката съдба, изпълнена с неочакваност, неспокойна, разкъсана от противоречия... Това е проза на нюансите, на точните наблюдения, на състоянията.

Такава проза се смята обикновено за антикинематографична. Въпреки това Кончаловски я приема. Той прави филм, който притежава широта и сложност — качества, свързани с романа.

Но повестта на Айтматов го привлича и с друго — в нея изброените по-горе особености са свързани с конкретност и богатство на детайлите. Те са се отразили върху пластичното решение на творбата. Камерата изчезва зад образите, тя знае цената на всеки детайл, цената на пространството, което използва максимално. Винаги е на най-подходящото място, премества се бавно, след като се е убедила, че всичко е изчерпано, извайва фигури, лица, жестове... Усетът на режисьора към видимите форми се проявява най-добре в ритъма на филма. Един точно уловен, прекрасно овладян ритъм, чужд на механичното, синхронизиран с душата на образите. По ритъм и фотография филмът ни напомня за „Седемте самурая“. Струва ми се, че създателите на „Първи учител“ не крият — в своята работа те са имали за модел изобразителната виртуозност на големия японец.

Но това, което ми прави най-голямо впечатление във филма, е авторската позиция. Тук намираме една зрелост и насоченост на мисълта, необичайни за дебютант.

Впрочем Кончаловски въпреки младостта си е имал и други орещи с киното — и то сериозни! За първи път името му се чу, когато преди 5—6 години неговият късометражен филм „Момчето и гълъбът“ спечели „Златния лъв“ във Венеция. С това поетично филмче на екрана се появява Коля Бурляев — момчето, което стана знаменито в ролята на Иван от „Иваново детство“. Кончаловски е препоръчал младия изпълнител на приятеля си Тарковски и сам той непрекъснато е бил „под ръка“ на режисьора при снимането на филма. Кончаловски в съавторство с Тарковски написва сценария на филма „Андрей Рубльов“. Участва и в написването на сценария за своя пръв дългометражен филм.

Филмът започва с няколко далечни плана, показващи голите планини на Киргизия, Камерата е неподвижна, задържа се мъчително дълго върху този пейзаж, отдалече така напомнящ лунен. Създава се едно почти физическо усещане за това, че животът е спрял. Всичко тук от векове е неизменно, така както вечно са се издигали тези скалисти грамади.

И изведнъж прозвучава човешки глас. Глас трескав и неспокоен, чужд на мъртвото безразличие на пейзажа. Камерата бавно се предвижда, докосва се до схлупените към земята хижи и се спира върху млад казах в униформа на



Сцена от филма „Първият учител“

революционната армия. Това е учителят, един полуграмотен храбрец, изпратен да събуди първата любов към знанието в децата на аула, а заедно с това донесъл и новия дух на революцията, нейната правда. Кончаловски поставя „под микроскоп“ този застинал свят, за да установи в него свойствата на голямата земя, разтърсена от противоречия и преобразования. Загубен в гънките на пустинните планини, светът на аула има същия „химически“ състав, същите про-

блеми, същите сили... Неподвижността се оказва само видима. И пред нас се разкрива животът в тази „капка вода“.

Пристигането на учителя нарушава спокойствието в аула. Нарушен е вековният ход на живота. Един непознат идва, събира децата около себе си, противопоставя се на бея, не спазва обичаите... Всички са против него. С децата е така трудно, както и с възрастните — те или идват на училище с бащиното си самочувствие, презиращо



бедността на учителя, или за да избягат от непосилната работа. В това място на пословична бедност няма покрив, под който да се подслонят учениците. Против него е дори природата — студът, реката...

Но „Първият учител“ не е филм само за героизма на онези дни... Ако беше само едно историческо платно, ако беше само възхвала на човека, преодолял съпротивата на предубежденията, на бедността, невежеството и враждебността,

той би бил интересен, може би по-точно казано — любопитен, но не би ангажирал. А Филмът на А. Кончаловски ангажира. С какво?

Тъй твърде силно корелсондира с нашата съвременност.

До преди известно време нашите филми бяха поле за действие на хора, които провеждат някаква истина в живота. Революцията им е дала тази истина, основна и необходима, и те напрягат цялата си енергия за нейното осъществяване. Това са личности, чийто патос е в непоколебимата вяра — хора на желаната вяра! Благодарение именно на такива хора основните истини на революцията станаха наше ежедневие. Но истината не е застинала, тя също се развива, уточнява, конкретизира... И в това движение на понятието е намерил отражение реалният процес в развитието на обществото. Все по-настойчиво в последно време се говори, че революцията има нужда не само от послушни изпълнители, а и от мислещи личности. Необходими са ѝ творци.

Актуалността на филма на Кончаловски е в това, че той ни показва един герой от първия тип — човек на вярата и действието, — видян и оценен от гледната точка на мъдростта на днешния ден, в който мисленето е задължение. Преди десет години един герой като учителя Дюйшен щеше да бъде издигнат на пиедестал като еталон за подражание. Образът целеше да бъде безрезервно утвърждаван — с монолитността на характера си, с твърдостта на волята...

Днес този образ е представен доста по-различно. Пак става дума за героизъм, но той не прозвучава в задължителната гама на величието. Във филма „Първият учител“ героизмът се е сраснал с трагизма. И може би именно това го приближава до истинските мащаби на героичното. Учителят Дюйшен знае само няколко истини, но ги знае добре. Неговата сила е в твърдостта, с която ги провежда. Но имен

но защото тези истини са няколко и общи — той греша. А от това и страда. За него остава непонятно защо хората, за чието добро е воювал той, не разбират това и се отнасят с неприязън към него. Измъчва го трагичното разминаване с тях. Но вместо да се опита да ги разбере, да се приближи и слее с тях, той им се противопоставя, а заедно със себе си им противопоставя и революцията. Не владеещ дарбата да убеждава, Дюйшен със сила и твърдост се заема да доказва своята правота; неговото упорство е упорството на вярващ, който разчита на чудо. Той действа съобразно вярата, която му е станала природа. Изпълнен е с презрение и пренебрежение към дребните житейски факти, които застават на пътя ѝ. Но истината, опираща се само на вярата, е догматична, неподвижна и тромава.

Дюйшен вярва, но не мисли. Вярата е неговото щастие, но и неговата мъка. Тя му дава сила, но същевременно е и неговата слабост. Вярата свързва героя с времето, с живота — но и тя къса връзките му с тях! Във филма има такъв епизод: празник, на който са събрали всички, става скандал и посред пира бият, най-силният човек от аула, се изправя и започва да предизвиква жителите. Никой не смее да приеме борбата, всички се страхуват, всички признават силата на бая. Единствен Дюйшен се надига със своите момченски тесни гърди, полупиян, и започва да се съблича за борба, високо крещейки, че един кулак не може да победи световната революция, чийто представител е той.

Този епизод, без да се нуждае от специален коментар, характеризира по дефинитивен начин героя.

Ако трябва с едно изречение да определим темата и идеята на филма, можем да ги формулираме така: **човекът и вярата, взаимоотношението между човека и идеите, които той носи.**

Но Кончаловски не се организира само с това. За него е много интересно и отношението на човешкото обкръжение към идеите, които носи личността. Въпросът за съдбата на човека прераства в проблема за съдбата на идеите.

Съв своята абсолютна безкористност Дюйшен постепенно започва да отвоюва място в съзнанието на жителите на аула. Дialeктиката на тези отношения е предадена силно и убедително. През време на едно отсъствие на учителя банда „басмачи“ подпалва училището. В неговите пламъци изгрява едно дете. Когато Дюйшен се връща, посреща го все-

обща скръб. Хората, затворени в своята ограниченост и нещастие, са склонни да видят причината за случилото се в неговите идеи, в самото съществуване на училището. И те отказват да го приемат повече. Започват с клетви и помруци да го пъдят. Една много силна сцена — хората го пъдят и в същото време вървят след него, крачка след крачка целият аул го изтласква и в същото време го следва, воден от някакъв инстинкт...

Дюйшен трябва да си отиде. Всичко е загубено — хората не го искат, децата са напалшени, бараката, в която е било училището, е изгоряла и в тази безрадостна каменна пустиня няма нищо, с което да може да се построи отново една стая. За пръв път учителят е разколебан. Светът се изправя, животът изгубва своя смисъл. Но щом не си струва да се живее, струва си да се умре. Така Дюйшен отново се докосва до изворите на своята сила. В този миг избухва неговият фанатизъм. Той ще остане тук, по-добре да го убият, отколкото със своето бягство да компрометира идеята. Нима напразно е пожертвувал, пак заради училището, единственото, което имаше — своята любов. В стихията на пламналия фанатизъм той грабва една случайно попаднала му брадва и започва да сече високата тополя, гордостта на аула. Това единствено в цялата околност дърво е символ на живота и поради това е свещено. Него не са посмели да отсекаят дори бандитите, когато за последен път са нападнали селото. Хората са потресени — еднакво от това, че могат да загубят свежия лъх на тополата, и от това доброволно приемане на смъртта като съдба от изправения срещу тях човек. Тази неочаквано избухнала енергия ги хипнотизира. Те започват да виждат зад нея и вярата на учителя, това, което е останало скрито досега от погледите им. И става „чудото“! С мъка преодолявайки своята мъка, те бавно се приближават и започват да помагат на учителя. Това е жестоко и в същото време справедливо. Сцената е пропита с трагизъм. И в тази обща болка се ражда първият истински контакт между учителя и хората. Животът внася корекции в поведението на Дюйшен — докоснали се до голямата му истина, се изменят с нещо и хората — сърцата им се отварят...

Искам да кажа още нещо, което е най-неподходящият завършек на една апологетична оценка. Филмът „Първият учител“ чиямаше успех сред зрителите.

Разбира се, с това понякога се примиряваме. Но филмът не може да стане популярен и обичан и сред по-тесния кръг на професионалистите. Този факт ме кара да се върна към стари размисли. Струва ми се, че често губим способността да оценяваме правилно, не сме си изработили един стабилен критерий, който да ни предпази от лошите шегички на вкусовете ни... Нашите оценки и критическата ни страст като че най-често вземат аргументи не толкова от творбите, колкото от конюнктурата около тях, от „трудната“ им съдба, от появяването им в доклади, от споровете, непризнаването, отричането... Тогава всички до един се вдигаме на крак да ги защитаваме — те порастват в очите ни, изведнъж ги оценяваме. Но тежко на една такава творба, чието появяване не е съпроводено с този панаирджийски шум, която не се нуждае от нашата защита, която не ни дава един безопасен повод за събуждане на съвестта... Тя трудно ще може да намери своя истински ръст. Тихата и скромна съдба на „Първият учител“ потвърждава това.

Ивайло Знеполски

„СЕДЕМТЕ САМУРАИ“

Сценарий — Акира Куросава, Шинобу Хишимото, Хидео Огуни. Режисьор — Акира Куросава. Оператор — Асаичи Накаи. Музика — Фумио Хаясан. В ролите участват: Тоширо Мифуне (Кикучио), Токаши Шимура (Камбей), Кейко Цушима (Шино), Сейжи Миагучи (Киузо) и др. Производство на „Тохо Къмпани“, Япония, 1955 година.

Това е една жестока приказка за възрастни. Приказка, в която не са спестени никакви истини. Пред децата те могат да се премълчават, на тях е редно — за да изградим единствено добродетели в характерите им — да им поднасяме единствено красивото, героичното, възвишеното.

Но възрастните няма да повярват в това, което ще разкажем на децата. Те ще се усмихнат снизходително, може дори да им стане приятно, защото ще си припомнят своето детство, когато са

вярвали в чисти невинни души във всепобеждащото благородство, но няма да повярват, ще махнат с ръка: „Небивалици! В живота не е така!“

В своя филм Акира Куросава ни разказва приказка, в която не могат да не повярват всички. Той изнася наяве, на открита слънчева светлина всичко — и страха, и подлостта, и глупашината, и егонизма, всичко, което действително придружава една реална история. Но неговата цел не е да докаже, че е безсмислено хората да вярват в ония добри приказки, които разказват на децата си. Напротив, като не премълчава нищо, като разкрива цялата истина, той ни убеждава, че от тях има нужда, че те не случайно се препредават от поколение на поколение — в тях се съдържа дълбоката стойност, дълбоката поука на случилото се...

Добрите, благородни, самопожертвувателни седем самурая... Но не може да се отправи упрек към Куросава, че това са седем икони. Неговите герои не са като в стотиците легенди и предания. В тях има нещо от обаянието на фолклора, но заедно с това — защото трябва да се възкреси цялата истина на приказката — те са живи хора. Те не тръгват да защитават едно бедно село от разбойници само защото са самураи, а самураите са хора на дълга и благородството. Чудесно е показано в началните кадри на филма как се събират в големия град именно седмината, които се съгласяват да отидат защитници. Сред огромно мнозинство от разхождащи се самодоволници, гуляйджии, страховити рискъти поемат именно тия седем. И то не от някакъв абстрактен хуманен дълг, а защото са покъртени от безпомощността и мизерията на селяните...

Да, смея да кажа категорично — „Седемте самураи“ е една дълбоко социална по своята същност приказка. Или поне съвсем открито е показано, че точно в името на социалната справедливост действуват самураите. Въобще във всички приказки подвизите се извършват именно за да се защитят онеправданите и бедните. Но тук, защото е за възрастни предназначено повествованието, нещата се назовават с най-точните им имена.

Пак защото е за възрастни, краят на приказката горчи. Няма го онова успокояващо детското съзнание „и три дни яли, пили и се веселили“, няма го пълното тържество на доброто и справедливостта (де да беше такава винаги в живота отплатата за изпълен дълг!), няма го „хепиенда“. Загинали



Из филма „Седемте самураи“

са най-добрите. Последните трима си тръгват, уморени и самотни, без никой да се досеща за благодарността, която им дължи. „Такива сме ние, възрастните“ — иска да ни каже сякаш Куросава. — А не бива! ...

Атанас Свиленов

„ГАЛАНТНИ ПРАЗНИЦИ“

Сценарий и постановка — Рене Клер; оператор — Кристиан Матрас; музика — Жорж Ван Пирас, в ролите: Жан-Пиер Касел, Филип Аврон, Жан Ришар, Женевиев Касил, Мари Дюбоа, Жиоржи Ковач и др. Производство на С. Н. Е. Гомон (Париж) и студията „Букурещ“ — 1965 г.

Когато преди години на екрана излиза филмът „Големите маневри“, един виден кинематографист изразява своето съжаление, че неговите създатели, „такъв букет от таланти, не са се трудили над нещо повече... как да кажа — пише той — не сериозно, не, та това е комедия!... над нещо по-достойно за умните, блестящи маневри“. На тази забележка Рене Клер отговаря: „От моя гледна точка темата на любовта никак не може да бъде незначителна.“

Не познавам предисторията на „Галантни празници“, не зная как и защо големият режисьор е приел да прави този филм за румънската кинематогра-

фия. Но що се отнася до субективно човешките и творческите подбуди за създаването му — те сигурно се състоят в това, че за Рене Клер е свършено ясна обществената порочност и гнилост на войната като явление; и необходимостта от разработката на тази тема в наше време. Веднага трябва да отбележим: войната в нейния най-общ смисъл — концентрат на историята, а не в нейната социална и обществена конкретност, каквато сме я виждали в стотици съвременни филми. Ще сгреша всеки, който възприеме този филм като история (на войната от XVIII век например) или дори като пародия на историята. Това би изопачило и омаловажило истинската задача, която си поставя режисьорът — да постигне „само духа на явлението“.

Рене Клер създава приказка-гротеска за войната (той нарича своя филм „героично-комична епопея на войната“), в която обобщава само някои страни на войната, а именно онези, които по негово мнение я правят абсурдна: безсмисления и незначителен повод, пълната незаинтересованост на обикновения човек към нея, амбициите на властващите към победи, тогава, когато поданиците им гладуват, и т. н. Нека подчертаем отново — приказка-гротеска.

На първ поглед като че първо ръководно начало на автора е да създаде

гротеска; като в гротеска той нарушава жизнените закономерности и връзки между нещата, подхвърля ни дори моменти с по-сериозна иносказателност (когато военначалникът апелира към атака, войниците му „атакуват“... една кокошка). Всичко в този свят на „галантни празници“ е анахронизъм; родовата черта е анахронизъм, любовната мелодрама е анахронизъм, резултатът е анахронизъм. Но много скоро разбираме, че Рене Клер съзнателно се отказва от двуплановостта, от широките обобщения и дава пълен приоритет на иреалното, алогичното и чудесното, т. е. на „приказната, безсъзнателна художническа преработка на природата“ (Маркс). Условният план придобива преувеличено, подавяващо значение, а реалният план е сведен до общ смисъл, до далечна основна идея, до намек. „Галантни празници“ се превръща в приказка с щастлив край. Но както всяка добра приказка, макар и да е лъжа, в нея има намеци, които са урок за „добрите деца“: господарите, които водят тази безумна война, се помиряват, принцът и принцесата се оженват: онеправдан е храбрият и добросърдечен наеман войник, а селянинът, облечен насила във военна униформа?... „историята не се занимава с обикновените селяни“ — иронично ни съобщават в края на филма.

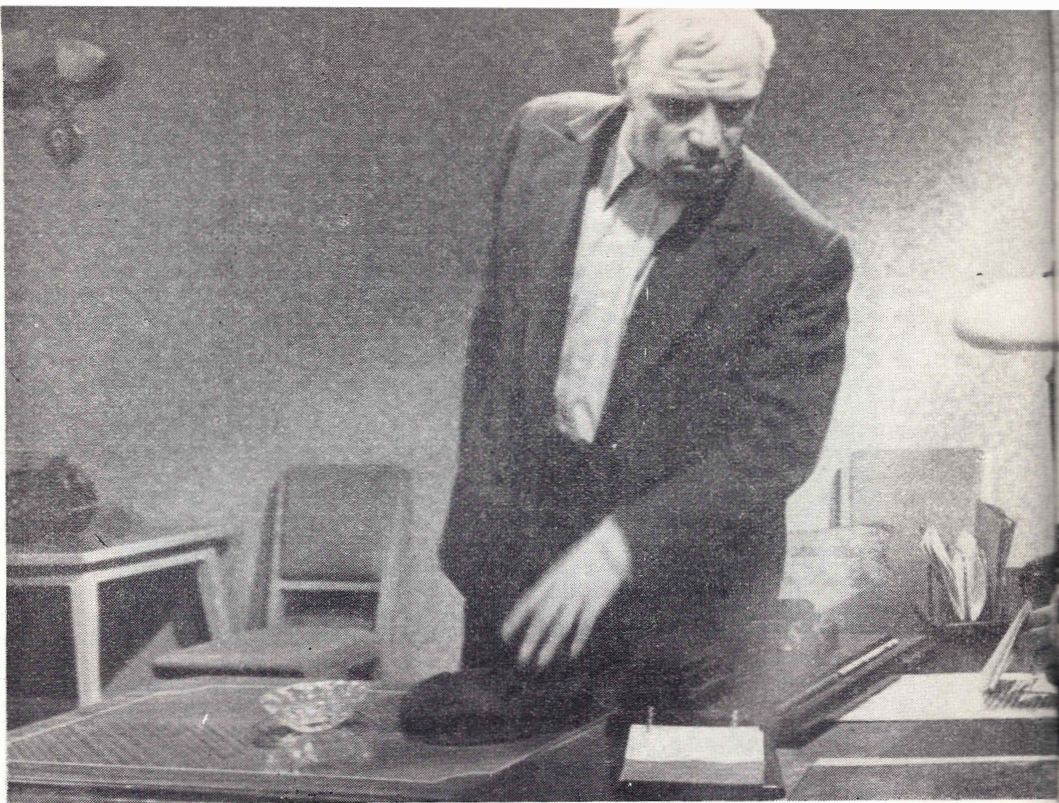
Но всеки, който реши да търси тук активното действие на сатиричните дружини, е обречен на разочарование. Един весел и добър изобретател, създателят на „Въображаемо пътешествие“, „Сламената шапка от Италия“ и „Милионът“,

твори смях. Комическите ситуации като че ли са изчислени с помощта на математиката, постъпките на героите са разчленени до най-прости движения. Живо и остроумно, с една-две черти се оформят характерите на героите без никакво задълбочаване. Всичко, което станало на екрана, се възприема като игра; героите се превръщат в кукли, в марионетки. Тук можем да използваме думите на съветския изследовател на творчеството на Рене Клер, А. Брагински, който по друг повод казва: „Рене Клер като че играе със своите герои детска игра, надничайки от ъгъла, за да види как те се държат в далелите необикновени обстоятелства.“ Тази игра ни развеселява, но нашата увереност в неудържимата фантазия и в блестящото „типично френско“ остроумие на Рене Клер ни напуска. Вярно, устойчивостта на вътрешната художествена логика на филма се запазва, но ефектът от затворения вътре в ситуацията хумор се изчерпва, комедийните конструкции стават все по-малко впечатляващи. В крайна сметка оставаме с усещането, че сме гледали импровизация, направена с широка и опитна ръка на майстор... който в момента си почива...

Корените на тази „импровизация на тема“, на този своеобразен език се крият дълбоко в индивидуалния творчески маниер на художника, но макар и с неудобство пред големия талант, се питаме дали този ключ за показване на смешното не е малко остарял при разкриване на такива страшни и актуални в наше време явления като войната. А и значителността на темата сама по се-

Сцена от филма
„Галантни празници“





Михаил Улянов във филма „Председателят“

бе си тук не би могла да бъде достатъчно оправдание.

Онези, които познават по-добре творчеството на Рене Клер с основание могат да съжаляват, че пристъпвайки към последния си филм, той не е използвал като оръжие блестящата съвместимост на насмешката, иронията и сарказма, която превърна неговия филм „Последният милиардер“ (1934 г.) в една от най-острите социални и обществени френски комедии.

Вера Найденова

„ПРЕДСЕДАТЕЛЯТ“

Сценарий — Юрий Нагибин, постановка — Александър Салтиков. Оператор — В. Николаев. В главните роли участват: Михаил Улянов (Егор Трубников), Иван Лапиков (Семьон Трубников), Нона Мордюкова и др. Производство на „Мосфилм“, СССР, 1965 година.

Не искам да оспорвам ония високи

оценки, които се появиха в нашия печат за този филм и които с право го отбелязаха като своеобразно събитие на нашите екрани. „Председателят“ наистина с голяма реалистична сила ни разкрива живота на съветското колхозно село в годините на следвоенната разруха, показва ни героичните усилия за преодоляване на немотията и хаоса, рисува ни образите на хора с високи нравствени добродетели, с безгранична вяра в силата на социалистическия строй, в бъдещето на великата страна. С покъртителен драматизъм са наситени особено кадрите от първата серия на филма, когато на решителна проверка са подложени волята и упоритостта, творческият оптимизъм на колхозниците...

В почти всички рецензии беше отбелязано, че във втората серия се наблюдава известно опростяване на нещата, нежелано спадане на драматизма, илюстративност и схематизъм. Няма да възразявам срещу тия справедливи забележки.

Аз обаче съм искрено учуден, че



сред нашите критици не намери никакъв отзвук — онзи шумен отпор около централния герой на филма, който се разгоря на страниците на съветския печат по време на показването на „Председателят“ в Москва. Даже в една бележка във в. „Поглед“ авторката с абсолютна категоричност твърди, че към каквото и друго във филма да имаме резерви, само в един пункт той остава неуязвим — в образа на Егор Трубников.

Лично аз обаче съм на мнение (а много поддържници на това становище има и в съветската критика), че точно в този пункт филмът е най-уязвим. И защото други защитници на тоя възглед не се намериха досега у нас, ще изложа по-обстойно мнението си.

Най-напред искам да уточня, че не желая да хвърлям ни най-малка сянка върху постижението на великолепния актьор Михаил Ульянов, който тълкува образа на Трубников. Той е навлязъл така в „кожата на своя герой“, че онази вече банализирана фраза „живее на екрана“ тук звучи напълно достоверно и точно.

Няма да отправям укори и към сце-

нария на Юрий Нагбин в смисъл, че образът на Егор Трубников е съчинен, че такива хора няма в живота, че това не е нищо повече от илюстрация на тезис и т. н.

Учудвам се обаче на това, че точно Егор Трубников ми се сочи от създателите на филма като пример, който ние останалите трябва да следваме. Сочим се като образец на положителен, нов човек, с нескрити симпатии ми се казва „Ето такива ако имаше повече, всичко щеше да бъде наред!“...

На мен по начало типът Трубников не ми харесва. Но склонен съм да приема, че в ония тежки години след войната той е бил необходим, той е изиграл положителна роля. Добре, но сетне? Днес? Такова доуточняване обаче в авторските позиции, което донейде би ги оправдало, отсъства. Отсъства историческата дистанция...

Без да отричам какъвто и да е принос на хора като Трубников и в ония години, все пак не мога да се съглася и с такова показване на събитията, от което излиза, че без тях нищо не би се оправило, стопанството не би мръднало напред. Той е силната личност, той е този, който единствен проумява историческите закони, проумява нуждите на момента, а населението, „масата“, като стадо се влечи подире му, слуша го, изпълнява заповедите му.

За мен Егор Трубников е „пар екселанс“ тип на култовски ръководител. И ми е странно, че именно той се оказва във филма в конфликт с култовщината. Или може би това е вече търкане между силни личности — кой е по-силен? Но не ми втълпяват от екрана, че е такова боричкане, а направо изкарват от Трубников герой, изкарват го борец. Но в името на какво — в името на това, той да си върши каквото иска, а другите да го слушат...

Точно този стремеж непременно във всичко образът да бъде изведен до степен на образец, на пример, ме отблъсква. За мен решително не това е типът на новия ръководител. И просто сам животът подсказва, че хора като Трубников в по-ново време влязоха в конфликт с обществото, с установяващите се по-различни порядки и отношения. И тази негова драма е трябвало да бъде показана, трябвало е да се разкрие историческата обреченост на един стар начин на мислене, на ръководство.

И само тогава бих приел напълно безрезервно, като голямо събитие филма „Председателят“...

А. С.

„ИСТОРИЯТА НА МОЯТА ГЛУПОСТ“

Сценарий: Миклош Дарваш. Режисьор: Мартон Келети. Оператор: Барнабаш Хеди. Музика: Саболич Фениеш. В главните роли участват: Ева Руткай (Каталин Кабок), Лайош Бащи (Ласло Мери), Кр. Келети, Л. Монарош, Ирина Петреску, Мани Киш и др. Производство на „Мафилм“, Унгария, 1965 година.

Най-стандартна, посредствена комедия. Може би е могло да излезе драма от историята на отношенията в едно артистично семейство, в което съпругата е напълно потисната от известността на „величието“, но комедия решително не е станала. Насилени ситуации, лош диалог. И възбледа игра на актьорите, макар да има между тях познати имена.

Силно се разваля впечатлението и от много лошия дублаж на български език. Гледах филма в един от столичните големи салони и въпреки това около 30—40% от словото се губеше, не можеше да се различи. А представям си какво ще е в провинцията, в ужасните микрофонни уредби на селата! Мисля, че първо трябва да бъде разрешен проблемът за въвеждането на първокласна звукова уредба в нашите кина и чак тогава да започнем да дублираме чуждите филми. Нима не е известно на нашите ръководители от кинификацията, че има гласове добри български филми да се пускат с надписи?! Представете ли си с каква звукова система разполагаме!...

А. С.

„НИ ЧУЛ, НИ ВИДЯЛ“

(по произведението на Алфонс Але „Аферата Блеро“)

Сценарий — Ив Робер, Жан Марсан, Жак Селей; режисьор — Ив Робер; оператор — Жак Лютербие; музика — Жан Винер; в ролите: Луи дьо Фюнес, Ноел Адам, Мустах, Клод Риш и др. Френски игрален филм.

Този филм би ни напвил по-добро впечатление, ако беше се появил на нашите екрани по реда на създаването си (преди осем години). Сега, когато сме видели няколко по-нови филми с участието на забележителния френски комик Луи дьо Фюнес и сме открили някои по-целенасочени и по-многопланови страни от неговия талант, едва ли можем с изненада да се възхитим от изявената в първия му филм неподправена човечност и органична пластичност. И все пак нека още един път да отдадем заслуженото на актьора: рядко на съвременния екран може да се види толкова пригодена към гротеска и ексцентриада актьорска психотехника.

Иначе филмът, създаден от режисьора Ив Робер по произведението на Алфонс Але „Аферата Блеро“, може да бъде причислен към познато смешните и приятни кинокомедии, в които движението на хумора е заложено в нескончаемите гоненици между браконieri и полицаи. Тук наистина не намираме основания за по-сериозни изводи, но няма да спрем, ако потърсим стрелите на

Ева Руткай във филма „Историята на моята глупост“



авторовата ирония в някои по-интересни посоки.

Като ни въвеждат сред традиционно-то ежедневие на провинциалното френско градче, създателите на филма не скриват своята насмешка към партизанските разпри, към предразсъдъците и условностите: дискредитирана е законелостта на провинциалните нрави, необогатени от големите проблеми на времето. Свадите на Блеро и единственият пазител на реда Пенжу действуват като шок, като необходим външен дразнител за този застинал свят; в известен смисъл те са провокация, чрез която се разкрива неговата ограниченост. За съжаление авторите далеч не са използвали всичко това за постигане на някои по-остроумни и по-ефектни резултати. И все пак зад безобидния хумор и простите парадоксални ситуации се крие нещо по-съществено... тайната на едно отмъщение — отмъщение на „малкия човек“. Невероятната сърчност и изобретателност на браконьера дразни високото самочувствие (на кмета по време на риболова), затруднява и непрестанно компрометира полиция, разпалва интригата между богатите влюбени. А накрая обстоятелствата му отреждат такава роля, че той има възможност да проявява не само своето милосърдие, но и високомерие; в затвора Блеро живее като граф, в негова чест се правят градски тържества. Филмът е проникнат от симпатии и съчувствие към обикновения човек, но тези чувства се раждат на територията на демокрацията, а не на социалната критика.

В. Н.

„ТУНЕЛ“

Сценарий — Георги Владимов, Франчиск Мунтяну; режисьор — Ф. Мунтяну; оператори — А. Шеленков, С. Арманд; музика: Д. Григориу. В ролите: А. Локтев, Йон Дикияну, В. Малявина, М. Пислару, Лев Пригунов, Ф. Пиерсик, В. Филипов, Л. Зверинцев, Е. Шефер и др. Производство на студиите „Букурещ“ и „Мосфилм“ — 1965 г.

Този приключенски филм има сюжет от последната война. Героите — съветски и румънски разузнавачи, се промъкват на територията, контролирана от немците, със задача да не позволяват

взривяването на важен стратегически мост. Ситуациите, върху които е изграден филмът, са вече отдавна познати. Тук присъствуват всички атрибути на подобен род произведения: непознати места, заплахата от предателство, неочаквани изпитания, „решителни моменти“, очарователни спътници... Трудно ни е да си представим аргументите, които са привлекли удвоеното внимание на румънските и съветските кинематографисти, вън от дружбата и желанието за съвместна работа.

Мисля, че този въпрос е стоял и пред самите създатели на филма, чиято интелигентност не предизвиква съмнение. Но те, примирили се със сюжетната шампа, са решили да се разграничат от евтиния поток на традиционния „детектив“. Стремят се към това чрез подхода си към събитията. Не гонят сензационното, не драматизират излишно, пропускат съзнателно редица шансове за създаване на напрежение... Въпреки всичко станало и нестанало, авторите искат да подчертаят ежедневността на случилото се — никога не забравят, че голямата драма, в която умираат хиляди, е там на фронта. Така те създават един приключенски филм, който е сравнително беден на приключения.

Интересът към действието, който авторите се отказват да поддържат на необходимото за случая „равнище“ само по линията на напрежението, е потърсен в едно по-плътното приближаване към човешката същност на отделните участници в експедицията. Набелязани са няколко интересни взаимоотношения вътре в групата, между групата и вражеското обкръжение... Но към тях е подхождено твърде плахо, те почти не са разработени. Авторите като че ли се задоволяват преди всичко с наблюдаването и на различни човешки типове и съдби.

В края на краищата филмът не е много занимателен и не разширява погледа ни върху войната — този най-много коментиран момент от човешката история; не ни донася нищо ново като истина, преживяване, перспектива...

Авторите са знаели предварително ограниченията, които им налага избраният материал, те са се опитали да се приборят с тях, но така и не са повярвали, че разни „зрителни ъгли“ могат да ги измъкнат. Затова едно голямо спокойствие обвива тяхната работа. Филмът е правен без емоции, без вяра, без ангажираността на създателите му... Те чисто и просто са си свършили добре работата като съвестни професиона-



листи. Справедливостта изисква да кажем, че режисурата на Мунтяну, макар и традиционна, притежава редица качества — стабилност, мярка, добра работа с актьорите...

Спокойно можете да не гледате филма, ако сте го гледали, сигурно ще го забравите, но (стига да не ви затруднява това) няма да бъде излишно да запомните името на режисьора.

И. З.

„САО ПАОЛО“

Сценарий и постановка — Луис Серхио Персон; оператор — Рикардо Арсевич; музика — Клаудио Петраля. В ролите: Ана Есмералда, Отело Селони, Дарлен Глория, Ева Вилме и др. Бразилски игрален филм.

Сигурно драмата на трудно преуспяващия в големия капиталистически град млад бразилец би прозвучала по-достовенро и по-убедително чрез по-цялостна и по-строга драматургия, в един по-просто построен филм. Филмът „Сао Паоло“ носи безизтънкова творческа недисциплинираност, граничеща с безвкусицата; прекалената и неоправдана ретроспективност и асоциативност разкъсват сюжета на многобройни епизоди, от които не остава нито трайна мисъл, нито съчувствие към съдбата на многобройните герои. Ако от филма остават

все пак някакви впечатления, те са от архитектурата и бита на един от най-големите градове на Бразилия.

Може би този филм е данък на дилетантско увлечение по модните течения в съвременното кино. Погрешно би било да правим изводи за състоянието на една кинематография, която не познаваме. Ние не сме имали възможност да видим почти нито един от бразилските филми, получили през последните години награди на международните фестивали.

В. Н.

„ХЕВСУРСКА БАЛАДА“

Сценарий: Г. Мдивани. Режисьор: Ш. Манагадзе. Оператор: Г. Челидзе. Музика: Р. Лагидзе. В главните роли: С. Чиатурели (Мзекала), Г. Арчавадзе (Имеда), К. Даушвили, Д. Абашидзе, Л. Пилмани и други. Производство на „Грузия-филм“, 1965 година.

Всичко в този филм — и като драматургия, и като режисура — напомня познати, много пъти правени неща. Приповдигнатият романтичен патос, с който се поднася историята на една любов, сгазена от брутални първични чувства и предразсъдъци, съдържа в себе си нещо старомодно, книжно, театрално. В този маниер е и изпълнението на почти всички актьори, с изключение само донейде на Софико Чиатурели, която е поддържана, по-естествена.

Като успех заслужава да бъде от-

белязана само работата на оператора Г. Челидзе, заснел филма с много вкус и въображение. Неговите кадри са истински графични творения — направени без всякаква претенциозност, но с чувство за драматургична функционалност на белия и черен цвят, на светлината и сянката...

А. С.

„ДЕСАНТ В ТАЙГАТА“

Сценарий — Владимир Орлов, Валерий Усков, Владимир Краснополски; режисьори — Валерий Усков и Владимир Краснополски; оператор — Петър Емелянов. В ролите: Станислав Бородин, Владимир Гусев, Виктор Задубравски, Ирина Вавилова, Антонина Жмакова и др. Производство на студия „Мосфилм“ 1966 г.

Авторите не ни предлагат нищо повече от близка и посредствена екранизация на литературно произведение. Доросъвестната регистрация на обстоятелствата и образите, заложили в литературната първооснова, никога не са гаранция за създаването на нова художествена реалност — ако не еднаква, поне близка по дух и стил на писателя.

А някъде дълбоко в първоизточника са си останали скрити за зрителя теми от сюжета и нюанси от образите, които не само биха оживили персонажите, но и биха осмислили тяхното присъствие на екрана...

Важните въпроси за смисъла на човешкия живот и съзидателния труд на съвременника се прокрадват тук и там в стандартната и овехтяла схема на отношения и връзки. В някои моменти явно личат възможностите, ако не да се скрие, поне да се замаскира архаичната схема, познатото решение да се замени с по-свеж поглед, като се изрази и подчертае по-детайлно оного нещо, по което се различават персонажите един от друг. Но една или друга благоприятна характеристика в тази насока е използвана само за придаване „колорит“ на младежкия състав. В името на тази колоритност се „трудят“ и героите, около които би могла да възникне конфликтна атмосфера и тревожни проблеми.

Макар че във филма има мъчителна любов, раздяла и смърт, розово-синята боя щедро се разлива и разкрасява филма. От началния кадър до края създа-

телите му сякаш с нежелание се спират за малко на кризисните моменти в живота на героите. Те бързат да ни убедят, че това са само мигновени помрачения. В следващия кадър те вече са забравили всякакви душевни терзания и душата им е готова за нови радости.

Така леко и приятно, за да не разтревожат зрителите, авторите ни разказват за трудната борба със сибирската тайга, за другаря, загинал на строежа, за една женска любов. И за целия този неспокоен и бурно кипящ живот те ни разказват благодушно и умиротворящо.

Искра Божинова

„РЕШАВАЩАТА КРАЧКА“

Сценарий — Игор Луковски, режисьор — Алтъ Карлиев, оператор — Анатолий Карпухин. В ролите В. Ананов, Ж. Смелянская, В. Краснополски, В. Петелин, А. Джалиев и др. Производство на студията „Туркменфилм“, 1966 г.

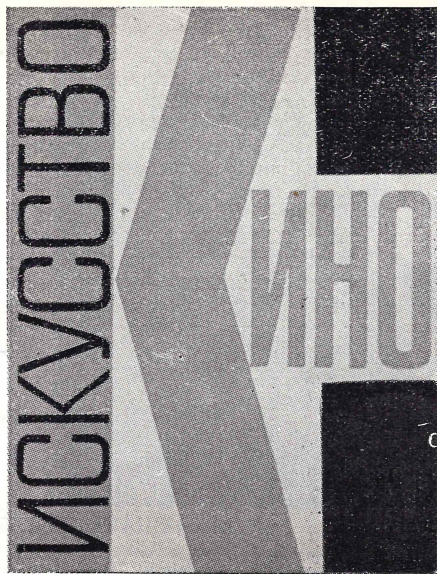
В центъра на множество събития, които обхваща сюжетът на филма, е Октомврийската революция и борбата за установяване на съветска власт в Туркмения. Епически разгърнатото поведението обхваща дълъг период от революционната история на народа. Двете серии подробно ни запознават с младежа Артък, който по-нататък ще изрази и обобщи пътя на неговата класа в търсене на истинската правда.

Показана е неговата съдба и израстването му в идейно и политически убеден революционер, като са включени и много моменти от интимния живот на героите, битови сцени, сражения и всичко онова, което може цялостно и изчерпателно да характеризира даден исторически период.

Дотук всичко е наред — и идеята, и историческата достоверност, и типичният председател, който ще носи тенденциите на развитието и прогреса. Но липсва онова живо художествено чувство, което да спои тези елементи в един цялостен образно-емоционален организъм. Без този задължителен момент всичко остава в сферата на безкрилата илюстрация, обръща се откъм своята суха и непривлекателна страна като екранизиран урок по история.

И. Б

по нашите екрани



30 ГОДИНИ

«ИСКУССТВО КИНО»

Списание „Искусство кино“, теоретичният орган на Съюза на съветските кинодейци, тази година чествува 30-годишния си юбилей. Един повод не само да поднесем нашите поздравления на редакцията, но и да изтъкнем онази роля, която списанието играе в международния филмов живот и в частност — неговото значение у нас, в България.

За българските читатели, интересуващи се от въпросите на киното, „Искусство кино“ е прозорец към явленията и проблемите както в съветското киноизкуство, така също до голяма степен и в цялото световно кино.

Рецензиите за нови филми, публикуването на сценарии, информацията за работата на студентите, разговорите „около кръглата маса“, дискусиите по различни проблеми, постоянният диалог със зрителите ни дават възможност да следим дейността на една от най-големите кинематографии в света, вълненията и замислите на нейните творци, отношението на критиката и зрителите към произведенията на киното. Списанието не ограничава своята задача само в регистриране на явленията, а активно подпомага развитието на изкуството. Постоянно провежданите дискусии върху страниците на списанието по въпросите на кинодраматургията, режисурата, операторското майсторство, актьорското творчество, документалния и научно-популярния филм и др. привличат вниманието на творците и критиците към най-актуалните проблеми на съвременното кино. Тези дискусии, в които участвуват широк кръг кинодейци, дават възможност да се обсъждат, оценяват и стимулират новаторските търсения в съветското киноизкуство. Чрез тези материали „Искусство кино“ ни въвежда в творческата лаборатория на съ-

ветската кинематография, разкрива ни тенденциите в развитието на киноизкуството, запознава ни с проблемите, които стоят в центъра на естетическата мисъл.

Като периодично издание „Искусство кино“ отразява развитието на теоретичната мисъл, като непрекъснат процес. Докато отделните книги по въпросите на киното отразяват равнището на тази мисъл на определен етап от нейното развитие, то проследяването на годишнините на списанието ни разкрива движението ѝ, търсенията ѝ, в които подчертано резонира обществената атмосфера на времето. Така чрез списанието ние можем да проследим не само завършените естетически схващания, но и процеса на тяхното формиране. В това отношение то предоставя богат материал и за историците на киното.

Самата история на списанието до голяма степен отразява процесите в обществото и изкуството. Неговото временно замлъкване в годините 1941—1945 изразява трудностите на военното време, когато всички усилия са били хвърлени за защита на социалистическото отечество. През първите години след войната появата и постепенното увеличаване на обема на списанието, както и зачестяването в неговото излизане вече подсказва постепенната стабилизация след разрухата. Но отпечатаните в онези години материали отразяват и сковаващия дух на нормативната естетика. След XX конгрес на КПСС както изкуството, така и кинокритиката получи възможност за свободна творческа изява, което личи и от годишнините на списанието.

През последните години списание „Искусство кино“ отделя все по-голямо внимание на проблемите на художественото майсторство. Появяват се остро критични статии за слаби филми и за незадоволително художествено равнище на значителна част от филмовата продукция. Борбата за високо професионално майсторство, която води списанието, всъщност е борба за повишаване на идейно-естетическото въздействие на киноизкуството. Занаятчийството и примитивизмът не утвърждават, а дискредитират социалистическите идеи. Тъкмо затова списанието непрекъснато повишава изискванията си към произведенията на киноизкуството и творците.

През последните години „Искусство кино“ представи на своите читатели едни от най-значителните творци на съветското кино: Сергей Айзенщайн, Александър Довженко, Дзига Вертов, Всеволод Пудовкин, братя Василиеви и др. Публикуването на редица изследвания за тяхното творчество, на техни неизвестни преди теоретични статии, дневници, бележки и изказвания хвърля нова светлина върху редица факти от историята на съветското кино. Материали от този род разкриват някои връзки на търсенията в съвременното кино с творческите принципи на Сергей Айзенщайн, Дзига Вертов и други значителни творци. През последните години върху стра-

ниците на списанието се даде нова оценка и на редица факти, творци и филми от следвоенния период. В това отношение извънредно интересни са публикациите на Евгени Габрилович, Григори Козинцев, Игор Илински и др., които имат не само исторически, но и теоретичен характер.

Ведно с изтъкнатите майстори списанието ни запознава и с младите творци, отделя внимание на тяхното развитие, като по този начин проявява грижа и за утрешния ден на съветското кино.

Списание „Искусство кино“ все по-широко информира своите читатели и за киноизкуството, за най-изтъкнатите филмови творци в социалистическите и капиталистическите страни. Обзорните материали за международни фестивали, рецензиите за най-значителни или нашумели филми, интервютата с известни творци и критици запознават читателите с най-характерните явления и проблеми на киното в света. Разбира се, и тук списанието не е пасивен регистратор и информатор, а заема активна позиция в подкрепа на прогресивните явления и спори с упадъчните формалистични и консервативни тенденции. То води последователна борба срещу антихуманните концепции на буржоазната естетика, спори както с nihilистичните, ревизионистични и буржоазни схващания за изкуството, така и с догматичните, примитивни, вулгарно-социологични разбирания. Като отделя сериозно внимание на въпросите за партийността и индивидуалността на художника, за народността и правдивостта на изкуството, „Искусство кино“ влага значителен принос в развитието на кинотеорията, в разработването принципите на социалистическия реализъм в киноизкуството.

Ведно с вниманието към големите явления в съветското и световното кино, към проблемите на кинотеорията, списанието отделя място и за младите кинематографии. То следи развитието на нашето социалистическо киноизкуство още от първите му стъпки. В своето доброжелателно, насърчително отношение то понякога е давало и по-високи оценки, отколкото нашите филми са заслужавали — винаги с желание да помогне, да поощри напредъка на една създаваща се кинематография.

Статиите на най-добрите съветски кинокритици и кинотекстори, публикувани в списанието, са представлявали и представляват истинска школа за методологическото формиране и професионалното усъвършенстване на българската кинокритика.

Списание „Искусство кино“ навлиза в четвъртото си десетилетие, утвърдило се като авторитетна трибуна на съвременната марксистическа естетическа мисъл.

КАМЕН ТОДОРОВ

интервю с чехословаш- кия сценарист владимир валента

Какви са най-значителните изменения в обема и в качеството на чехословашкото филмово производство през последно време?

Общият обем на производството през последните две-три години си остава почти неизменен. Забележимо е увеличен само броят на зрелищните филми. Това се дължи на конюнктурата, обусловена от средното културно равнище на чехословашкия кинозрител.

Най-големите резултати от тая промяна бяха утвърждаване на чехословашкото кино по световните филмови пазари и окончателно пресичане пътя на долнопробното занаятчийство. Благодарение на нарасналото професионално майсторство творците на чехословашкия филм можаха да овладеят новите задачи, поставени от духовното възраждане на нацията.

В партийните документи през последно време се съдържа критика на някои филми и явления в кинематографското твор-



чество в СССР На какво се дължи това според Вас?

— Лично аз съм оптимист в тия въпроси. Струва ми се, че направляващата роля на нашата партия през последно време се осъществява в нови форми, съвсем различни от прилаганите по-рано. Това означава, че тая критика е действително критика, а не администриране, което би попречило на художниците да работят и да се развиват по-нататък. В почти всекидневните ни дискусии на подобни теми всяка критика се аргументира точно и задълбочено, като се дава предимство на разумните доводи пред възможностите или престижа на едно или друго лице. Може би някой ще ме сметне за наивен, но аз считам, че тъй е по-добре и за двете страни.

Трябва да се има пред вид, че ядката на много спорове не се намира в областта на философията, а се касае до създаването и критиката на така наречените „ангажирани филми“, които засягат непосредствено проблемите на съвременния живот и естествено не са имунизирани против грешки.

Някой наши филми от този род не винаги дават на зрителя пълнота на художественото изживяване. Понякога те остават само на нивото на критиката, без да се стремят да прекратят прага на философията. Това естествено довеждаше понякога до конфликтни ситуации, но според мен този период беше необходим и не бива да се преценява като грешка на нашите творци, които с искрено убеждение критикуваха недостатъците на съвременната действителност.

Филмът „Обвиняемият“, поставен по Ваш сценарий от Ян Кадар и Елмар Клос, принадлежи ли към така наречените „ангажирани филми“?

— Гордея се с обстоятелството, че нашият филм бе една от първите съзнателни прояви в тая област, макар че ангажираността се е проявявала в нашето изкуство и преди това. Аз изобщо не мога да си представя художествена творба без елемент на ангажираност.

Тогава какъв е смисълът на понятието „ангажиран филм“?

— „Ангажираният филм“ засяга съвсем съзнателно проблемите на обществения живот и ги разрешава със средствата на своята драматургия именно на това социално ниво. Вярно е, че не мога да си представя художествена творба без ангажираност, но това е разбрано вече в един по-широк смисъл — като отказ от естетически и философски конформизъм, просто като едно съвременно мислене.

Има ли принципиална разлика между новелата на Ленка Хашкова и филма „Обвиняемият“?

— Не съм автор на новелата и съм затруднен да отговоря (още повече, че авторката е дама и отговорът няма да бъде галантен).

Който е чел новелата и е гледал филма, знае, че новелата се мъчеше да убеди читателя, че единственият виновник в цялото „дело“ е Кудрна. Това бе проява на отживяло, догматично мислене.

Вероятно преориентирането на съдържанието се чувства най-отчетливо на финала?

— В края на новелата Кудрна признава вината си и обещава да се поправи. В края на филма става точно обратното...

Струва ми се, че този филм поставя един труден професионален проблем — за моралните отношения между автора на литературния първоизточник, сценариста и режисьора. Този проблем може да бъде разрешен без накърняване на етиката, ако промяната се извърши със съгласието на автора.

В случаи като „Обвиняемият“ е трудно изобщо да се определи дали филмът е създаден точно по новелата или е използван сюжетът; това е по-скоро парафраза или полемика, която е морално оправдана, защото значението ѝ надхвърля чисто художествения обseg на произведението.

Прибягват ли често чехословашките сценаристи до литературни източници за своето творчество?

— Статистика не мога да ви дам, но, общо взето, досега чехословашкото кино се е ползвало главно от собствени източници. Не е изключена дори възможността един хубав филм да послужи за основа на литературно произведение. Такъв е случаят например с филма „Магазин на главната улица“ или „Трите желания“, който бе преработен от Вратислав Блажек за театъра, още докато филмът се снимаше. Новелите „Грижи“, „Главозамайване“ и „Надежда“ на Карел Кахиня и Ян Прохазка се появиха в литературен вид доста време след излизането на съответните филми.

В момента Вие гостувате в нашата страна като изпълнител на една от главните роли във филма на Иржи Менцел „Влакове под строго наблюдение“. Това не е ли екранизация в пълния смисъл на думата?

— Филмът „Влакове под строго наблюдение“ наистина е изработен по една превъзходна новела на писателя Бохумил Храбал и не отстъпва по качество на литературния си първоизточник. Изобщо екранизацията съвсем не е нещо отречено в чехословашкото кино и всичко ново, което се появява в нашата литература, се следи внимателно от кинематографистите. Но това „нерегулирано“ литературно творчество не е достатъчно, за да „захрани“ филмовото производство. Ако прибавим към нуждите на киното и още по-големите нужди на телевизията, ще се видим изправени пред един огромен проблем, който, струва ми се, е всеобщ по света. Неговото разрешаване ще се търси още в бъдеще. Оказва се, че възможностите на зрителя да „поема“ филми са огромни. Незадоволяването

на тия възможности чрез киното и телевизията предизвиква обществено недоволство от работата в тоя сектор, а има и някои икономически последици.

Във „Влакове под строго наблюдение“, както и в някои други значителни чехословашки филми през последно време се забелязва подчертано внимание към някои младежки проблеми, проблеми на преходната възраст. Как бихте обяснили Вие тоя факт?

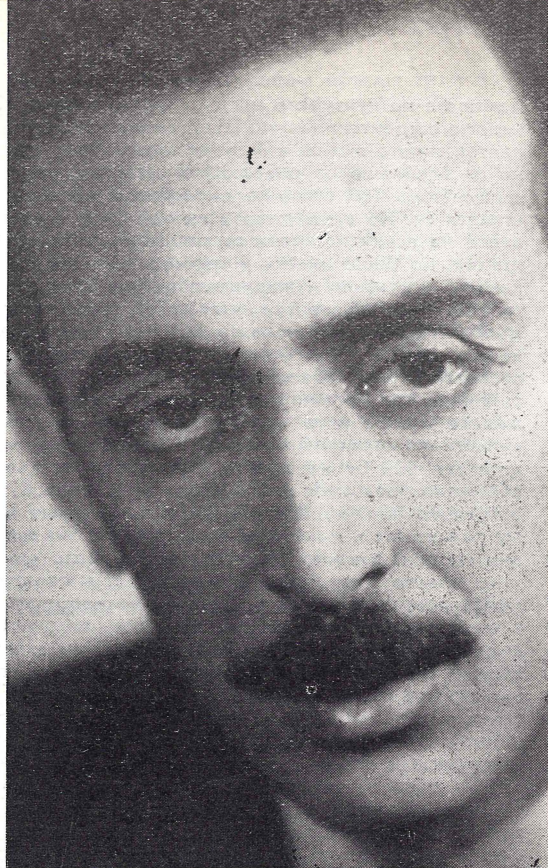
— Може би с това, че самите кинематографисти съвсем неотдавна са излезли от пубертета...

Но сериозно казано, мисля, че за писателя винаги е по-добре да пише на чист лист. И младежта е именно такъв лист. Във филмите с млади герои голяма част от драматичните конфликти се степенуват много по-леко и по-категорично. Изобщо младежта е удобен терен за третиране на социално-психологически проблеми, разбира се, не в занаятчийско, а в художествено отношение.

Младите режисьори, които са едни от най-активните в нашето кино, съзнателно се стремят да създават филми с млади герои. Близостта на автора до героя придава на филма смисъла и значението на изповед.

Разговорът е воден от **Христо Берберов**

ПЕТ ГОДИНИ БЕЗ ДАКО ДАКОВСКИ



Тези, които не го познаваха отблизо и от трудните години на нашето студентство, сякаш не го разбраха. Помня тези години на оскъдица и възторзи, на политическо притеснение и активна дейтелност, на жажда за знания и творчество, сред които живееше Дако. Спомням си неговата обезоръжаваща нежност, някак спотаена, срамежлива, която бликаше от цялото му същество и която мнозина не разбраха. Тогава някои бяха изненадани от това, че Дако така одухотворено и удивително точно като млад актьор от Скопския театър рецитираше Дебелянов. Но за нас, неговите близки приятели, това не беше никаква изненада. Неговият вътрешен строй отговаряше на мекия лиризм и тъжната замечаност на Дебелянов.

Спомням си го един ден в университета, седнал на перваза на прозореца с учебник по „римско право“ в ръка, чака своя ред да влезе на изпит. Усмивката му разсеяна, някак виновна, несигурна, от цялото му държане лъха неловкост, а мислите му другаде. Сигурно в Опитния театър, където той като актьор вече имаше своите първи успехи. И като че ли целият му живот беше такъв. Живееше един живот, а мечтаеше за друг. Вършеше едно, а мислеше напред. Той се бори за този нов живот с цялата си пожертвувателност на убеден комунист. И когато победата дойде, той не престана да мечтае. От тази мечтателност се роди и неговото изкуство. Онова самоутвърждаващо дело, което ни остави пет филма и което е частица от духовното измерение на нашата нова, раждаща се социалистическа действителност, отразена в изкуството.

Спомням си го ласкав и загрижен, първите години след Девети септември. В него всичко беше енергия. Не хвърлил още войнишкия шинел с капитанските пагони, забързан, разсеян или устремен, спокоен или избухлив, но винаги деятелен, погълнат всецяло от поставените му задачи. Той изгаряше във всяка поставена му задача. С този шинел той постъпи и в

Камарата на културата и стана нейната душа. Тогава често си спомняхме нашите студентски мечти. Щастливите гладни години около Опитния театър, възторжената любов към изкуството. Дако страстно обичаше театъра. Той не го отделяше от революцията. Целият му кратък и пълноценен живот доказва това. Той беше непоколебим в убежденията си, категоричен в действията си. Но в изкуството си той беше несигурен. Носеше неспокойствието на всеки истински творец. Той си слагаше броня на вътрешна увереност, но беше винаги в тревога, а понякога в униние. Често не знаеше какво е постигнал и жадуваше да чуе думи на другар, на приятел, на ценител. За него те значеха много. Той беше силно чувствителен, но умееше дълбоко да спотайва своята болка и огорчение. В него имаше нещо момчешко наивно и възторжено. Заблуждаваше ли се или не, той знаеше да отстоява своето убеждение. Но никога не воюваше срещу личности. Бил съм свидетел на много неговии огорчения, особено в последните години на живота му. Но нито веднъж не го чух да каже дума на омраза или nihilистично отрицание за някой свой колега, който не споделяше възгледите му. Той бе навсякъде, във всяко дело, което носеше полза, имаше обществен резонанс или раждаше изкуство. В живота си той даде повече, отколкото толучи. Той непрекъснато гореше и изгоря. Като че ли малко му помагахме и малко горяхме с него в тия напрегнати, възторжени и трудни години, в които започна творчеството си.

Аз не крия своята субективност и своето пристрастие, но мисля, че моето приятелско чувство не е в противоречие с обективната истина, дори с безстрастната оценка на неговото творчество. Той ни липсва навсякъде и във всичко. След неговите филми сякаш нашата кинематография загуби чернота си. В кой филм вече ние срещнахме тази топла ласка на черната родна угар, тоя дъх на нежност и любов, излъхан от топлата земя, сгряла сърцето на селяните. В неговите филми сякаш не само селянинът обичаше земята, а и земята обичаше селянина. Те не момеха един без друг. Но ето че тази вечна и една и съща земя започна да се „променя“ — с други очи селянинът погледна на нея. И в този поглед имаше и тревога, и надежда, а някога и заслепление. Социалистическото преобразоване на нашето село намери единствен отклик в неговото творчество. Той съумя да „естетизира“ този процес, без да го лиши от неговата битова жизненост и конфликтна правдивост. Всъщност това бе процесът на раждането на новия човек. Режисьорът Даковски погледна с вътрешна сигурност на този процес и затова в неговите филми бликат психологическата аналитичност ведно с хумора и патетиката на новото. Не всичко беше съвършено в тях, но всичко беше човешки просто и някак по селски весело. Режисьорът се смееше, но не се надсмиваше. Той искаше да разбере смута в душата на селянина, да помогне на неговото душевно възмогване. Затова в неговата режисура нямаше преднамерена самоувереност и интеллигентска снисходителност към всичко онова, което преживяваха тези прекрасни хора от народа. Тяхната душа бе ласкава и топла като родния хляб. Те искаха хубавото, търсеха своето щастие и радост, но бяха плахи и несигурни. Те грешаха, съпротивляваха се, но същевременно обективният ход на времето правеше наивна тази съпротива и преходни техните вътрешни конфликти. Затова Даковски не задълбочаваше драмата, той не търсеше безизходния трагизъм и самоцелно страдание в душата на селянина, а искаше да се помогне до онази „успоредност“, която бележеше, от една страна, обективния настъпателен ход на историята, от друга — динамичната промяна в душата на селянина, който изоставаше и все пак догонваше времето си. Затова и неговите селски филми не бяха раздиращи драми. Но те бяха една истинска и правдива картина на един процес и на едно духовно възраждане. Той пристъпяше с вяра към героите си, някак фамилиарно, с много обич и човешко пристрастие. Постъпките на неговите герои му се виждаха и виновни, и невинни едновременно. В основата стоеше любовта на селянина към земята. Но тук трябваше да се прокара демаркационната линия между тази любов към родната земя и вековната любов към собствената земя. Това беше борба „призрачна“. Времето следваше своя ход и неумолимата закономерност на общественото развитие се чувствуваше навсякъде в неговите филми. Това беше може би и оная „обективност“ на изображението, за която често го виняха.

След Даковски като че ли нашата кинематография обърна гръб на проблемите на нашето село и „зелените облаци“ на нивята напуснаха нашия екран. Даковски обичаше селския човек. Той обичаше и неговия бит. Нещо повече, той умееше да го опоектизира. Но това не беше търсената филмова поезия в метафори и разкадровки. Това бе простата и сърдечна поезия като в народната песен, която бликаше от отношението на твореца към селския живот, мирисът на сено, синевата на небето, черната лъскава земя, родното огнище, дървената лъжица, шарената торба. Този бит си отиваше, но топлиеше сърцето му. Той затваряше цял един свят и цяла една естетика. Той бе спомен и настояще, но без бъдеще. Но той ни свързваше с родната земя и благоговейният прост селски труд. Даковски чувствуваше красотата на този бит и на този живот заедно с неговата мъка, спотаена и дълбока, която затваряше спомена от миналото.

В неговите филми на „селска тематика“ имаше нещо Елинпелиновско и разбира се, нещо ново. Задушевният лиризм, топлото отношение към труда на селянина, обичта към селските хора и тъжната усмивка, с която ги обгръщаше режисьорът, идваха от Елин Пелин. Конкретната разработка на характерите, тяхната насоченост и пробивна сила, преоценката на старите ценности се превръщаха в нова психология. Даковски искаше да разреши тази конфликтност вътре в характерите, а не да я натрапи отвън като тезис. Това беше новото в образа на селянина.

В своето творчество Даковски пръв усети и възплъти в изкуството си това, което днес е наша програма. Националното своеобразие той успя да пречупи през едно социално съзнание и интернационално светоусещане. Така от обичта към родната земя той издигна патриотичното начало в наша естетическа категория. У него комунистът беше българин, а не измислен герой без родна земя и чувство. Така той обогати темата на своето изкуство и въведе темата на патриотизма като съществена особеност на социалистическото ни кино.

Най-ярко и най-определено тази тема зазвуча в историческите му филми. „Под игото“ — неговият първи филм, и „Калоян“ — неговият последен филм. В тях имаше дори патриотична патетика, но основното не е в нея. Основното е в интензивността на българските характери и на „българските“ конфликти. Даковски разкри националното в народността и ни го поднесе органически, единно и художествено убедително.

Мисля, че тази народност и този патриотизъм бяха основна тема на неговото изкуство. В една или друга степен ние ги срещаме във всичките му филми. Тази тема той извлече от естетическата метафора за родната земя. Дали става дума за границите на отечеството и неговата свобода, дали се касае за топлото дихание на селската „собствена“ земя, но едно „съзнание“ я определяше: това бе спотаената съкровеност и неизчерпаемата любов към нея по време на един исторически кризис. Така той разкри едновременно и драматизма на епохата, когато се руши нещо старо и се ражда един нов живот. Любовта към родната земя оставаше същата и същевременно добиваше нова форма. Неговите филми говореха за изчезващите синури от нашите родни поля, а същевременно тяхното вътрешно изменение бележеше синура на две епохи.

Не бива да се забравя, че Дако Даковски е един от пионерите на нашето кино. Едно днешно око ще открие много слабости в неговата работа, а може би и в „манталитета“ на изкуството му, както и в неговите средства. Но само тези, които не познават тези първи въздъхнени и трудни години, когато се изграждаха основите на нашия игрален филм, могат с разглезено самочуствие да погледнат на това творчество. Даковски търсеше във филмите си максимална „обективност“ на изложението. Оттук и тяхната „разказвателност“. Той беше чужд на експресията и поетическия строй у него идваше не от романтически-революционния унес, а от вътрешното безпокойство и тъга, дори от душевната болка на образа. От една страна, той участвуваше в съдбата на героите си с определено настроение, от друга — проявяваше максимална сдържаност. И може би в това „сблъскване“ се раждаше лиризмът на неговите филми. Той не обичаше да движи много камерата. Предпочиташе общите планове и търсеше филмовата изразителност в композицията на кадъра повече, отколкото в специфичните филмови акценти. Той поддържаше все още една

„естетика“, която приближаваше киното до някои форми на театъра, без да се поглъща от тях. Той търсеше жизнената документалност в изображението при една съдържана камера, като се стремеше да избегне свръхизживяването на героите. Той предпочиташе простото и земното в израза, без да се плаши от монотонността, която го застрашаваше. Той не извеждаше героя от средата, не го показваше сам, разголен, у него той винаги живееше с веществения и реален мир, който му вдъхваше живот. Така той разкриваше неговите стойности и негативни страни. Той търсеше искреността на човешкото сърце, без патетика и без поза. Стремеше се към искреност в актьорската игра като източник на душевно вълнение. Така той откри за киното Иван Братанов, Буйнозов, Цветана Николова, Васил Стойчев и мн. др. В този стил на изобразителност той често стигаше до „фактологичност“, но не и до сухост. Във филмите му имаше наивитет и момчешка възторженост. Той ни караше да „изживяваме мига“, без да си служи със сложни метафори и търсена асоциативност. Той беше може би буквален, но истинен. Интересът към „обективната картина“ се изкупваше от неговата сърдечност, което раждаше поезията на изображението. Изразът на националното той търсеше в различни плоскости — в българската интонация, във фолклорното богатство, в детайла, в предметната подчертаност. Но всичко това той умееше да превърне в заразителен живот, да открие естетическата стойност на вещите и бита, всред който оживяваше героят.

Творчеството на Дако Даковски решително влезе в историята на нашата млада кинематография. Тепърва то ще бъде анализирано и изучавано. Но много дълго още ние ще чувствуваме празнината, която зина с неговата загуба. И ще излитваме гордост и удовлетворение от неговото творческо дело и граждански изпълнен дълг.

Професор Любомир Тенев

ЦИБУЛСКИ

Близките му приятели го наричаха Циб... Зрителите го наричаха просто — Збишек. Обичаше го цяла Полша.

Той остави няколко десетки роли в паметта на телевизионните и театралните зрители. На екрана останаха тридесет и една роли и епизоди... Останаха няколко ангажимента, които той никога вече не ще изпълни... Останаха проектите и мечтите... Остана споменът. Споменът, който ще се превръща в легенда... Легенда, която бе зачената още приживе.

Полското театрално и филмово изкуство никога не е чувствувало липса на актьори от голям ранг. Само през последните десетина години заблестяха талантите на творци като Холубек, Ломницки, Лапицки, Голас и още много. Но никой от тях не създаде около името си тази вълна от любов, възторг, дискусии и „обожаване“, която придружаваше Цибулски от деня на премиерата на „Пепел и диамант“. Завистливите говореха — „случайност!...“, „стихийна експлозия на ефемеричен талант“, „съвпадение с актуалните вкусове на публиката“... И даже един много умен и интелигентен критик написа: „Полският „Джеймс Дийн“ ще изгасне още по-бързо, отколкото изгря!...“

Да оставим настрана завистливците и да се учудим на критика. „Полски Джеймс Дийн“?!... Трябва човек да страда от художествена „кокоша слепота“, за да сбърка две такива явления като Джеймс Дийн и Цибулски. Нихилистичният юношески бунт на първия и овладяната, винаги проникната с размисъл експресия на втория. Да не забравяме, че Цибулски изпълни ролята на Мачiek Хелмицки в „Пепел и диамант“, когато беше на тридесет години. И че при цялата динамичност и експресия на героя си той можа едновременно с това да го надари с дълбока лиричност и болезнен размисъл, който пронизваше всичките ключови моменти от трагичния път на Машек към смъртта.

Тук сме принудени да направим един макар и кратък анализ на творческия път на Цибулски, който да обясни действителните извори на неговия успех.

Збигнев Цибулски, този според красивите думи на Тадеуш Кон-вицки: „истински любител в изкуството“, завърши Краковската театрална академия през 1953 година. Една година игра на сцената на драматичния театър „Крайбрежие“, след което я напусна, отказвайки се от „осветения“ път на актьорската кариера и стана един от създателите на студентския театър „Бим Бом“. В протежение на своето петгодишно съществуване този „театър на ентузиастите“ си спечели всенародно признание в Полша и пожъна ред успехи по сцените на цяла Европа. Искреността, гражданската и душевна ангажираност на създателите му, непрекъснатият стремеж да разбиват всякакви естетични и мислови шаблони донесе заслужен успех на тези „Любители“.



По-късно Цибулски премина отново на професионална сцена, но и там си остана същият „аматьор“ — чувствителен към всички прояви на обществения живот, реагиращ на всички събития в съвременния свят. Но всичките му театрални успехи и търсения, десетината пиеси, които той режисира, опитите му за намиране на формулата на телевизионното актьорство — всичко това беше за него само творческа лаборатория, където той изкова своето великолепно майсторство, заблестяло с пълна сила на екрана.

Да отбележим най-главното — именно неговата обществена ангажираност, неговия неугасващ стремеж да бъде максимално близък до

зрителя, да бъде активен участник в живота, „участник, а не свидетел“ (според собствените думи на артиста) го насочиха към най-масовото и най-силно въздействащото изкуство, към киното.

И когато след шест-седем епизодични и главни роли в киното Цибулски застана пред камерата на Вайда в „Пепел и диамант“, той вече притежаваше пълните възможности да създаде една фигура (съзнателно тиша фигура, а не роля), която да носи белега на най-голямото изкуство — синтез а. Защото Мачиек не е само трагичният герой на полската съпротива, хвърлен срещу братята си, строящи новия живот в „първия ден на свободата“. Той е младежът, комуто е отнета младостта и е заменена с шмайзер, тикнат в ръцете му в името на неща, за които той е готов да загине, дори без да ги е разбрал; младежът в облекло, немислимо за 1945 година (Вайда много съзнателно отиде на този анахронизъм), криещ очите си зад черните стъкла (не само заради „буквата“ на сценария — доколкото си спомням обяснителните реплики бяха дописани в процеса на снимането), който обича пистолета си повече от всичко на света — освен може би Полша, родината, без да разбира съдържанието на това понятие... Младежът, който застрелва единственият човек, способен да му посочи истинския път в живота... Този Мачиек, създаден от Цибулски и Вайда, бе образът на оная вечна младост, която иска да се осъществява на всяка цена, която иска винаги да поема отговорности, да бъде зряла и мъжествена; оная младост, която е способна да издига Днепрогреси и да хулиганства по улиците в мъртвата светлина на неоните — в зависимост от това, имало ли е кой и накъде да я насочи. И в драмата на излъганата младост големият режисьор и големият актьор впелетоха драмата на полската история и към това добавиха вечната драма на дълга и съвестта...

... И няма зрител, който да не помни огромното бунище, ятата врани и печалните звуци на полонеза... И показаната както рядко се е удавало на изкуството смърт. Смърт на човек, когото съжаляваме, обичаме и мразим.

След това дойде славата.

Десетки хиляди младежи по улиците на цяла Полша (и не само Полша) с черни очила... Прически а ла Цибулски... Жестикулация а ла Цибулски... Това е най-голямата слава, най-потресаващият успех, най-ценната награда. Никакви фестивали, ордени и дипломи (а и те не бяха малко) не могат да се сравнят с тая единствена и неумолима оценка на зрителя.

Тогава той стана — Збишек.

* * * * *

Разбира се, оказа се, че той — в очите на специалистите — се повтаря в следващите си филми. Струва ми се, че по-скоро въздействието на „Пепел и диамант“ бе толкова силно, че засланияше всички опити на артиста да намери друг, по-нов, по-съвършен, но еднакво силен образ. Може би литературният материал не му даваше възможност да се разгърне. Може би му липсваше майсторската ръка на Вайда да го подкрепи. Не напразно той самият казваше: „Вайда е режисьорът, когото боготворя!“ И когато се заговори за „залеза на полския Джеймс Дийн“, се появи „Любовта на двадесетгодишните“.

Сякаш това не беше същият актьор. Драматичността, психологизирането, трагичната дълбочина бе отстъпила място на не по-малко ярката гротеска, на безмилостния шарж, на унищожителната самоирония. Героят, преживял времето си и не съумял да намери място в новия, истински живот, бе жестоко демаскиран. Но редом с това човешката топлина на актьора му даваше живот и онзи минимум обаяние, който е необходим, за да вярва зрителят в достоверността на предлагания му за осъждане образ.

А след „Двадесетгодишните“ последваха „Как да бъдеш обичана“, „Джузепе във Варшава“, „Салто“, „Шифри“... И с всяка изминала година, и с всеки нов филм Цибулски откриваше нови черти на своя талант, нови хоризонти на възможностите си и което е най-важното —



създаваше нови образи, способни да размиват, да вълнуват, да бъдат гняв и възмущение, способни да потрисат зрителите със силата на истинността, която носеха.

Всичко това в минало време...

* * * * *

Когато нелепата смърт отнесе някого от тези, чиито имена са оправданието на нашето изкуство, ние, боящи се приживе от „големите“ думи, все още несмело казваме: „Напусна ни великият...“. „Отиде си, за да остане завинаги всред нас...“

Да. Това се отнася и за големия син на полския народ, за големия артист на социалистическото изкуство. Той е и ще бъде сред нас.

Няма да го има само Збишек. Засрамено усмихнатият, вечно разсеяният, винаги бързащият и винаги оставащият... Вечният студент... Тридесет и девет годишният юноша... Готовият винаги за шеги, за гуляй и за безкрайни нощни дискусии иза света и за изкуството... Работещият до тълно изчерпване над всяка роля, даже най-незначителната...

Няма да го има Збишек, който повтаряше след всяка своя дума: „Знаеш ли, братче?!“... И разказваше някакви странни филми, които уж бил видял, а които в действителност бяха сценариите, които той не искаше никому да представя от свое име... И беше готов да участва безплатно в студентските учебни филми, той, който отказваше ангажменти от Англия и Аржентина.

* * * * *

Когато Вайда изпадаше в „педагогическо“ настроение (което, уви, му се случваше твърде рядко), винаги повтаряше: „Обичай актьора си! Това е първата заповед за режисьора. Защото той е тяло на твоята идея, възплъщение на твоята мечта...“

И ние знаехме, че той мисли за Цибулски, защото и ние мислехме за него.

Гробът му е в черната земя на миньорското Катовице, но образът му е в сърцата на милиони зрители от цял свят.

Той се отдаде целият на голямото изкуство и чрез него на милионите. Те няма да го забравят.

Владислав Икономов

ПАРИЖКИ ЕКРАН

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

Нищо особено ново на екрана в Париж... Малко е странно защото сме свикнали да очакваме много от него, но в началото на годината проблясъците на парижкия екран бяха действително редки. Продължаваше да се върти „сензацията от Кан“ — филмът на Клод Льолуш „Един мъж и една жена“. През миналата година той събра най-много посетители във френската столица — 677,709. Бях го гледал вече в София... Комедията „Голямо мошеничество“ с Бурвил и Луидьо Фюнес заплашваше да бие рекорда му, но това явно беше „касов“ филм. На фона на анемичните екранни шлагери „Комисарят Сан Антонио“ и „Главният президент — директор“ се открояваха „Война и мир“ на Сергей Бондарчук и „Дарлинг“ на Джон Шлезингер. Но и те не бяха вече нови...

— Просто се чудя какво ще гледате! — ми каза един френски колега.

И докато той се чудеше, сред клюките за последния брак на Шарл Азнавур и новата Мис Франс — нормандската селянка Жана Бек, които пълнеха вестниците, кинематографическият Париж се прозяваше от скука. Филмът на Чарли Чаплин се чакаше като спасение. Премиерата му щеше да се състои в позлатената зала на Операта, цените на билетите достигнаха фантастични цифри — 300—350 франка. Наистина от Лондон долитаха обезкуражителни новини: „Графинята от Хонг-Конг“ е цяла катастрофа“. „Това е едно тъжно и горчиво разоча-



Чаплин
на премиерата на филма
„Графинята от Хонг Конг“

рование“ — пишеха английските вестници... Но нали това все пак е Чаплин! А от Чаплин винаги може да се очаква някое малко чудо. Така си мислех и исках да проверя сам дали критиците отвъд Ламанша нещо не бъркат.

И така, какво представлява тази прочута „Графиня“, която идва цели десет години след последния филм на Чаплин „Един крал в Ню Йорк“? Тази „Графиня“, която ни респектира с авторитетните си подписи: сценарий, режисура и музика — Чарли Чаплин...

Историята е несложна. Графинята е истинска. Една руска Наташа от благородно потекло, бяла емигрантка след революцията. В Хонг-Конг тя среща американския милиардер Огден, който скучае в луксозното си жилище на кораба. След една приятна вечер в нейното общество Огден се събужда с натежала глава и с ужас открива, че Наташа е останала в каютата му. Корабът е вече в открито море. Наташа иска да се добере до Щатите без билет и без паспорт. Следват различни комбинации и недоразумения. Огден, както може да се предполага, се влюбва в нея. Недоразуменията и конфликтите се изглаждат и филмът завършва безоблачно с класически „хепиенд“.

Докато го гледах, все очаквах „да се случи нещо“. Нещо, по което да позная Чаплин от щастливото време на неговите шедьоври. Още повече, че сам той предварително бе казал: „Графинята от Хонг-Конг“ е моят най-добър филм“.

Със съжаление, почти против собствената си воля трябваше да разбера, че се случва и гениите да губят чувство за самопреценка.

Преди всичко филмът е лишен от каквото и да било обществено и гражданско значение. Една сантиментална история, която иска да ни трогне, но не ни трогва. Една комедия, която иска да ни разсмее, но не разсмява. Чаплин — хитрият скитник, малкият човек, саркастичният изобличител — го няма. Просто го няма. Трудно е да се повярва, че след „Треска за злато“ и „Великият диктатор“ той ще направи „салонен“ филм, но... В „Графинята“ всичко е красиво — и самата тя, и луксозният кораб, и тоалетите по баловете, и пейзажите, и хотелите... Какво друго може да бъде обкръжението на един милиардер? Цветовите идват да подсилат тази красивост. Получава се впечатление за загладеност, за безметежност. Милиардерът трябва да избира: Наташа или жена си плюс дипломатическа служба. Той избира жена си, жертвувайки службата си. Само че що за жертва е това за един милиардер?... „Графинята от Хонг-Конг“ няма остри ръбове. Всичко е спокойно, гладко, не по чаплиновски.

В новия си филм Чаплин търси комичния ефект в ситуации и трикове, характерни за нямото кино. В корабния апартамент на Огден постоянно влизат външни хора и Наташа постоянно трябва да се крие от тях — в банята, в гардероба и къде ли не. Целият филм представлява някаква игра на криеница. В тази игра участвуват талантиливи актьори като София Лорен и Марлон Брандо. Да, но те са актьори на звуковото кино, свикнали са с неговите закони и изисквания. В звуковото кино вече не се замерват с торти. И те се силят да изглеждат смешни, макар това никак да не им приляга.

„Митът Чаплин“, изглежда, си е казал думата, София Лорен беше заявила: „Даже ако сценарият е телефонен указател, пак ще



Марлон Брандо и София Лорен в „Графинята от ХонгКонг“

се снимам при него.“ Всички окачваха от Чаплин нещо изключително, в това число и зрителите. И затова, когато видят „Графинята“, разочарованието им е още по-голямо.

Защо се получава така?

Сигурно има много причини, но една от тях ми се струва най-съществена.

Чаплин, разбира се, е гениален и тук аз не искам нито да го доказвам, нито да го опровергавам. За филмовата история и филмовата критика това е почти аксиома. Но докато той, уединен в швейцарската си вила, пишеше своите спомени, киното крачеше с бързи крачки напред. Киното търсеше и намираще себе си. Търсеше и

нимираше своя език. Всяка година ни носеше нови кинематографични открития. Нови имена на майстори. Нови филми, които ни изправяха пред нови проблеми. Чаплин продължаваше да бъде мит, но той престана да бъде господар на киното. Беше негова история, не и негова действителност.

Паралелно с това се развиваше и зрителският вкус. Зрителят свивна да гледа други филми. Понякога го виним в изостаналост, в неразбиране на новите явления в киното, забелязваме честите му разминавания с тях. Но независимо от всичко през това време се е извършило натрупване на ценности, метаморфоза на навиците. Днес филмите на Ром и Антониони, на Годар и Параджанов, на Фелини и Бергман съвсем не са достояние само на единици.

„Графинята от Хонг-Конг“ идва като странен анахронизъм сред това раздвижване. Получава се ново разминаване, но вече посоките са обратни.

С това съвсем не искам да развенчая „мита Чаплин“. Още няма човек, който би могъл да го развенчае, защото да се откаже от Чаплин за киното би означавало да се откаже от себе си. Френската преса (в случая много „по-галантна“ от английската) се отзова приблизително така за „Графинята“: „Чаплин е толкова голям, че един лош филм едва ли ще навреди на репутацията му...“

На седемдесет и седем години, той има намерение да работи още. И. може би още не е казал последната си дума?

Кой знае?

*

В съседното кино дават „Гори ли Париж?“. Филм на известния режисьор Рене Клеман. С участието на Жан-Пол Белмондо, Ален Делон, Ив Монтан, Симона Синьоре, Шарл Боайе, Мишел Пиколи, Клод Риш, Жан-Луи Трентинян, Пиер Ванек, Кърк Дъглас, Глен Форд, Герт Фроебе, Орсон Уелс, Лесли Карон, Роми Шнайдер... Едва ли има друг филм така гъсто населен със „звезди“. А това вече само по себе си изостря любопитството. Може да е този „големият френски филм за Съпротивата“? Разказват, че премиерата му се превърнала в народен празник. Ив Монтан пял от втория етаж на Айфеловата кула пред събралото се множество... И вече от няколко седмици се върти при пълни салони...

Авторът на знаменития филм „Битка за релси“ Рене Клеман отново се връща към любимата си тема — Съпротивата. Този път той пресъздава на екрана паметните августовски дни на 1944 г. — освобождаването на Париж от немските окупатори. Моментът е сюблимен. Хитлер е заповядал да се разруши френската столица. Трябва да се бърза, да се пресекат престъпните планове. Рене Клеман кадър след кадър, епизод след епизод разгръща пластове на съпротивителното движение. Той иска да бъде документално точен, верен на историята. Грижливо подбира местата, обектите, актьорите. Вплита във филмовото действие кадри от стари хроники. Те допълват органично останалите епизоди, придават на филма дъх на автентичност. Всъщност „Гори ли Париж?“ е голяма екранна хроника на ония дни. И тук думата ми не е само и единствено за фактичестката достоверност на събитията, а за подхода, за стилната му физиономия.



Ив Монтан във филма „Гори ли Париж?“

Верен на правдата, Клеман изобразява и участието на комунистите в борбата. И дори е фиксиран един определен образ — Жюлио-Кюри. В тия съдбовни дни големият учен инсталирва своята „лаборатория“ в едно подземие, за да приготвя бутилки със запалителна смес против немските танкове...

В случая думата „достоверност“ трябва да се разбира по-ши-

роко, не като обикновено стриктно съответствие. Сам Рене Клеман споделя:

„Моят филм не е историческа реконструкция. Всяко произведение на изкуството — на седмото изкуство — включва в себе си избор. Ние искаме да дадем събитията преди всичко в точен синтез.“

Макар че става въпрос за широко движение, за походи и битки, за неща, епични по своя обхват и звучене, подходът на Рене Клеман към темата, към героите не е чисто епичен. Той е по-скоро емоционален, чувстен. Клеман разчита на „психологическия шок“. Моментът на освобождението рефлектира в преживяванията на всеки боец, на всеки парижанин. Той иска да го долови, да го изобрази на екрана. В сумата на тези „психологически шокове“ режисьорът иска да пресъздаде изблика на народното въстание в един върховен миг от най-новата история на Франция. Всъщност в „Гори ли Париж?“ почти няма плътни, цялостно изградени образи и характери. Те са щрихирани нетърпеливо и бързо, както е стремителен и бърз ходът на събитията. Блясва лицето на едно момиче (Лесли Карън), което търси някого в конвоя концлагеристи. Колата на шведския консул (Орсон Уелс) препуска, за да свърже скъсаните нишки на първите контакти между нелегалните бойци и немското командване. Пратеникът на парижани (Пиер Ванек) пресича немските позиции, за да отиде с важна мисия при американците. Един от дейците на Съпротивата (Жан-Пол Белмондо) излиза от убежището си със специална поръка, за да стане неочаквано министър. И т. н. Точните връзки между лицата и събитията често се губят или се изоставят, за да се подхванат нови. От това композиционната структура на филма става разпокъсана, фрагментарна. Той става мозайка от късове — по-добре или по-зле споени помежду си.

При това логическата последователност на фактите не е главната спойка между тях. Рене Клеман разчита повече на общия емоционален градус, в който се стреми да издържи отделните епизоди. Те всички са белязани от печата на силен патриотичен подем, от напрежение и ентусиазъм, от голяма и нескрита любов към Париж, „най-красивия град на земята“.

Най-добре са разбрали това от филма навярно самите французи, които след две десетилетия с интереса си и с реакцията си към „Гори ли Париж?“ показаха, че тези чувства са живи и силни в сърцата им.

И ето че тук стигаме до един привиден парадокс. Въпреки небивалото струпване на артистични величия в този филм „звезди“ всъщност няма. Освен една единствена — народа. Всеки от именитите артисти играе някаква малка, често съвсем епизодична роля на човек от народа, на войник, на боец. Ив Монтан се появява бегло в няколко сцени като сержант от танкова част. Ален Делон е делегат от Лондонски център. Симона Синьоре — обикновена кръчмарка (с три-четири реплики), която посреща освободителните колонии... Изглежда, артистите са имали съзнанието, че „Гори ли Париж?“ за тях не е обикновено поредно „участие“, а въпрос на професионален и патриотичен дълг. То личи от увлечението и добросъвестността, с които те се вживяват в своите малки роли.

Така че въпреки внушителните си очертания, въпреки изобилието на знаменитости и шестте милиона долара, похарчени за неговото производство. „Гори ли Париж?“ в никакъв случай не е филм от типа на т. н. суперпродукции. За Рене Клеман, който посвети на Съпротивата „Битка за релси“, „Проклятие“, „Забранени игри“, „Ден и час“, той е едно логично развитие. Мисля, че именно Рене Клеман и никой друг трябваше да постави този филм. „Гори ли Париж?“ не е неговият шедьовър. Нито навярно най-добрият филм на екрана в момента. Но за Франция той е една необходимост.

„Гори ли Париж?“ — питаше Хитлер своя генерал и гласът му пишеше самотен и ненужен в откачената слушалка... А над Париж кънтяха камбаните на „Нотр Дам“ и го заглушаваха.

Нима такива мигове се забравят?

*

А какво да ви кажа за „Библията?“

Колосалните екранни постановки — суперпродукциите, обикновено не оправдават очакванията и не покриват художествените изисквания. При тях се търси най-напред зрелището, след това — изкуството. Като правило. Обаче да подвеждаме нещата под еднакъв знаменател е колкото наивно, толкова и погрешно. Лесно е да се отсече: ето дотук беше изкуството, оттук започва зрелището. В действителност те не винаги се изключват, техните елементи понякога се допълват.

За жалост нашият зрител е видял суперпродукции от най-лош сорт като „Троянската война“ и „Херкулес“. Там наистина няма място за двоумене. Нещата са от ясни по-ясни. За сериозно изкуство не може да става дума. Обаче ако сме видели „Клеопатра“, „Спартак“, а сега и „Библията“, се налага най-малкото да си уточним понятията. Всъщност за какво става дума? С какви факти и явления се срещаме на екрана?

Случаят с „Библията“ изглежда показателен.

Измежду суперпродукциите този филм навярно е най-„супер“. На гигантски екран (филмът е снет на 70-милиметрова лента) ние можем да видим сътворяването на света, райската градина с прочутата ябълка и змията, Адам и Ева, синовете им Кайн и Авел, потопа и Ноевия ковчег, построяването на Вавилонската кула, Содом и Гомор, притчата за Аврам, Сара и Исак.

В киното, както е известно, могат да стават всякакви чудеса, разбира се, и библейски. Чудеса се случват и във филма „Библията“. Не бих казал, че с това той става мистичен или дори религиозен. Очевидно американският режисьор Джон Хъстън не си е поставял такава цел. Потопът, Вавилонската кула, райската градина — за него това са само поводи да създаде зрелища. Зрителят си дава сметка за условността на жанра и сигурно само най-заблудените вярващи възприемат историята в буквалния ѝ смисъл. Но най-заблудените вярващи не ходят на кино, а на църква...

Тогава ще попитате каква е разликата от „Херкулес“ и „Троянската война“.



Джон Хъстон в „Библията“

Такава, че тук се чувства ръката на един опитен режисьор. Това е също зрелище, но зрелище, направено с професионална сръчност и умение. Джон Хъстън знае как да композира кадъра, цвета в кадъра, къде да използва музиката, къде да приказва и къде да мълчи. И вече ги няма старите глуповати културисти от типа на Стив Рийвс. Сега Кайн е Ричард Харис, ангелът — Питър О' Тул... Първокласни артисти, които естествено оставят отпечатък на своя безспорен талант. И филмът, бидейки най-напред и преди всичко зрелище, става вече зрелище по-излъскано, по-шлифовано, по-респектиращо.

Старата суперпродукция, която се възроди за нов живот, за да се противопостави на конкуренцията на телевизията, е принудена да замени с нещо първобитно-цирковите си одежди, които, изглежда, излизат от мода.

Добре, само че какво се променя от това?... Нищо съществено. Макар и забележима, промяната е само външна. И филмът „Библията“, както и неговите предшественици, е еднакво далеч от обществения проблеми, от проблемите на деня. Той не преследва никаква нова цел — нито гражданска, нито художествена... Бих могъл да продължа в тази посока, но затова е просто неудобно да се говори... Разстоянието е толкова голямо, че е трудно да се покрие с думи.

И един прекрасен ден за всички ще стане ясно, че суперпродукцията е било неподходящо оръжие в борбата срещу конкуренцията на телевизията, че нейното ново възраждане не е дало нищо съществено на киното и тогава сигурно всички опити да се фризира и подмлади натруфената ѝ персона ще се окажат излишни.

Париж, януари 1967 г.

Роман Полянски стана известен режисьор. За него имат мнение не само английската и полската критика (последните си три филма Полянски сне в Англия), но и критиката в Германия и Япония. Полянски, който преди няколко години направи няколко сериозни късометражни филма като „Двамата и гардеробът“, „Дебелият и тънкият“, дебютира в игралното кино с „Нож във водата“. Местодействието — една яхта — и ситуацията — фалшив любовен триъгълник, бяха доста условно избрани, но затова пък тримата герои представляваха типични за Полша обществени типове — замонашен се и оеснафял висш технически интелегент, младата му жена, която с пълни шепа черпи от благата на комфорта, който мъжът ѝ, осигурява, и един полски „млад гневен“, кръвен родственник на героите на Сколимовски. Психологическата сатира „Нож във водата“ показва, че младият режисьор е овладял много от характерните похвати на съвременното кино, изискванията му за конструкция на сюжета и експресивна камера и че за бъдеще на него може да се разчита като на сериозен професионалист, като на една от надеждите на полското кино. Но „надеждата“, изглежда, не беше доволна и пое „пътя към славата“. Отиде при големия бизнес. И той прие младежа. Полянски сне в Англия по предложение от продуцента сценарий „Отвращение“. „Няма как, трябва да се съобразяваме с продуцента, иначе кой ще рискува милион и половина долари така?“ — заяви той в едно интервю.

„Отвращение“ беше представен в Кан и получи две награди в Берлин. Разказва мрачната история на една психопатка, внушавайки атмосфера на ужас и кошмар чрез средства, доведени до абсурд. Прецизно разработва постепенното полудяване на едно момиче, затворено между четирите стени на една душна стая. Какво иска да каже Полянски с този филм? „Нож във водата“ е филм от тези, които обичам да правя, а „Отвращение“ — от тези, които обичам да гледам. „Най-висша похвала филмът получи във „Филм енд филминг“ — „най-сугестивната студия на лудостта, която някога е правена.“

След това дойде „Задънена улица“.

В един замък в стил Уолтър Скот

(тоест никъде) живеят един грозен, плешив и импотентен аристократ с младата си жена. Отнякъде се появяват двама гангстери, които очакват шефа си Кателбах. Така преминава едно денонощие „в очакване на Кателбах“ (аналогията със заглавието на пиесата на Бекет не е случайна). Между тримата герои (единият гангстер умира) се установяват всички видове абсурдни отношения, между които и познатият от „Нож във водата“ фалшив любовен триъгълник. Огромната доза черен хумор, ужаси и мръсотии се увенчават с блестящо изиграна сцена на полудяване от безсилie.

По отношение на Полянски английските и френските критици са на противоположни мнения. Едните го обвиняват, че не познава английската действителност и общество, а другите твърдят, че създава шедеври. Полянски действително не познава английските нрави, но това не му е необходимо. Фантастичният, условен свят, който той създава във филмите си, вземайки няколко души и изкуствено изолирайки ги от живота, за да може спокойно да експериментира над психологията им, не е подобен на никоя действителност. А пък колкото до шедевровете, достатъчно е да се видят някои от последните английски филми („Нощта трябва да падне“ на Райш, „Алфи“ на Джилбърт), за да се убеди човек, че Полянски плува в едно общо русло с английските си колеги и не се отличава съществено от тях нито по избор на сюжет, нито по стил, нито по степен на художественост.

А Полша? Полянски казва: „Представих там един сценарий, но не ми го приеха. След това снимах „Отвращение“ и „Задънена улица“ и нямах време да мисля за това. Миналото лято исках да отида на курорт в Полша, но продължаването на снимачния период попречи на тези ми мили планове.“

— Какво мислите сега за „Нож във водата“?

— Наивен. Сега не бих го направил.

Струва ми се, че няма нужда от коментар. Но интересно е дали такъв чувствителен и амбициозен творец като Полянски не разбира, че е тръгнал по пътя на компромиса, който е така опасен за младите таланти?

Мария РАЧЕВА

Африка, киното и... количка на главата

В 1900 г. в колониалните владения живееха 35,2 процента от населението на земята, а днес — само 1,2 процента. И макар зад тази цифра да се крият съвсем не еднозначни явления, процесът на разпадане на колониалната система е все пак близко до своя край и този факт има не само политическо значение. Появяването върху картата на света на десетки нови държави, които за няколко години, така да се каже, пред нашите очи изминават такъв път, какъвто Старият свят не винаги извървяваше и за век, ни принуждава да погледнем на много неща по друг начин и да се откажем от много предразсъдъци.

На колониите рядко се дава думата. Но за тях се говори, пише, те се показват в киното. За времето на колониалното господство в Африка за този континент бяха написани платини от книги и създадени десетки филми — и не винаги, казано меко, техните автори полагаха усилия да говорят истината.

Сега положението се променя. Получили политическа независимост, африканците имат сега възможност да се изразяват и в сферата на изкуството. Трудно е и при най-добро желание да се отрече съществуването на африканската литература. А съвсем наскоро и африканското кино направи своите първи, но знаменателни стъпки.

Именно на проблемите на съвременното киноизкуство, приложени към африканската действителност, е посветил своята статия френският кинематографист Рене Вотие, автор на филмите „Африка—50“, „Аз съм на осем години“, „Алжир в пламъци“.

„От Африка, създадена в киното, до Африка, създаваща кино“ — така е озаглавил той своята статия, публикувана в седмичника „Млада Африка“.

И така, каква е Африка, създадена в киното?

„Кой пръв е измислил този кадър, в който са показани носачи, поставили върху главата си количка, която те би трябвало да бутат по земята? — пита Вотие. — Ние го срещаме в белгийския филм за Брега на слоновата кост, в английския филм за Северна Нигерия и във филма, който ми показва един колониален чиновник.

— В действителност това не е така — ми каза жената на чиновника. — Те много добре знаеха, че количката трябва да се бута, но им заповядаха да я сложат на главата си заради снимките.“

В наши дни документалното кино, както и документалната литература срещат все повече поклонници. Зрителите желаят да видят само фактите, а изводите да направят сами. Да, но фактите се възпроизвеждат различно — кой не знае това, а също и възможностите на съвременното кино!

„Проникнало в един свят, различен от Европа — продължава авторът на статията, — киното започна да настоява изключително на тези различия и насочваше цялото свое внимание върху фалшивото минало, което африканците бързо свикнаха да „играят“ за белите. По принципа на контраста „всичко хубаво“, дошло от Европа, се поднасяше по най-привлекате-

лен начин: колониалните каски, бащински добрите жандарми, спринцовки за подкожни инжекции и велосипед със същото колело, което черните така и не успяха да изобретят и с което не разбираха да си служат!...

Върху лентата „бедуински танци“ се сменяха с „конгоански“, „берберски обряди“ — с „церемонията на обрязването при кафрите“ и, разбира се, следваше неизбежното посещение в болницата за прокажени на добрите сестри от Судан или в диспансера на отец Фуко. Филмите обикновено бяха озвучавани на официалните „африкански“ езици от това време: френски, английски, португалски, немски, а понякога дори, както това стана с филма „Черните сестри“ в Родезия през 1935 година, и на такъв „малко разпространен език“ като зулуския. Но съдържанието на филмите бе винаги едно и също: камерите се плъзгаха само по повърхността на Африка и се завръщаха пълни с екзотика и солидни доводи в полза на колониализма.“

Рене Вотие не е сам, когато твърди всичко това. Нигерийският писател Дж. Коинде Воген няколко години преди него в статията си „Кинолътжата за Африка“ говори буквално същото:

„Комерческото кино, което използва по всякакъв начин широко разпространени заблуждения за своите интереси и по същество се храни от това, създаде своя Африка, която има точно толкова общо с действителността, колкото и измислиците на пътешествениците от XIX столетие. Без да разбират африканските езици и без да познават обичаите на африканските племена, авторите на такива филми не желаят да видят в африканците хора, които споделят общочовешкия опит на всички други народи. Те предпочитат да използват Африка в качеството на екзотична декорация, като показват предимно диви зверове и нарисувани с бойни краски „туземци“... Освен увлечението по лъжливата екзотика съществува и друга тенденция в изобразяването на Африка особено широко разпространена в Англия. В много филми се прокарва мисълта, че африканците се нуждаят от покровителството на белите, които трябва да ги управляват и да се грижат за тяхното развитие.“

Ползувайки се от безнаказаност, европейски и американски кинокомпании създават комерчески кинолагери с бели супермени в главните роли, нравоучителни и познавателни филми, в които африканците или служат като „жив реквизит“, или „изпълняват роли на слуги, отличаващи се с поразителна тъпост“.

„А след това — разказва Рене Вотие — се намесиха етнографите. На тях им омръзна да гледат как камерите плъзгат по повърхността и те ги взеха в свои ръце. Може би сега европейците щяха да се запознаят с реалната Африка? Но отсъдете сами, приятели-европейци: изпратете един етнограф например в Бретан. Разбира се, той няма да се завърне с туристически филм. Той ще донесе филм, който ще ви обясни, че жабадао е типичен бретонски танц, изобразяващ движението на звездите по небосвода или морския отлив и прилив (това зависи от вълновението) и че култът към мъртвите у келтите доказва техния монголски произход! И в този филм няма да има нищо за конвулсиите на съвременен Бретан: за запустелите селища, напускани от селяните, за закриването на корабостроителниците, за демонстрациите в Сен Назер...“

Нима етнографските филми биха могли да предадат проблемите на днешна Африка? Те разказват само за това, което отличава африканците, някои от африканците, от европейците.

Вие няма да видите как живеят африканците. Ще можете да видите как африканците от последното племе, въоръжени с последното копие, преследват последните лъвове, но няма да видите как колониалната администрация преследва африканците.“

Но не всичко остава безнаказано. Неотдавна по печата на целия свят премина съобщението за демонстрацията на зрителите пред коинотеатър „Астор“ (Западен Берлин), които бяха възмутени от италианския расистки филм за Конго „Сбогом, Африка!“.

Ще бъде невярно да твърдим, че никой от създателите на филми за Африка не се е опитвал да разкаже истината. Но колониалните страни, отбелязва Вотие, „не желаеха да допуснат на екрана нищо, което би разкрило действителността — политическа и социална — в Африка. От филма на Жан Руш „Хроника на едно лято“ бе отрязана политическата част, тъй като „цензурата не можеше да разреши това, което говореха французите за войната в Алжир.“ Филмът на Андре Дюметр и Бертран Дюнуайс за Алжир бе иззет във Франция; същата

съдба постигна филмите на Саша Виерни „Алжир — свобода“, на Ален Рене „Статуите също умират“, на Рене Вотие „Алжир в пламъци“ и т. н. Рогозин, който снимаше в Южна Африка филма „Върни се назад, Африка“, попадна под действието на единадесет различни закона. Сам Рене Вотие „спечели“ за „Африка-50“ тринадесетте съдебни обвинения и една година затвор.

През пролетта на миналата година на „Световния фестивал на негърското изкуство в Дакар бе показан филмът „Чернокожата“. Негов автор е добре известният у нас сенегалски писател Сембен Усман. „Нашето кино — каза Сембен Усман — ще бъде реалистично или въобще няма да има наше кино.“ И създаденият от него филм потвърждава тези думи — авторите на много статии оценяват неговото появяване като начало на новата африканска кинематография. Това не е просто историята на сенегалката, доведена до самоубийство от жестокостта на белите господари, пише в списание „Африка рипорт“ сътрудникът на Афро-американския институт Нюел Фейтър, това е „израз на тревогата за гордия дух, унижен до пълно отчаяние“. Сембен Усман, както алжирецът Лахдар Хамина, сенегалецът Абабакар Самб, анголката Сара Молдодер — това са имена, с които са свързани надеждите на африканското кино. Благодарение на Сембен Усман и Лахдар Хамина, завършва Рене Вотие „може да се говори за африканското кино, а не само за Африка, изобразена в киното. И може би по разчистения от тях път ще тръгнат други творци и с пълен глас, на своя роден език ще възпеят африканската действителност“.

И като последица от това — все по-рядко ще се появяват на екраните на европейските или американските кина африканци, които носят количка на главата си.

А. Словесни

(Из „Иностранная литература“)

японският филм под знака на секса и насилието

В Япония ще се състои симпозиум, посветен на състоянието на съвременното японско кино. По мнение на специалистите кризата, която се изживява сега, е тясно свързана с необикновено разрасналото се напоследък производство на така наречените „комерчески филми“. Ето какво пише по този въпрос известният киновед Акира Ивасака:

„... Деведесет процента от всички киномероприятия се намират в ръцете на капиталистически компании. Ясно става какви решения се взимат в кабинетите на управляващите, как се разглеждат и оценяват сценариите в производствените съвети. В рамките на комерческото кино се раждат и филми, които не винаги могат да се причислят към обикновения комерчески стандарт. Това са чисто „политически филми“. За пример може да се посочи филмът на режисьора Ясудзо Масумура (учил в Италия в римския експериментален център за кинематография). Неговият последен филм носи названието „Армейска школа Накано“. Школата Накано е специално учебно заведение на старата имперска армия, подготвяща диверсанти и шпиони. Много престъпления през Втората световна война са били дело на възпитаниците на школата. Филмът на Масумура е своего рода възхвала на последователите и учениците на школата, изобразени като благородни

хора, горящи от безпределна любов към родината. Филмите „Въздушно сражение“, „Зоро-файтер“ показват „подвизите“ на японските летци през годините на войната в Тихия океан. Главната особеност обаче в комерческото кино в Япония се изразява с думите „еро-якудаа“. Еро е съкратено име от Ерос, „Якудаа“ е кастата на хулиганите, съществуваща вече няколко века от времето на феодална Япония. И така в сегашното японско кино преобладават еротичните и гангстерските филми. У нас се счита, че това печално явление е тясно свързано с икономическата депресия, в чиято власт се е оказало през последните години и японското кино. Стремейки се да подобри своето положение, кинокапиталът в Япония е последвал примера на САЩ и е тръгнал по пътя на „секса и насилието“, „действието и садизма“. Този маниакален интерес към секса все повече завладява киното и същевременно отблъсква много талантливите режисьори, които вече отдавна не могат да се видят в киностудиите. Тадаси Имаи, Кейсуке Киносита, Томатака Тасака, Кон Ишикава са принудени да стоят без работа като рядко поставят спектакли за телевизията.

Не лишеният от оригиналност и талант режисьор Сехей Имамура е провъзгласил собствена „линия на еротизма“, която се състои в търсене на национални битови чувства у японците. Започвайки преди няколко години с „Хроника на японските насекоми“, а след това „Червената страст на убийството“, Имамура неотдавна се представи с „Въведение в антропологията на един еротоман“. Така с всяко ново произведение той изсушава социалния хоризонт, спускайки се все по надолу към откровено предпочитание на сексуални теми.

Естествено при такива условия масите се отчуждават от киното и престават да го уважават. Във всеки случай ние вече виждаме резултатите — поразително намаляване числото на зрителите. Творческите и техническите работници все по-често се събират на съвещания по възраждане на японското кино. Те изучават условията, съществуващи за такова възраждане, стремят се да разработят необходимите мерки, считайки, че не трябва пасивно да се чака, кога ще се появят признаци за подобрене на нещата, че е необходимо да се действа с общи усилия“.

Маневри на италианската цензура

Напоследък цензурата в Италия започва все повече да се намесва в италианското филмово производство. Нейните права непрекъснато се увеличават.

Неотдавна в Рим се състоя процес срещу Джина Лолобриджида, Вирна Лизи, Нино Манфреди и Жан Сорел поради участието им в „неморални сцени“ във филма „Куклите“ на Марио Моничели. Според обвинението неморалните сцени се състоели в това, че Вирна Лизи по-

казвала голите си бедра повече, отколкото било необходимо, а Джина Лолобриджида в стремежа си да „изкуши племеника“ на известен кардинал се събличала... неприлично. Партньори на Джина и Вирна Лизи били Нино Манфреди и Жан Сорел. Според логиката на италианската цензура, щом като се обвиняват едните, същото трябва да се направи и с другите. Така че тук коментарите са излишни.

Филми обаче, които поддържат провежданата от италианското кино политика, свободно се прожектират по екраните. Нещо повече. Такива филми намират пълната подкрепа на буржоазния печат, който се старае да ги рекламира колкото се може повече. Така се случил с филма на известния режисьор Гуалтиерио Якопети — „Сбогом, Африка“. Поради своята актуална тенденция филмът прелизвика остри спорове особено сред прогресивната студентска младеж. Срещу „Сбогом, Африка“ първи протестираха африканските студенти, намиращи се в Италия. Този протест бе подет

от цялата прогресивна младеж в западните столици, в които филмът се прожектирал. Италианските власти просто заставили Якопети да даде няколко интервюта в защита на своя филм. Но и това не помогнало. В Западна Германия протестът срещу филма на италианския режисьор се превърнал в демонстрация пред кината, където се прожектирал филмът. Демонстрантите, искали незабавното спиране на „Сбогом, Африка“. Трябва да се подчертае, че западногерманските власти били принудени да свалят от екрана филма на Якопети.

КАКВИ КНИГИ ЗА КИНОИЗКУСТВОТО ДА ОЧАКВАМЕ

Разгръщайки тематичния план на издателство „Наука и изкуство“ за литературата по въпросите на киното, която предстои да излиза през идващите двестри години, забелязваме няколко радостни белега. Преди всичко това е увеличеният брой на заглавията, който обаче трябва да бъде запазен сетне в конкретната издателска дейност. Друга много съществена особеност е активизирането на нашата отечествена кинокритическа мисъл — никога досега от страна на български автори не са били предлагани толкова трудове, толкова изследвания. Радва ни също така инициативата да се започне издаването на специална поредица, на специална библиотека от очерци, в която да бъдат представени на читателите най-изтъкнатите дейци на световното киноизкуство — режисьори, сценаристи, оператори и т. н. Предвижда се годишно да излизат по четири книжки от тази поредица, като обект на вниманието бъдат не само творци от миналото, но и съвременни майстори. Обсъжда се също така идеята да се подготвят сборници от по-популярни очерци и портрети за режисьори и актьори, които да бъдат предназначени за широка аудитория. Заслужава внимание и намерението за всяка предстояща нова година да се издава специален илюстриран кинокалендар, в който да има и полезни сведения за историята и настоящето на филмовото изкуство.

Но нека се спрем по-конкретно на предвидените в издателския план произведения. В най-скоро време, още през 1967 година, ще се появят по книжарските витрини следните книги: „Моята биография“ от Чарли Чаплин; „Майсторството

на кинодраматурга“ от съветския киновед И. Вайсфелд, който специално за българското издание на труда си е прибавил няколко нови глави; сборник „Избрани сценарии на световното кино“ (съставител Емил Петров), с който се поставя началото на една поредица; „Изразни средства и филм“ от съветския автор Н. Крючечников, който е изложил мислите си в една по-достъпна форма с желание да бъде в непосредствена помощ на любителските киноклубове. Предстои издаването и на „История на българското кино“ от Александър Александров.

Малко по-нататък, към края на тази година и началото на идващата, ще излязат три оригинални книги от български автори. Иван Стефанов в „Киното — естетическа проблема“ и Неделчо Милев в „Теория на психо-физическия монолог“ разглеждат проблеми от теоретическо естество. Емил Петров ще издаде сборник от статии „Киноизкуство и съвременност“. Заедно с това ще бъдат предложени на читателите интересни преводни книги. Посрещнатата с голям интерес в Съветския съюз „Портрети“ на Нея Зоркая ще разкрие и на българския зритель творческия свят на големите творци Айзенщайн, Кулешов, Протазанов, Ром, Райзман и други. Ще бъде преведен трудът на известния прогресивен английски кинокритик А. Монтегю: „Светът на киното“. В един том, озаглавен „Италианско кино“, ще бъдат подбрани материали от италианската критика, които чертаят картината на съвременното състояние на киното в страната на Фелини и Антониони. Ще бъдат преведени също така: от френски „Съвременни аспекти на френското кино“, от П. Льопрен, от полски — трудът на видния киноисторик Йежи Теплиц „Киното и телевизията в Съединените щати“ и от руски няколко заглавия — „Филм без интрига“ от В. Дьомин, „Смешното на екрана“ от Р. Н. Юренев и „Техника за снимането на филм“ от Р. Илин.

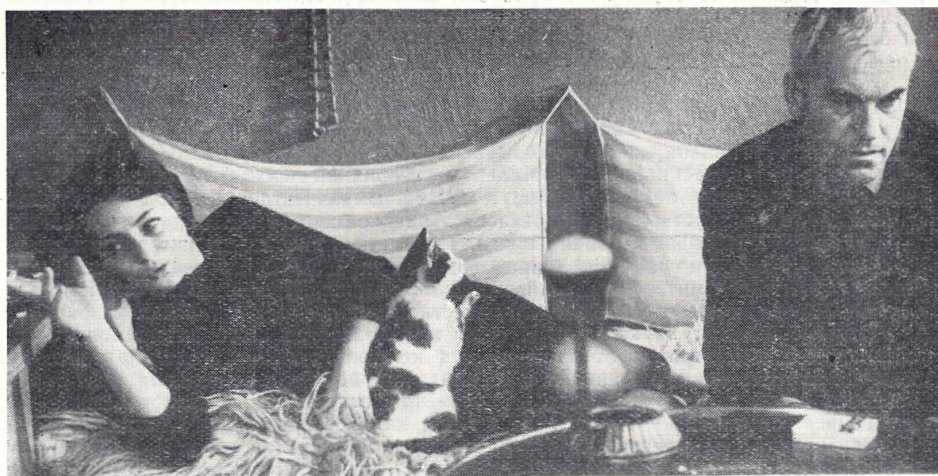
В по-далечните планове на издателството влизат нови книги от наши български автори. Майсторът на мултипликационния филм Тодор Динов ще сподели своя опит и своите наблюдения в труда „Анимация“. Яко Молхов подготвя книгата „Киното, което обичам“, а Бурян Енчев — „Силата на филмовия образ“. Сборникът от портрети на Атанас Свиленов е озаглавен „Творци на българското кино“. Свои работи Ивайло Знеполски е събрал в „Режисьори, филми, идеи“, а Недка Станимирова довършва изследването „Времена, филми, герои“. Очакват се да постъпят нови книги и от страна на Стоян Стоименов („Възможности на косвения сюжет в киното“) и на Георги Стоянов-Бигор („Кино и телевизия“).

Ще започне да се осъществява и хубавата идея в отделни токове да бъде представено естетическото наследство на големи творци на киното. Със свои избрани статии, сценарии, бележки ще бъдат приближени до публиката такива кинодейци като Айзенщайн, Пудовкин, Довженко. Ще се положат всички усилия да бъдат преведени редица от капиталните теоретически съчинения на автори като Бела Балаш, Умберто Барбаро, Андре Базен и др. Ще се издаде и „История на световното кино“ от Йежи Теплиц.

Планът на издателство „Наука и изкуство“ за литература по въпросите на киното буди основателни надежди, че най-после ще бъде преодоляно сериозното изоставане в този сектор. Не ни остава нищо друго освен да очакваме добрите намерения да бъдат реализирани...

Ат. Св.





Невена Коканова и Георги Георгиев изпълняват централните роли във филма „Дъх на бадеми“ по едноименния разказ на писателя-сценарист Павел Вежинов. Режисьор Любомир Шарланджиев.

У НАС

Пред юбилейната 50-годишнина на Октомврийската социалистическа революция нашите кинодокументалисти разгръщат творческите си сили, за да създадат филми, достойни за големия празник. Осем главия от производствения план на студията са посветени на Великия октомври.

На фона на революцията и гражданската война в сценария „Нашият Октомври“ Бурян Енчев и Елена Попова разтварят една интересна страница — участието на българи в тези исторически събития. Намерени са значителни и интересни факти от този период около революционната борба на нашия народ. Режисьор на филма ще бъде Бурян Енчев.

Незабравим ще остане в историята на човечеството подвигът на Георги Димитров пред немския фашистки съд. В продължение на около две години, кинорежисьорът Нюма Белогорски излири и събра неизвестни досега документи около процеса в Лайпциг, които ще легнат в основата на новия му филм. Сценарият под условното заглавие „Пожарът“ е окончателно завършен.

Октомврийската револю-

ция освети пътя на много български революционери. Един от тях е Антон Иванов. Под ръководството на Димитър Благоев той с огромна енергия започва да популяризира в България идеите на болшеvizма и да работи за насочване партията на тесните социалисти по болшевишки път. Автор на сценария на този филм е Русин Гинев, режисьор — Тодор Пожарлиев.

Филмът „Семейство Карастоянови“ по сценарий на Иван Фичев и Славчо Давидов, режисьор Иван Фичев е посветен на скромна българска фамилия, отдала живота си за делото на Октомври, на българо-съветската дружба — Александър, Георгица и Лили Карастоянови. Александър е закръмен с идеите на революцията още като студент в Одеса. В България той става ревностен пропагандатор на комунизма. През 1923 година е разстрелян от шпицкомандите като ръководител на Ломското въстание. Георгица Карастоянова е също участник в това въстание и за да избегне смъртната присъда, емигрира в Съветския съюз. В Коминтерна тя отговаря за жените от Балканския сектор. Дъщерята Лили е журналистка във вестниците „Комсомолска правда“ и „Правда“, а по време на Отечествената война е дописник

в партизанското съединение на Фьодоров. Лили загива в сражение с немските окупатори.

По сценарий на Христо Горов режисьорката Поликсена Найденова ще снее документалния филм „Таня“. През 1942 година в леговището на хитлерския звяр — Берлин, пристига българската девойка Кръстана Янева — Таня. Претекстът е: да продължи образованието си като аспирантка в Хумболтовия университет. С помощта на германски комунисти Таня си създава връзки с отговорни лица-антифашисти в апарата на Райха. Поверителната информация от стопански, военен и политически характер Таня изпраща по различни канали на съветското разузнаване. През 1943 година Таня е разкрит, осъдена на смърт, а една година по-късно екзекутирана. За героизма и предаността и към делото на Октомври Кръстана Янева е удостоена посмъртно с наградата Президиума на Народното събрание.

По свой сценарий режисьорът Йордан Величков ще снее филм за живота и делото на големия политически деятел Трайчо Костов. Друг документален портрет ще покаже на зрителите творческия път на полетарския художник Александър Жендов, активен сътрудник на „Червен



В навечерието на 50-годишнината от Великата октомврийска социалистическа революция в Съветския съюз започна снимането на филма „Железният поток“ по едноименната класическа повест на Серафимович. Постановка Ефим Дзиган.

смях“, „Жупел“ и „Хоровод“, чиито картини, рисунки и карикатури са едни от първите изяви на социалистическия реализъм в нашето изобразително изкуство. Автор на сценария „Александър Жендов“ е Георги Стоянов — Бигор, режисьор Юлий Стоянов.

Ще бъде създаден и документален филм за видния комунистически деятел Петко Енев, един от организаторите на Септемврийското въстание в Старозагорско. Сценарий — Стефан Чолаков, режисьор — Петър Пенчев.

СССР

Будимир Металников ще бъде постановчик на своя нов сценарий „Дом без стопанин“. Неговият герой е обикновен колхозник, войник, върнал се в родната земя след войната с намерение да живее и се труди честно. Обстоятелствата обаче се стичат така, че той е принуден да напусне своя дом и село. „За живота на следвоенното село аз неведнъж съм разказвал в моите сценарии — е заявил Металников, — но „Дом без стопанин“ се отличава от тях с това, че е построен като истинска драма, отговаряща на всички канони и определения на жанра“.

Стройна, изящна. Сиви очи, светли коси. Така изглежда Галина Ортинска, героинята на филма, „Познаваха-ги само по лице“. Тази девойка-разузнавач, на вид слаба и лекомислена, е изпълнявала най-сложни и опасни задачи на съветското командване. Роята на Галина във филма изпълнява украинската артистка И. Мирошниченко.

„Искам да снима филм по Грин и за Грин, филм, посветен нему и направен по законите на неговото творчество — разказва режисьорът Вадим Дербенев. — Главно действащо лице във филма ще бъде сам Грин, а останалите — героите от неговите книги — всички тези матроси, скитници, търсачи на съкровища, обитатели на шхуни, хора, обвеляни от въздуха на морските митове и легенди, хора, чието призвание е подвигът. В сценария са влезли и биографични мотиви, които са станали изходна точка за разврътнето на действието. В живота на Грин има нещо много неясно. Своята автобиографична повест той не успял да завърши. Във филма ще има два изобразителни плана: реален и иреален, подсъзнате-

лен. Реалността се сблъсква с мечтата и фантазията и им се подчинява. Филмът е именно за това, за силата на мечтата, преобразяваща действителността, за тъгата на човека по несбъдналото се чудо. Замислил съм филма като диалог и неговия жанр бих нарекъл романтична легенда. Аз съм убеден във важността и съвременността на такъв филм. Неговата цел е да възвее високите чувства, романтиката на далечните пътища на хората, презрели удобния уют, вярващи в собствената си сила и силата на своите чувства. Неговата цел е да открие във всеки зритель мечтателя.“

В студията „А. П. Довженко“ режисьорът В. Ивченко е започнал снимането на филма „Десетата крачка“. Сценарият е написан от Н. Фигуровски по мотиви на разкази на латишкия писател Роберт Айдеман, който през време на гражданската война е воювал и живял в Украйна. В главната роля играе Нинел Мишкова.

През 1967 година в Москва ще се състои петият Международен кинофести-



Игор Таланкин филмира
биографичния роман на
Олга Бергхолц „Дневни
звезди“.



Сцена от филма „Дневни звезди“.

вал. А колко кинофестивали ще се състоят тази година? Да се отговори на този въпрос е трудно, тъй като според едни източници тяхното число достига сто, а според други — надминава тази цифра. Ето най-значителните от тях: Кан — април, май, московският — юли, венецианският — август. Към по-интересните принадлежат: март — Виена — фестивал на кинокомедията; май — Пезаро — фестивал на „новото кино“; юли — Локарно и Триест, където ще бъде проведен фестивал на научната фантастика; септември — Ванкувър (Канада), Корк (Ирландия); Ню Йорк; ноем-

ври — Лондон.

Национални прегледи на киноизкуството: март — Белград — фестивал на късометражния филм; май — Пейч (Унгария) — фестивал на унгарския филм; юни — Краков — фестивал на късометражния филм и Мамай — фестивал на румънския филм; юли — Пула — фестивал на югославияния филм; август — Варна — фестивал на българския филм.

Действието на филма „Аз всичко помня, Ричард“ се развива в наши дни в Латвия. Но той е

помнящ се. В студията „Максим Горки“ се снима филмът „Комисар“ с участието на Мордюкова. Заех се с ролята на Клавдия Вавилова с голямо желание — разказва артистката. — Та нали сценарият е написан за мен. Хубаво е, когато ролята е предназначена специално за артиста с оглед на неговите външни данни, характер, темперамент. Жалко, че това в нашата кинематография се среща много рядко. Клавдия — това е образ не битов; тя е като флаг на вятъра, като песен за революцията. В началото на филма моята героиня е боеви комисар от Червената армия, груба, некрасива. И тя е имала в живота си любов, кратка като миг. Любимият бил убит, а Клавдия продължила да върви по-нататък по военните пътища. И дошло време, когато Вавилова трябвало да роди. Така се случва понякога в живота, че едно събитие може да промени човека коренно. Раждането на сина прави от нея нежна и предана майка. Тя иска да избяга от отояда, от войната. По-късно разбира, че не може да изостави отряда, и отново с оръжие в ръка се сражава за бъдещото щастие на своя син. Образът на моята героиня като че ли е събрал в себе си цялата болка и ралост от раждането на новата епоха.“

Чехословакия

Индрижх Полак снима филма „Игра без правила“. Филмът разказва за бивш сътрудник от държавна сигурност, който е минал в запаса и е станал шофьор. Той случайно попада по следите на неоткрито в миналото престъпление и разобличава престъпника.

Младият чехословашки режисьор Иван Пасер е автор на филма „Интимно осветление“ и е сътрудничил във филмите на Милош Форман „Черен Петър“ и „Любовта на русокосата“. (Последният филм е имал в Чехословакия „ненормален“ успех. Гледан е вече от шест милиона зрители). Сегашният Пасер ще сътрудничи на Форман при неговия трети филм, на който сценарият и диалогът са вече готови. След завършване на този филм младият режисьор ще се заеме с постановката на своя втори полнометражен

Всяка нова роля на Нона Мордюкова се очаква от кинолюбителите с голямо нетърпение. Талантът на артистката е така многогранен, че тя винаги създава на екрана нов образ, неочакван, ярък, за-

филм. Сценарият ще бъде написан съвместно с Милош Форман.

На фестивала „Младият филм“ в Кан голямата награда е била присъдена на режисьора Иван Пасер за неговия филм „Интимно осветление“. Останалите две главни награди са получили съветският режисьор Владимир Дербенев за „Последният ден на есента“ и французинът Едуард Лунтц за „Зелено то сърце“. Специалната награда на журито е била дадена на чехословашкия режисьор Павел Юрачек за филма „Всеки млад човек“.

В новия мюзикъл на Зденек Подкалски „Тази наша чешка песен“ участват редица известни пражки артисти и певци: Яна Брейхова, Гаа Пиларова, Люба Херманова и Павлина Филиповска.

Чехословашкият филмекспорт е продал през 1966 година около 100 филма. Най-голям успех се пада на „Любовта на русокосата“ (режисьор М. Форман).

Полша

Леч Ракса играе главната женска роля във филма „Париж—Варшава без виза“. Филмът, който разказва за създаването на гражданската авиация в Полша, се поставя в творческото обединение „Ритм“ от режисьора Хероним Пшибил. Сценарият е написан по романа на Казимеж Славински.

Какво работи „Семафор“? Пред завършване е филмът „Клубът на професор Тутек“ по разказа на Йежи Шаниавски (режисьор Анджей Кондратюк). Скоро режисьорът Даниел Щецин ще пристъпи към снимането на филма „Цик“. Едуард Стурлис ще постави филмите „Чудното огледало“ и „Хулиганите“. Катажина Латало работи над „Приключенията на Синдбад Моряка“ по Болеслав Лешминя. Йежи Котовски е завършил „Каммен“ и ще снима „Спутников вестън“ — панорамичен куклен филм.

Януш Насфетер е написал сценарий по романа на



Неочакван се оказа резултатът от конкурса, който определи най-добра изпълнителка на женска роля във филми, произведени от студията „Мосфилм“. Най-много гласове получи московската ученичка Лена Проклова, изпълнителка на главната роля във филма на А. Мита „Звънят, отворете вратата“. На младата кинозвезда е бил връчен диплом със златен надпис: „В знак на другарско признание“. Сега Лена Проклова се снима в студията „Ленфилм“ в „Снежната царкиня“. За да не прекъсне ученето, девойката е трябвало да се прехвърли в ленинградско училище.

Вислав Роковски „Нощ“. Филмът ще бъде реализиран в колектива „Студио.“

„Убийците оставят следи“ — филм под това название и по собствен сценарий снима във Вроцлав Александър Шчибор—Рилски. Действието протича през време на освобождението на един полски град от хитлеровската окупация.

Картотеката на гестапо става обект на интереса на разни групировки и лица, които се борят за нейното притежание. Главната роля се изпълнява от Тадеуш Шмидт.

Италия

Моника Вити и Тони Къртис играят заедно във филма на режисьора Паскуале



Сцена от новия чехословашки филм „Влакове под строго наблюдение“. Сценарий Бохумил Храбал и Иржи Менцел, режисьор Иржи Менцел. Филмът е получил Голямата награда на фестивала в Манхайм през 1966 г.

Феста Кампаниле „Пояс на целомъдрието“. Действието на филма се развива в

1000-та година на нашата ера. Герои са ревнив жесток феодал и неговата красива жена.



Известната френска писателка Маргерит Дюрас, сценаристка на филмите „Хирошима, любов моя“ и „Едно тъй дълго отсъствие“, дебютира като филмов режисьор. Заедно с режисьора Пол Себо тя е поставила по собствен сценарий филма „Музика“. Горے — Робер Осейн и Делфин Сейриг в сцена от филма.

Мауро Болонини е започнал снимането на филма „Лекуване“ по романа на английския писател А. Хъксли. Това е трагичната история на една жена, лекуваща се в психиатрията, която се влюбва в мъж, загубил паметта си. В главните роли участвуват Ингрид Бергман и Жан-Пол Белмондо.

Дино Ризи е завършил филмовата комедия „Операция Сан Генаро“. Това е разказ за приключенията на трима американски гангстери, които искат да откраднат съкровищата в манастира Сан Генаро, патрона на Неапол. Нападението не успява поради намесата на гражданите. Главните роли изпълняват: Тото, Нино Манфреди, Сента Бергер, Клодин Ожер.

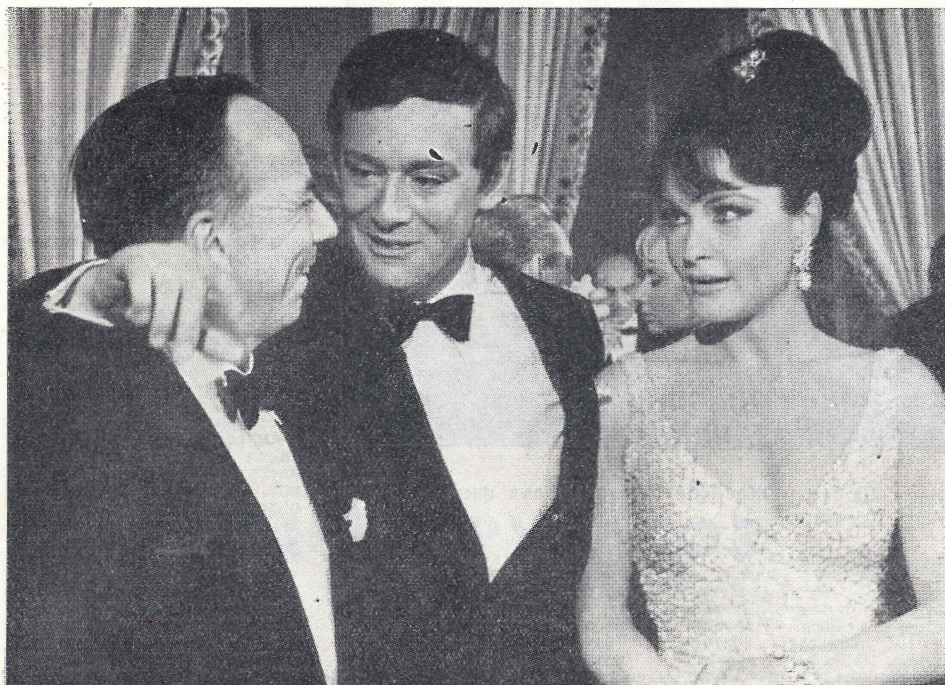
По екраните на Италия се е появил документалният филм на Франко Дзефирели за трагичното наводнение във Флоренция. Както съобщава пресата, филмът е направил огромно впечатление. Дзефирели, който е извесен като забележителен театрален и оперен режисьор, е добютирал с голям успех и в документалния филм. Коментара четете Ричард Бъртон, който по това време е бил във Флоренция заедно със своята жена Елизабет Тейлър.

Пьер Паоло Пазолини вече е определил актьорския състав на своя нов филм „Един цар“. Главната роля е поверена на Ели Кордобес (известен испански тоreadор). Антигона ще играе Росана Скиафино, Йокаста — Ава Гардигър. Вероятно ще вземе участие в Орсон Уелс в ролята на Креон. Снимките ще започнат през пролетта в Мароко.

Франция

Клод Лелюш („Един мъж и една жена“) е поканил Ив Монтан за главната роля в неговия нов филм „Живей, за да живееш“. Това е драматичен разказ за живота на един известен телевизионен репортер.

Тазгодишната награда „Жорж Мелнес“, учредена от дружеството на френ-



Отдясно наляво Ивон Фюрно и Морис Роне в новия филм на френския режисьор Клод Шаброл „Скандалът“

ската филмова критика, е присъдена на Робер Бюсон за филма „На слуга, Балтазар“ и на Ален Рене за „Войната завърши“.

Парижкият седмичник „Нувел Обсерватор“ помещава обширна статия, в която режисьорът Жан-Пол Годар разказва за своите два последни филма.

„Първият от тях носи названието „Знам само две-три неща за нея“ и главната роля играе Марина Влади. Вторият се нарича „Made in USA“ с участието на Ана Карина. Нищо не обличава тези два филма. Техният стил е съвършено различен. И двата обаче представяват анализ на съвременния живот. Защо снимам и двата филма едновременно? Може би защото в това има нещо забавно, но същевременно и много трудно.

Филмът „Знам само две-три неща за нея“ има документален колорит и ясно отразява моите творче-

ски търсения. По време на снимането на филма често си задавах въпроса, какво собствено работя? Повод за такива размисли дава самият живот и проблемът за проституцията. Но главната цел на този филм е едно наблюдение върху промените, извършващи се в нашата цивилизация. Истативен съм, че живея във Франция, и то днес, когато стават гигантски промени. В Европа и по-специално във Франция всичко се намира в непрекъснато движение. Променя се провинцията, животът на младежите, извършват се бурни индустриални и градоустройствени процеси. Филмът започва с коментар. На 17 август главен администратор на парижкия окръг стана Пол Делуврие. Тема на коментара бяха новите инвестиционни планове, строителните материали, новите предприятия. И внезапно зрителите чуват моя глас, който ги пита дали те самите ползват онова, което им дават всич-

ки нови мероприятия. Така например, показвайки някакъв дом, аз питам: „Имам ли право да филмирам точно този дом, и то точно сега?“ Така принуждавам зрителя да реши да ли моят избор е правилен.

Защо правя този филм, и то по такъв начин? Действително ли Марина Влади е представител на един голям град. Публиката ме вижда на екрана през време на снимането и чува как гласно мисля. Това вече не е филм, а по-скоро опит за изработването на филма. Не е история, но документ.

Всички мои филми са свързани с актуални послужения в моята страна.

Във филма „Made in USA“ фабулата е свързана с известен епизод от аферата по отвлечането на Бен Барка. Въобразих си че Фигон живее някъде в провинцията, откъдето пише на приятелката си да отиде при него. Но девойката го намира вече мъртъв.



Мари Дюбуа и Жан-Пол Белмондо във филма на Луи Мал „Крадецът“.

Моят герой, разбира се, не се нарича Фигон, а Политцер. Не е известно какъв е бил поводът за неговата смърт. Парижката му приятелка, която се опитва да изясни неговото минало, твърди, че Политцер е бил някога главен редактор на голям парижки седмичник, занимаващ се живо с аферата Бен Барка. Тя сама е работила в това списание като редакторка. Любовта я подтиква да се заеме с ролята на детектив и към края на филма замисля написание на статия за аферата Бен Барка.

Отначало исках да направя филм конструктивно прост и за пръв път в хронологически ред да разкажа цялата история. Винаги обаче чувствам желание всичко да преустрой, да разбъркам, да говоря за всичко едновременно. И все пак се постарях да запазя целостта на разказа.

Накрая на статията Голдър отбелязва: „Във филма трябва още всичко да се открива. Няма друг път освен скъсване с методите, изработени от американското кино. Американците не могат вече нищо да ни кажат. Живели сме досега в затворен свят.“

„Слънцето на хулигани“ — така се нарича новият филм на Жан Деланоа с участието на Жан Габен, Даниел Дарио и Робер Стак. Бивш гангстер,

а сега мъж на дама от обществото, се среща случайно с приятел от младежките си години. Двамата не могат да устоят на съблазнителта да организират своя последен обир.

Бертран Блие, автор на филма „Хитлер? Не го познавам“, снима сензационната драма „Кожата на шпионина“. Ролята на лекаря, замесен въпреки волята си в една шпионска афера, изпълнява бащата на режисьора — известният артист Бернар Блие.

Известният френски продуцент и режисьор Раул Леви се е самоубил. Причината: финансови затруднения. Напоследък възнамерявал да смене филм за Троцки.

Англия

За основа на филма „Джентълмените предпочитат в наличност“ е взето извършеното преди известно време нападение и ограбване на пощенския влак в Англия. Филмът е завършен, но не е пуснат още по екраните. Правните органи са заявили, че доказателствата не бъдат задържани участниците в нападението и не бъде завършено следствието, филмът би могъл да се използва във вреда на правосъдието.

След тригодишно прекъсване в Англия се е възобновило снимането на филми за Франкенщайн. Най-новият филм се нари-

ча „Франкенщайн създава жена“. Главната роля както и преди три години, продължава да играе Питър Къшинг. Постановчик на филма е Теренс Фишър.

Чарли Чаплин, несразен от атаките на критиците за „Графинята от Хонг-Конг“, е заявил, че в скоро време ще започне снимането на своя нов филм с участието на двете си дъщери — седемнадесетгодишната Жозе и петнадесетгодишната Вики.

Западна Германия

Марлен Дитрих възнамерява да екранизира историята на своя живот. Началото на своя творческа дейност артистката иска да снима в Германия. Когато за това се появили съобщения в пресата, в ГФР се надигнала цяла буря от протести. „Не у нас!“ „Нека Марлен Дитрих, кавалер на френския орден на Почетния легион, не разчита на късата памет на немците.“ „Ако тя дойде тук, ще я изпъдим.“ — Това са откъси от писма на читателите, публикувани в западногерманския вестник „Билд“, чийто тираж е четири милиона броя. Причината за тази истерия е антифашистката дейност на артистката, нейната ненавист към нацизма, участието ѝ във войната на страната на съюзниците. „Къса памет имат тези, които се опитват да забравят за ужасите на хитлеризма“ — пише по този случай парижкият „Франс соар“, отбелязвайки, че вече не за пръв път пресата в ГФР организира кампании срещу Марлен Дитрих.

САЩ

Навярно нито Чарли Чаплин, нито Мери Пикфорд, нито Дъглас Фербанкс или Дейвид Грифит, основаващи преди половин век независимата кинокомпания „Юнайтед артист“, са предполагали, че тяхното дете ще се окаже в ръцете на търговския продоволствен концерн „Консолидейтд Фудс“, откупил акциите на компанията. Но това не е единственият случай. Американската преса наемка, че подобна съдба очаква в скоро време и фирмите „Парамуант“ и „Метро Голдуин Майер“.

Известният испански режисьор Хуан Антонио Бардем е снел в САЩ филма „Дивите животни“. Главната роля изпълнява Антонио Куни.

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИ

АНДРЕЙ КОНЧАЛОВСКИ

АНДРЕЙ РУБЛЬОВ

ПЪРВА ЧАСТ

Сблъскват се конници, святкат в душната теснота криви саби, свеждат се настръхнали от татарски стрели княжески хоругви. Ризи от грубо платно, почернели от кръг, избръснати глави, пробити от стрели, разсечени от б адви червени шитове, подритващ на гръб кон с разпран корем. Прах, вопли, смърт.

И когато русите не издържат напора на вражеската конница, от гората излита неуморимият засаден полк на Баброк, понася се по полето, почти без да докосва земята, стоварва се върху татарите изтласква ги и ето вече ги гони по полето, червените хоругви летят над белите конници и пада заедно с коня си в облак от прах обезумелият от страх враг...

Покритото с трупове Куликовско поле, сякаш в шрипадък, се катурва в нощната тъмнота.

Разсъмване. Надлъж по брега се стели мъгла.

В безмълвието на степта, покрита с убити, възниква чаткане на копита. Руският дружинник трудно отваря очи.

По полето през мъглата бавно върви татарин върху врана кобила. Русинът се повдига с последни сили, търси наоколо си в хлъзгавата студена кръв, напипва хвърления меч, но в очите му притъмнява и той в безсъзнание пада с лице надолу.

Конят под татарина потръпва, отскача в страни и се понася по степта и ехото от бясното препускане се носи над застиналия Дон. От гърдите на татарина стърчи стрела. Той отдавна вече е убит, конят го е изнесъл мъртав от вчерашната сеч, но едва сега пада върху земята, изхърлен от жарнера на летящата срещу слънцето врана кобила.

СКОМОРОХЪТ* ЛЯТОТО НА 1400 ГОДИНА

Ярко утро. През разтворените врати на Троицкия манастир бавно излизат две коли, натоварени с дъбови бъчви. Тежко е на разпенените коне: те приклекват и за да се облекчат, извъртат преднищата на колата ту надясно, ту наляво.

По пътя, който води от манастира надолу, към ливадите, се спускат трима души: Кирил — на трийсет години. Данил Чьорни и двадесет и три годишният Андрей. И тримата са в износени и избелели от слънцето монашески всекидневни дрехи.

Изад оградата изтичва запъхтян прислужник, засновава наоколо с изплашени очи и извиква след тях:

— Отецът казва: Връщайте се! Моли! Няма казва, кой, в Троица да изписва образи! Ради бога, казва!

— Стига де! — без да се спира, отговаря Кирил. — Върви, върви! Тази работа не е за теб!

— Ще има да съжالياват! — с неочаквана злоба изкрещява прислужникът. — В краката му ще се търкаляте, но тогава владиката няма да ви прости!

— Добре, добре, това още не се знае!... — озъбва се Кирил.

— Остави, Кириле, да вървим — кара го да бърза Данил.

Дървената ограда и камбанарията на Троица стават все по-малки и по-малки и все по-висок изглежда хълмът, върху който се е разположил манастирът.

Слънцето пари. Монасите, потиснати от задухата и от приближаващата буря, мълчеликом вървят по неокосените наводнени ливади.

— А къде ще нощуваме? — пита лениво Кирил.

* Скоморох — в древна Русия народен странствуващ актьор.



— Не знам — едва отговаря Данил, — там ще видим.

— Сега ще завили дъжд — тихо каза Андрей.

— Какво гърми при теб? — пита Данил, кимвайки към натъпканата торба за Кирил.

— Взех със себе си иконите.

— Какви икони?

— Своите — усмихва се Кирил. — всички, които изписах тук, всичките си ги взех!

— Не е хубаво... въздъхва Андрей.

— Какво? — пита Кирил.

— Че си отиваме от Троица...

— А може би е по-добре да се заемем с търговия или да започнем да даваме на селяните пари под лихва, както нашият владика, а? В храма скоро ще започнат да търгуват и да разменят ръждясалите си рубли... Търговци.

— В Москва ще бъде по-добре — казва Данил.

— Ама ти винаги правиш така, Андрей — забелязва Кирил. — отначало едно, а след това друго... Два пъти не казваш едно и също нещо.

— А? заедно решавахме — заключава разговора Данил.

Те вървят в полумрака пред бурята, покрай разхвърляни по дължината на гората купи сено.

— Просто е жалко — ядосано се усмихва Андрей и, като поглежда нагоре, протяга ръка срещу първите капки на дъжда. — Ето че заваля: Нещо ми подсказва, че никога повече няма да се върна тук.

— Да — съгласява се Данил, — ето например тази бреза. Минаваш покрай нея едва ли не всеки ден и не я забелязваш, а знаеш, че няма да я видиш повече — и ето там каква стои... красавица.

— Не ще и дума — казва Андрей. — Десет години!

— Девет — поправя го Кирил.

— Не. Моите са седем, а твоите десет.

Андрей мръдва устни и навъсен, се замисля за годините, прекарани в Троица.

— А нали в Москва живописците и без нас са извънредно много. А Даниле? — обръща се Кирил към по-стария си другар.

— Нищо, ще потърсим някаква работица. А ако ние не сме им нужни, те на нас ще ни са потребни. Казвам ти, само Грека Теофана да видиш, за през целия си живот ще се замислиш.

— Всичко това, не ще и дума, е така — усмихва се Андрей, — но само че е някак си тъжно... Обидно.

Разнася се гръм, небето става сумрачно, проливен дъжд забарабанва по гърбовете на пътниците. Повдигайки намокрените краища на расата си, те побягват към селцето, което смътно се вижда през плътната пелена на дъжда.

Крайната изба има пристройка със здраво отгъпан глинен под и със стена, по която са окачени хамути, коси и гребла.

До стената, направо върху сеното и на замърсената пейка, седят няколко селяни. На пода е поставено ведро с домашно пиво и черпалка. Селяните се смеят гръмко, викат, а из плевника тича насам-натам едно хилаво човече с голяма глава и отсечено удрайки дайре, с остър глас пее песента за болярина, комуто обръснали брадата, и за това, колко му е жално на нещастния болярин, заприличал на жена и принуден от срам да върви гърбом към хората.

Темпът на песента нараства, думите ѝ отначало се превръщат в скоропоговорка, а сетне съвсем загубват смисъл, зазвучават като заклинание, но селяните не могат да се сдържат от смях, понеже скоморохът така смешно пъчи корема си и прави такива забавни физиономии, че смисълът на песента е ясен и без думи. А танецът непрекъснато се ускорява, скоморохът размахва дайрето, ту удрайки го по колената и по челото си, ту извличайки от него непрекъснато нарастващ звън. Той скача из помещението и умиращите си от смях селяни, белосаните стени с окачените по тях хамути, юзди и сърпове, прозорчето, през което се мяркат проливните потоци на дъжда, тримата монаси на вратата, самият скоморох в развяващата се риза, изхвърлящ без умора толкова звуци и веселие — всичко се слива в една дръзко весела въртележка. Ето скоморохът скача на колене към един селянин, оттук върху пейката, от пейката, като се преобръща във въздуха, пада на пода, взима стиска сено, окачва го на главата си и започва да пълзи, като имитира под общия смях умиращата поради позора си шкембест болярин, изведнъж престава да вика, преминава към истерически шепот и напрегнато звънтене на дайрето, изсвирвайки, скача, смъква гащите си под хомерическия смях на изпадналите в невменяемост зрители и показва на всички своя мършав бял задник. Това е кулминацията. Накрая скоморохът се изправя на ръце, подритвайки, диво заквичаваша като прасе, но изведнъж потрепва и пада на земята. Изплашено гледайки изправените до вратата иници, той тежко диша и капчици пот увисват на дългия му нос.

Всички се обръщат към вратата и замлъкват.

Един от селяните, очевидно стопанинът, се повдига от мястото си.

— Какво има? — не веднага пита той.

— Ами ето... бурята... да изчакаме — казва Данил.

Стопанинът мълчешком изважда от брадата си трошичка и премества мрачния си поглед от скомороха на замлъкналите селяни, сетне на монасите, застанали до входа, със струите на дъждовните капчуци зад гърба им.

— А ние няма да ви пречим... Празнувайте си...

Стопанинът се усмихва и дръзко предлага:

— Може би ще пийнете пиво? Виж как сте се измокрили.

— Не пием — вежливо отговаря Кирил. — Благодаря ви.

Зад вратата се лее дъждът, без да престава, удря по мъгните локви и прави мехури, които бавно плуват по вятъра.

Скоморохът, разтворил вратата с ритник, излиза на двора, сваля през глава ризата си и поставя под дъжда разгорещеното си лице.

Андрей дълго гледа неговия костелив момчешки гръб и с нетърпение очаква кога този ще се обърне.

Най-сетне скоморохът облича ризата и се изкачва на стълбата. Когато влиза в помещението, трудно е да се познае: сякаш се е състарил с десет години, прегърбва се и гледа наоколо безразлично и уморено. Андрей среща очите му и разбира, че в мислите си сега скоморохът е далече-далече и че е твърде самотен на белия свят.

— Да-а... Бог даде попа, а дяволът — скомороха — промърморва Кирил, става и излиза от бараката.

Неочаквано се раздава удар по стената и нечий отчаян вик. Андрей пръв се хвърля към вратата, разтваря я и всички виждат двама селяни, борещи се под проливния дъжд. Единият от тях — с гърло, омотано с мръсно платно — трудно се

изправя на краката си, очевидно, след като е получил плесница, а другият — червенокос мъжага — настървено изкъртва от оградата един кол и изревава:

— Аз ще ти покажа, свиньо смоленска, как се чеше езикът!

— Че на вас, московците, и жените ви се смеят! — като издърпва бравата от дървника, се озъбва смоленчанинът.

— Може би и моята наред с другите?!

— Че тъкмо твоята е пред всички!

— А-а-а-а! — яростно извиква червенокосият и замахва с тежкия кол.

Андрей като стрела се хвърля към биещите се.

— Ама какво правите, братя! Побесняхте ли?

Скоморохът увисна на кола, не давайки на задъхващия се от злоба селянин да замахне отново.

— Хайде, пусни! На кого говоря аз! На тебе ли говоря?!

Андрей, опирайки се в гърдите на огромния смоленчанин, се старее да не го пусне към противника, но краката му се плъзгат в калта и смоленчанинът, размавайки свирело бравата, бавно се приближава към своя враг. Селяните се хвърлят помежду им. Тогава смоленчанинът разбира, че не ще му позволят да отмъсти за удара, и хвърля по оскъбителя си бравата, която с дръжката си засяга Андрей по коляното. Скоморохът храща червенокосия за ръце и го тегли към бараката.

— Че остави, де! Виж какъв дъжд... Да вървим, да вървим! А жените, всичките, братко, са еднакви, жените всички са наши...

Смоленчанинът би се хвърлил след червенокосия, но Андрей успява да го хване за края на парцала, омотан около врата му. Раздава се звук на късаща се материя, всички се обръщат и изплашено замлъжват: на врата на смоленчанина, под платното, се чернее здраво занитен обръч, от който продължава кована верига.

— Аха-а-а! — със зла радост извиква червенокосият и като се хвърля към впецениения от смущение смоленчанин, хваща го за края на веригата. Беглец! Та той е беглец! Я гледай, ето какъв си бил ти?!

Смоленчанинът напразно се опитва да се откъсне.

— Че аз ще те надена на кол! Братя! — крещи почти във възторг червенокосият. — Но това е беглец! Аз с него като честен човек, да му се не види, а той бил беглец! Я гледай ти! Аха-а! Че него вероятно го търсят да го хванат! Мръсен крадец! — Той дърпа веригата и главата на крепостния селянин се клатушка безпомощно като на пиян. Изведнъж беглецът, събирайки последните си сили, със страшен удар отхвърля в калта червенокосия и като развъртва над главата си веригата, изхриптява:

— Хайде де! Кой ще се осмели! Ела! Хайде?!

— Само това не достигаше... грях на душата... — мърмори стопанинът, озъртайки се настрани.

— Хванете го, момчета! Всички наведнъж! — не мирясва червенокосият, излизайки от локвата. — Какво чакате?

Но селяните очевидно не искат да се намесят в боя.

— Почакай де! — загрижено го прекъсва скоморохът. — Защо пък да го хванат?

— Ще го предадем на дружинниците, ето защо... А ти какво?!

— Хайде де... А после доказвай, че той не се е крил у нас в селото — изсъсква стопанинът в ухото на червенокосия. — Мъдрец!

— Точно така — полугласно подхваща скоморохът, обръщайки се към селяните, — а после самите нас на веригата! От кого си избягал?! — извърнал се към беглеца, пий той.

— Хайде?! Кой е първият... — измърморва смоленчанинът, стискайки веригата.

— Е, какво си се размахал, какво си се размахал?! — изкрещява срещу него плешив селянин и, когато беглецът разбира, че никой не се кани да го нападне, продължава: — Я си отивай, момко, по живо, по здраво, докато не е станало нещо с теб — и въпросително поглежда селяните. — А?

— Вярно... — казва басово някой — тепърва от грижи няма да се отървеш.

— Хайде и нека се маха, където му видят очите! — радостно заключава скоморохът.

— И запомни: ти нас не ни познаваш и ние не сме ти виждали очите — навъсено заключава стопанинът.

Селяните се завръщат под покрива, в движение успокоявайки червенокосия: — Че остави го, де! Да не би от теб да е избягал? Сам, гледай, да не паднеш в ямата, че също ще станеш „беглец“... Добре... По-хубаво е наистина да отидем да изпием нещо.

В бараката всичко е тихо и мирно. Някой хърка в ъгъла върху сеното, изтощен от силното пиво, някой се е проснал на пейката, като си приказва лениво. Андрей седи до стената на пода, разтрива ударения си крак и гледа през прозорчето сивите потоци на дъжда, зад които смътно се вижда началото на селото и Кирил застанал в калта на пътя, между двама конници. За какво си говорят — не се чува поради дъжда.

Скоромохът внимателно опитва струните на гуслата — всяка по няколко пъти — и затяга ключа. Звучи едната струна, втората, третата... Дрезгаво и еднообразно.

— Добри хора! — раздава се неочаквано хрипков глас.

Всички се обръщат. На вратата стои избягалият смоленчанин. Кален, измокрен от дъжда, с верига, тежко увиснала до земята, той изглежда жалък и безпомощен.

— Разковете ме — моли той и обгръща с безнадежден поглед селяните. — Ради Христа... Не съм крадец аз...

Всички мълчат. Червенокосият иска да каже нещо, но беглецът пада пред него на колене:

— Сили не ми стигнаха и избягах... Не съм крадец аз... Заради дългове ме направиха роб... наистина ще пропадна... ще ме пребият до смърт... Не съм крадец аз... Свободен бях... Махнете ми веригата, братя...

Червенокосият протяга ръка и като оглежда смутено селяните, с неловки корави пръсти опипва занитванията на нашияника.

Неочаквано с шум се разтваря вратата и на прага се появяват няколко дружинници. Отпред е висок, много широк в плещите рус красавец. Беглецът едва успява да скочи и, като се плюсва на пейката наред с червенокосия, обхваща с длани шията си. Настъпва мъртва тишина. Седнал на пода, скоромохът наблюдава влезналите с неразбиращ и сериозен поглед. Стопанинът е дотолкова смутен, че дори не става да посрещне княжеските хора и продължава да седи неподвижно на пейката. Красавецът дружинник повиква с ръка скоромоха. Този се повдига от пода и бавно отива към вратата, гледайки с въпросителна усмивка своите смъртни врагове. Дружинникът пристъпва, хваща скоромоха с една ръка за яката, с другата за гашите, леко го повдига над главата си и го хвърля в стената.

С хриптящо издишване скоромохът се удря в бялата мазилка, пада на пода и остава да лежи с лице към стената. Отгоре върху него с грохот падат вили, дървени гребла и тежко колело от каруца. Двамина го хващат за краката и го извличат на улицата. Високият изразително поглежда стопанина, взима от земята гуслата и излиза след своите хора.

Всички стоят с наведени очи и стъписано мълчат. Тихичко изскриптява вратата и на прага се появява Кирил. Известно време гледа притихналите селяни, след това присяда до прага.

— Къде беше? — като помълчава, пита Андрей.

— На двора.

— Къде?

Кирил повдига към Андрей недоумяващ поглед и спокойно повтаря:

— На двора.

— Може би ще тръгнем? — мръщи се Данил.

Тримата мълчешком се повдигат и излизат на пътя, прегърнал се в широк мътен ручей.

Калугерите се мъкнат по пустинното, набъбнало от водата поле. Далеч отпред през мътната завеса на дъжда се мярка самотно дърво. Монасите се отправят към него и след известно време се спират под един млад дъб с блестящо твърди листа. Под клоните му е почти сухо.

— Целият грях е в тях заключен — продължава разговора Кирил, — целият грях е в жените. Че там и в Писанието е казано: Ева падна в изкушение и Адама въвлече... А в ума е само едно, само едно е в ума.

— У кого е едно в ума? — пита Данаил. — Ти, брате, по-добре не пипай жените, щом говориш така.

Кирил сърдито се смее и поглежда Андрей:

— А кому е позволено?

— Обичате да говорите вие за това, което не познавате. „Жените“...

— Кои сме ние? — учудва се Кирил.

Данил продължава:

— Преди петнайсет години минавах през Москва. И се задържах. Иконите подновявах. И се заседях с тия икони до есента. Чак от април. Иди и пресмятай. Наканних се да си отивам. А тъкмо тогава нашествие... Обкръжили стените от всички страни и стоят. Стоят неделя, две. Князът със семейството си замина за Костром, казват, дружина да събира. И ето на, московчаните решиха сами да защитават града.

По цялата стена стоят хора, дружина, всички чакат, не спят, подкосват им се краката от умора, а татарите непрекъснато протакат. Жените, децата и старците в черквата дванайсет дни, без да излизат, прекараха. Всички се молеха на бога. След това настъпи глад и веднага се появиха разни болести: първия ден — изнемогващи, втория — по тялото ти тръгват черни петна, а на третия ден — умираш. И ето тъкмо тогава татарите поискаха откуп — пет хиляди рубли в пари и два обоза женски коси. Два обоза! Ето, казват, ако се откупите, ще си отидем, а ако не — сърдете се на себе си.

И на, помня като че ли е сега, надалеч от града се построиха жените и момите в дълга редица и тръгнаха между два дръвника. До всеки дръвник по татарин, а третият до точилото стои, сабите точи. Сабите от косите бързо се притъпяват. Татарите на коне обкръжиха цялото поле, а зад тях селяните стоят, болни, слаби, и гледат, и аз гледам. Вървят жените, момите и нито една сълзница, сякаш са се вкаменили. И пред целия свят кърпите си свалят, навеждат се към дръвника, а врагът с една та си ръка за косата, а с другата със сабята — ж-ж-жик! И на огромна планина ги нарежда. А на същото това място са техните мъже, бащи, синове! И нищо да направят не могат. И аз стоя и гледам, и сякаш въздух не ми достига, обърнах се и тъкмо тогава ето него го видях. Стои си и с четири очи гледа опозорените жени... Помниш ли, Андрей?

— Какво? — пита Андрей, замислено гледайки през дъжда.

— Помниш ли моминото поле?

— Не...

— А ти имаше ли жена? — пита Кирил.

— Имах — отговаря Данил. — Умря, а след пет години аз в манастир отидох.

— Обичаше ли я?

— Не знам, ... не, не я обичах, навярно...

Дъждът не престава да се лее, да чука по листата, да подскача с мехурчета в локвите. Андрей въздъхва, оглежда се наоколо и неочаквано казва:

— Скомороха за нищо го убиха...

ТЕОФАН ГРЕК. ЗИМАТА НА 1401 ГОДИНА

Покриви, покриви, засипани от снега, черни, сглобени от греди стени, дървени огради, зад които от време на време се донася хрипков кучешки лай. Бърканина от тесни пресечки и улички. Предградие на Москва. Зима. Вали сняг.

По една пресечка, като се плъзга от трапчините на разваления път, кривоколен дребен селянин, скъсвайки се от усилия, мъкне огромна дъска — материал за икона. Наблизо крачи набит мъжага и дава съвети:

— Знаеш ли защо ти е тежко? Сърдиш се ти и се цупиш, затова ти е тежко и бързо се уморяваш.

Малкият не отговаря, пъхти и съсредоточено гледа под краката си.

— Не се цупи и не се сърди, тогава ще ти бъде лесно да носиш. Опитай!

Селянинът се подхлъзва на снега и едва не пада. С огромно напрежение на силите му се удава да запази равновесие.

— Ето, защо аз съм толкова здрав? — продължава мъжагата разсъдително. — Понеже съм весел, ето защо. Мен никаква печал не може да ме достигне. Е, какво мълчиш?

— Затова ли също така си богат? — донася се изпод дъската гласът на малкия.



— Че що за богаташ съм аз? А? Е, че що за богаташ съм аз? — не разбира здравенякът. — Защо мълчиш?

Излизат на кръстопът, малкият поставя дъската на снега, трудно се изправя и казва, като диша тежко:

— Сега до Зачатиевския ти ще мъкнеш. А мълча аз, понеже дъската е тежка.

Мъжагата лесно мята дъска на гърба си.

— Че тя тежка ли е? Нима това е тежест?

— Ами тогава аз съм слаб.

— А защо си слаб? Понеже се цупиш и се сърдиш през цялото време.

Завиват зад ъгъла, а из съседната пресечка на кръстопътя излизат Андрей, Кирил и Данаил.

— Дявол знай, понастроили са нови неща... нищо не разбирам — озъртайки се, мърмори Данил.

— Ще ни кажеш ли как да отидем до Вознесенския събор? — попитва Андрей млада булка, която пълни край кладенец заледено ведро.

— Може на така — показва тя нататък, където се отдалечиха двамата селяни с дъската, — а може и натам.

И монасите отново потъват в лабиринта на заснежени пресечки, притиснати от двете страни с черни огради.

— А той говори ли по руски? — пита неочаквано Кирил.

Никой не му отговаря.

— Теофан говори ли по руски?

— Говори, навярно — отговаря Данил, — вече двацет години живее в Русия, Защо да не говори...

Андрей и Кирил вървят бързо по пресечката и Данил трудно ги догонва.

— А какъв е той... Грек? — пита Андрей.

— Ами различни работи говорят — опитвайки се да догони другарите си, казва Данил, — докато сам не видиш, нима можеш да кажеш? Не, братлета, не бягайте чак толкова, не мога така бързо...

— Говорят, дребничък бил, а носът му — ей такъв! Гърбав и зъл — ужас, казва Кирил.

— Студено е... — забелязва Андрей и се удря с длани по лицето. — Устните ми са като дървени...

Монасите пресичат кръстопътя и се скриват зад завоя. От съседната пресечка се появяват селяните с дъската, която сега мъкне мъжагата. Мъничкият върви наблизо.

— Тежко ли е? — пита мъничкият.

— Остави ме на мира.

— Нима не е тежко?

Мъжагата се занася на хлъзгавия завой и се опира до оградата.

— За последен път работя с теб — през зъби произнася той.

— Ей, приятелю, занеси дъската! Роднината се повреди! — извиква дребният селянин след преминалата бързо покрай тях шейна.

— Върви по дяволите — озъбва се мъжагата, отделяйки се трудно от спасителната ограда.

На кръстопътя излизат трима монаси.

— Не разбирам как може да върши това пред народа? — учудва се Андрей,

— А от какво да се страхува? — смее се Данил. — Не е крадец. Какво му е! Всички са в трескаво повишено настроение.

— Че е така, така е, но пред народа аз нищо не бих могъл да напиша — казва Кирил.

— Е, разбира се — съгласява се Данил, — ние не сме крадци...

— А изведнъж не ни пускат? — усмихва се Андрей.

— А защо пък! — учудва се Данил. — Казват, пускат народа, той пише, и народът гледа. Уж бързо пише. Направо на чистото. В Новгород една страница дошла сутринта, едвам му били донесли дъската. А привечер иконата вече привършила. Всички вече се разотишли, само старицата останала. Стояла, стояла, гледала, гледала и умряла.

— От какво? — изумява се Кирил.

— От страх — от какво...

— От какъв страх?

— Е, страшно ѝ станало и ямряла.

— Хайде, де! — оздачен е Андрей.

— А ето го събора — спира се насред пресечката Кирил. — Виждате ли, ето го!

Около входа на събора кипи развалнувана тълпа. Тук има и дружиници, и богати граждани, и слуги от болярските дворове. До вратата двамата селяни се стараят да проврат злощастната дъска през тесния отвор на църковния вход. Дъската не може да мине. Измокрени селяни шльопат с крака в притвора, тракат със звънящо дърво по грапавия камък на събора. Тълпата шуми.

— Защо пък не пускат?

Прислужникът, който се суети около селяните с дъската, изплашено извиква към тълпата:

— Че какво правите вие?... Теофан едва вчера от Новгород се е върнал, а ти — „не пускат“! Днес никого не е заръчано да се пуска!

— Едва пристигнал, и веднага не пускат! — озъбва се някой от тълпата.

— Та да не би да му изадем дъската?! — ядоса се дълъг слаб старец — Възгордял се нашият Грек, ето какво! — извиква той и презрително се обръща, но не си отива: надява се, че ще го пуснат.

Най-сетне на селяните се удава да проврат дъската през отвора на вратата, и те се скриват в събора. Прислужникът ситни след тях. Изгърмява тежкото църковно мандало.

— Ето че погледнахме — мърмори Андрей и като се старае да се стопли, подскача на едно място.

— Казвах ви, че няма да ни пуснат — усмихва се Кирил.

— Да постоим още малко — дава си кураж Данил, — може би ще ни пуснат.

— Да! — маха безнадеждно с ръка Андрей. — Да вървим, какво чакаме...

През това време вратата се отваря с дрънкане и в притвора, криейки в пазва възнаграждението си, излизат доволни селяните. След тях се появява прислужникът, мръщейки се болезнено, поглежда тълпата и с пресипнал глас заявява:

— Напразно стойте, нима не разбирате?! Никого не е заръчано да се пуска! Не е заръчано, разбирате ли?

— Я, почакайте! — измърморва Данил и започва да проправя път през тълпата към черковния вход. Андрей и Кирил, стараейки се да скрият надеждата си, следят неговите маневри.

— Я, слушай, мили човече! — обръща се Данил към прислужника и го дърпа за ръкава. — Из Андрониковия манастир ние дойдохме на вашата красота да погледаме. И с мен са двама млади. Също иконописци. Ученици. Може би ще ни пуснеш? А?

— Ама не е заръчано... Та аз не съм стопанинът! Не е заръчано!

— Че как не си стопанин, когато си стопанин! От сутринта сме тръгнали, измръзнахме, само за да погледнем Теофана, на неговата работа. А? — Данил внимателно поставя в ръката на прислужника една монета. — Не е прищевка това, за работата ни е нужно. А с мен са младите: Андрей и Кирил.

Поколебал се за приличие, прислужникът хваща халката на вратата.

— Ще отида да попитам... може би ще излезе нещо, не зная...

Едно пъргаво калугерче, което през цялото време се мярка около входа, се хвърля към Данил.

— Вземете ме със себе си... А? Ако ви пуснат. Ще ме вземете ли?

След няколко минути прислужникът се измъква иззад вратата и строго поглежда към Данил.

— Кой е тук из Андрониковия? Минете!

Данил маха с ръка. Андрей и Кирил си пробиват път през възмутената тълпа.

— Това са свои, свои! — гледайки делово приближаващите се монаси, обявява прислужникът. — Майстори... Повече никой!

Пъргавото калугерче с кучешка преданост поглежда в очите на прислужника.

— С тях съм, с тях съм! — избъбря той и пръв се изхлузва през вратата.

Като минават тъмния притвор, те влизат в храма и се спират на прага. В събора няма ни една жива душа.

— А къде е той? — тихо пита Данил. Никой не отговаря. Данил се оглежда — прислужникът сякаш е потънал вдън земя. Дрезгавата светлина тихо

осветява стените, процеждайки се през пролуките на приличащи на бойници прозорци. Неясно се извисяват сводовете и тъмнотата на ъглите кара влезналите да бъдат на шрек.

— А къде е той? — повтаря Данил.

— Никого няма... — тихо казва Кирил.

— Нищо не се вижда — недоумява Андрей.

— Тихо! — шепти Данил на другарите си.

Гласовете приглушено се мятат сред сумрачните стени.

— А пък колко е просторно! — казва Андрей и победил плахостта си, пристъпва прага. Бавно, като привиква към тъмнината, той излиза по кънтящите плочи в средната част и фигурата му изглежда призрачна в полумрака на събора.

— Да-а-а... Такова съборище да изписваш... А, Андрей? — казва Данил, гледайки изплашено след него.

— Много е голям — забелязва Кирил.

Някъде в тъмнината звучно се разбива в плочите паднала от горе капка. Прилепилото се калугерче върти глава и неотстъпно следва монасите.

Поскръпвайки, се открехва в стената ниска вратичка и по пода се просмуква хлад. Калугерчето се кръсти и с тревога се вглежда в потъналите в тъмнина ъгли.

— Само че тъмничко е тук. А, Даниле? — заслушан в тишината — казва Кирил.

— А за какво е много светлина? Достатъчно е. Андрей, какво правиш там? Андрей не отговаря.

— Андрей!

— Елате тук... — шепнешком ги вика Андрей.

— Какво?

— Тук елате — раздразнен, но също така тихо повтаря Андрей.

— Може би да извикаме някого? — губи търпение Кирил.

— Елате тук! — неочаквано извиква Андрей.

Всички се хвърлят към него, разбрали по гласа му, че се е случило нещо, и се спират, поразени, пред иконата на Теофан.

Нечии леки бързи стъпки се чуват зад гърба на монасите. Калугерчето се обръща. Никой. Само му се привижда, че някой безшумно се е мернал от ниската вратичка и се е скрил в тъмнината зад стълба. Калугерчето ситно се кръсти и започва да бърбори: „Богородица, дево, радуйся, благодатная Мария...“

Андрей наблюдава иконата съсредоточено и почти сърдито. От дъската го гледа суровият лик на изгубилия вяра в хората всезнаещ Спас.

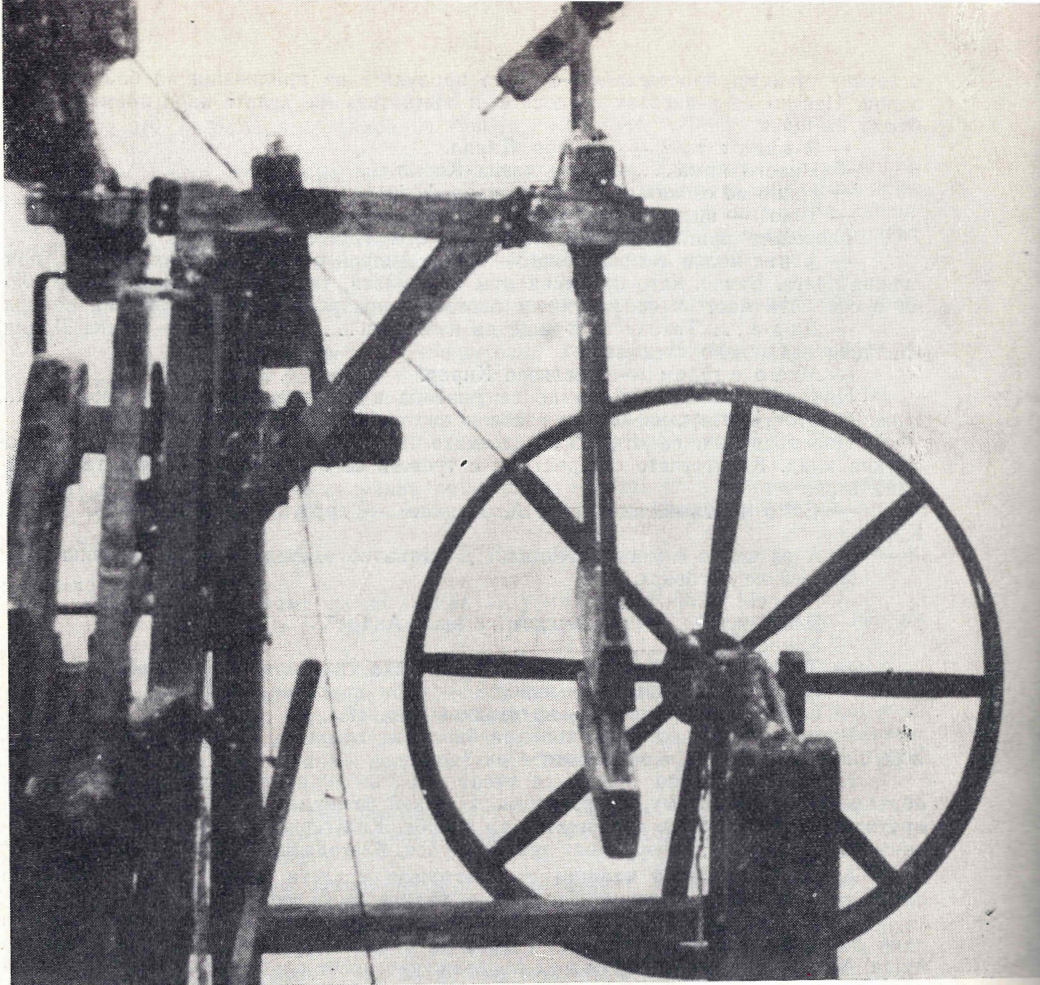
Моли се и трепери, потъналият в грехове и обречени човече... И това е писал един обикновен смъртен?! Като се старае да осъзнае възможностите на човешката душа, Андрей със силата на своето въображение пласт след пласт, удар на четката след удар на четката унищожава, унищожава родените от фантазията и Теофановия гений гъсти цветни петна и прониква до беззвоникавата повърхност на грундираната дъска, за да проследи от самото начало раждането на могъщия и страшен образ. Напрягайки се да постигне скритата от него логика на чуждия образ, Андрей се заставя да види възникването на първите уверени и смели контури, на най-долните пластове на бояга, тъмни и непроницаеми, но ето с удара на четката се изрзват резките скръбни устни, прозрачният светъл тон се спуска до дълбоката сянка и изведнъж по неясното още лице като белези от рани конвулсивно и припряно започват да се слагат острите интервали на светлите полета. На носа, на челото, на скулите, на очите, които оживяват и се одушевяват. Това са отражения на огън! Това са отблясъци на пожар! Това са ослепителни пламвания на мълния! Развълнуваният наказващ поглед пронизва душата и нищо, нищо не прощава в нещастната човешка съдба. Боже, какъв лик!

Звучи сред пустите стени молитвата на изплашеното момче. Лицето на Андрей е покрито с пот, върху ресниците му трептят сълзи.

В дъното на събора се появява немощно мургаво старче, усмихва се и се прокрадва на пръсти покрай стената. После се спира на няколко крачки от иноците, прислушва се в молитвата на калугерчето, напълва гърдите си с въздух и неочаквано извиква:

— А-а-а-а-а!!!

Иконописците изплашено се обръщат. Пред тях е Теофан Грек — слаб, разрошен, с орлов нос и с един единствен зъб.



— Иконописци, значи? — умирайки си от смях, пита той. — Казаха ми — добавя той и изведнъж става сериозен. — да погледате сте дошли?

— Да погледаме — отговаря Данил, разглеждайки с недоумение Теофан.

— Гледайте, гледайте. Сега ще поставяме безир.

Той се приближава до иконата, гледа я като стопанин, свивайки леко очи, и внимателно сваля от блестящата повърхност прилепнала прашинка.

Монасите гледат иконага. Теофан ги наблюдава крадешком от страни.

Андрей внимателно гледа гърка.

— Защо мен гледаш, тук гледай — казва Теофан на Андрей.

— Говорят, че пишеш бързо? — пита Андрей.

— Бързо? А какво? Не мога иначе. Омръзна ми. Веднъж цяла седмица се разтъкавах. Така и го захвърлих. Омръзна ми.

— Захвърли го? — пита Кирил.

— И изобщо всичко ми е омръзнало — дотук! — въздъхва Теофан и прокарва края на дланта си по гърлото. — Ще умра скоро — прибавя той, като се закашля.

— Напразно говориш това... — забелязва Данил неуверено.

— А какво — продължава Теофан, — ще умра. Трети ден вече ми се присънва ангел. „Върви, казва, с мен.“ А аз на него: „И така ще си умра, без теб... Ето...“



— А тая икона, която не си изписал, къде я остави? Захвърли ли я? — пита Кирил.

— Защо да я захвърлям? — въздъхва Теофан. — Кисело зеле режех на нея.

— И ние чувахме, направо пред народа си изписвал? — пита Данил.

— А какво? Нека гледат, ако им харесва.

— А днес защо пък не пускат?

— Бих ги пуснал, но великият княз трябва днес да дойде да гледа. На мен ми е все едно. Само когато князът идва, никого не пускат.

Грек отново въздъхва, поглежда нагоре към тесните светли прозорци и като удря с дланта си по неравната стена, тъжно казва:

— Светло е тук много. И тясно! ... Ето какво ...

Свечерява се. Сякаш изкована от желязо, стои боровата гора. Сред разредените млади дървета пъплат дървосекачи — иноци от Андрониковската обител и манастирски селяни. Раздават се глухи удари от брадви и във вечерната светлина се посипва снежен прах.

В края на гората Андрей и Кирил сечат бор. Смолисти трески летят в снега. Изведнъж Кирил се изправя, втренчил се в една точка, опипва корема си.

— Боли ме нещо... Какво ми е, а? Коремът?
— Изял си нещо — отговаря Андрей.
— А теб не те ли боли? — болезнено се мръщи Кирил.
— Ама ти поседни — предлага Андрей, — може би ще ти мине.
— А, добре ми е!
И Кирил отново се захваща да работи.
— Нищо, ще ти мине — успокоява го Андрей.
— Ако теб също те заболи — казва Кирил, — значи заедно сме се отровили.
Някаква лоша храна сме изяли.
— Навярно си изял рибата, която твоят старец вчера донесе...
Кирил неприщипно поглежда Андрей и се усмихва.
— Гледам ви и не разбирам. Коравосърдечни сте някака си... Жестоки...
Макар че може би това и така трябва да бъде, не знам...
— Защо говориш така? — замислено пита Андрей.
— Ами така, за нищо. Ще обидите човек, старец дори, и никак няма да забележите. И другите иноци, младите, са също такива, всички сте еднакви. През друго време живяхме ние. На вас ви е по-леко.
— Мъдруваш нещо... — Лицето на Андрей е отчуждено, той вече отдавна слуша невнимателно и мисли за нещо съвсем друго. — Нощес видях на сън майка си. — казва той.
— Почакай, „майка си“ — развълнувано продължава Кирил, — и не мъдрувам аз. Ето, кажи ми честно, като пред бога...

Но Андрей не чува, неговото сърце се е свило от тайнствено чувство за приближаването на нещо отдавна очаквано, което предизвиква едновременно тревога и надежда. Той си спомня...

Ето Андрей — момчето скочи в студеното прозрачно езеро, димните стълбове косо се спуснаха надолу, докоснаха прозрачното дъно, осветлявайки колебаещите се водорасли; мъждиво блесвайки със златните си люспи, се метна на страна изплашен карас; бавно и ярко се повдигна от дъното; струяща от слънце, води и сиви сенки, чистата пясъчна плитчина, дългата самотна следа на двукрилата мида неочаквано се пресече с други също такива и се простря по-нататък, където плитчината почти се съприкосновяваше с колебаещата се, като течно стъкло, слънчева повърхност на езерото, където плуваше Андрей с отворени във водата очи, протегнал ръце, и където той достигна мидата, внимателно я извади от пясъка и я поднесе към очите си, за да види как ще скрие тя своето нежно, беззащитно тяло между некрасивите си, конвулсивно стиснати черупки.

След това той си спомня как те тримата стоеха под дъба и валеше дъжд, как в дълга редица вървяха по полето жени — съвсем младите, с устни подпухнали от напразните, преобръщащи душата сълзи, и вече не-младите, с твърд, невиждащ поглед; вървяха бавно, тържествено, обединени от мълчанието и от очакването на наказанието, поред снимайки кърпите си; гледаха напред без срам и упорито, бавно движейки се една след друга, натам, където в сянката на колите седеше завоевателят и отсичаше на дръвника косите на жените.

А след това той си спомни как летеше на шейна надолу, очите се про-сълзяваха от вятъра, от блестенето на снега, и целият склон бе покрит от фигурите на момчета и момичета; черните дървета се носеха насреща, а зад тях бе бялата пелена на заледената река с пътя, косо пресичащ ослепителната повърхност, и черните отвори на дупките в леда, около които на колене стояха жени и плавеха дрехи; и малката купчина деца долу, когато той, спрял по средата на реката, бе засипан от изкряш снежен прах; и рошавото куче, цялото в бодили, което ту с лай скачаше на гърдите му, ту се стараеше да лизне по разгорещеното, смеещо се лице момичето, щастливо измъкнало се от общото сбиране, предприето от момчетата върху скърцащия сняг, посред реката.

И отново в паметта му възниква широкото поле, около което, едва сдържайки спялата си тъга, стояха безпомощни и унижени селяните и гледаха жените си, които вървяха по мекия дълбок прах, нагрял се през деня, и косите на жените и момите се разлюляваха в такт със стъпките, извиваха се

като змии надясно и наляво, покрай падналите надолу ръце, които стискаха конвулсивно чистите кърпи, влачещи се по пътя, а на каруцата с гръб към тях седеше иноземецът с потна обръсната глава и с механически замахва-ния на вцепенелата се от умора ръка нанасяше блестящи на слънцето саб-лени удари.

И отново той е под водата, сякаш свързани с една нишка, се изплъз-наха в тъмнината изплашените сребърни дребни рибки; мъгливата студена дълбина на езерата се съпротивляваше, изтикваше го; в очите му влизаха косите и плуваха над главата му; и покрито с малки, блестящи като живак мехурчета, се разклащаше хлъзгавото тъмночервено стъбло на водната роза, която Андрей приближи до лицето си и известно време разглеждаше сия-щето под водата със слънчев ореол жълто, замъглено, гладко при пипане цвете, което бавно изплува на повърхността на водата, след като Андрей ре-ши да го пусне; и през водата той видя мътното, люлеещо се слънце и, като се блъсна с ръце от еластичната вода, започна да се приближава към него, страхувайки се, че няма да му стигне въздух, че ще се задуши, че ще се раз-късат белите му дробове; и в този момент водата се разлюля, отдръпна се, и от брега падна човек, чиято дреха почна бързо да чернее и мъртвите му кривоогледи очи бяха широко отворени; по течението димеше кръвта, през облачето на което Андрей, конвулсивно отворил уста, премина, преди да гра-бне глътка животворен, топъл, миришещ на блато въздух. Татаринът бе убит със стрела.

... Далеч отнякъде до Андрей достига заплашителното прашене на дървото.

— Остави, сам ще го съборя! — чува се гласът на Кирил. — Махни се! Махни се! Махни се! — крещи Кирил. — Пази се! Да не си си изгубил ума, Ан-дрей!!!

Със страшен шум, като размахва черните си клони и повдига облак от сне-жен прах, пада вековният бор. Андрей, когото Кирил в последната секунда изтлас-ква изпод падащото дърво, стои, замислено втренчил се под краката си.

— Е-е-е, братко! — прозява се Кирил.

Снежният облак бавно пада. Андрей мълчешком се обръща и тръгва покрай поваленото стъбло на дървото, затъвайки в дълбокия сняг.

— Какво, Андрей? ... Андрей — вика след него Кирил.

— Аз мога по-добре...

— По-добре какво?

— По-добре...

— Какво по-добре?

— По-добре от Грека, Теофана.

— Побой се от бога, Андрей! Грях е това. Възгордяване е това...

— Господи... — въздъхва Андрей и закрива лицето си с ръце.

Изпод вежди Кирил гледа след него. Андрей се усмихва и се отдалечава все повече и повече по снежната целина.

Той излиза на големия път и се спира отстрани. Покрай него се движи огро-мен табун, обгърнат от топлата пара на конското дишане. Конете вървят, като по-клащат уморено глави, пръхтят, унило разравят жълтия сняг по пътя и замислено гледат преминаващите покрай тях необясними предмети. Андрей разсеяно поглежда наклонените гърбове на конете, влачещи се в полудрямка по безкрайния път, и в нещо съсредоточено си мисли.

— Сядай, ще стигнеш — прекъсва размишленията му нечий глас.

Андрей повдига глава и вижда усмихнат, богато облечен татарин, яхнал по-тънал в пана жребец.

— Благодаря, ще стигна — отговаря Андрей и, като се обръща, тръгва на долу по пътя.

Татаринът дръпва поводите и язди след него. Известно време той следва Андрей, след това го догонва и мълчешком върви до него, като допира крака си в стремето до лакътя му. Андрей върви, без да повдига глава, и стараяйки се да не обръща внимание на конника.

— Уморен си, седни — чува Андрей настойчивата покана.

Андрей ускорява стъпките си. Тогава този започва да изблъсква монаха от края на пътя към неотгъпкания сняг. Андрей се съпротивлява незабележимо и упо-

рито. Но стремето до болка се врязва в лакътя му. Андрей затъва в снега, спира се и повдига към усмихвания се татарин пълен с трезва ненавист поглед.

— Сядай, ще стигнеш — повтаря конникът.

Андрей се бави един миг, след това се решава и, като размотава поводите на оседланата сива кобила, завързани за стремето на търговеца, сядат на седлото.

Известно време мълчешком вървят един до друг.

— Как ти се струват моите коне? — пита внезапно татаринът.

— Нищо не разбирам от коне.

— Никак ли?... Хайде, какво мълчиш?

Андрей не отговаря. Татаринът отблизо разглежда монаха, като се наслаждава на неговото смущение.

Андрей, прехапвайки устни, гледа засипаните със сняг вечерни полета.

— Ти за Москва ли? — отново се обръща конникът към Андрей.

— Отивам недалеч. Андрониковският манастир.

— Татарски кон — хубава. — На него навярно много му се иска да поговорн след дългото пътуване в самота.

— Твоя земя — хубав земя. Богат. В Москва кон скъпо продам — продължава спътникът. — Как мислиш?

— Не знам... Ще продадеш, навярно.

— Татарска кон, силна кон, вкусна кон — казва татаринът и, млясвайки с език, запява с пресипнал глас.

Андрей, като се клатушка на изтритото седло, гледа калния като бузун*, изтъпкан път и никак не може да разбере, тъжна или весела песен пее татаринът със своя дрезгав глас. В момента, когато Андрей решава да слезе от коня и вече прехвърля крака си през дъгата на седлото, татаринът прекъсва песента си и, като го хваща за лакътя, прецежда през зъби:

— Седи, седи...

Покрай тях преминават сиротни под снега полета, развалени заграждения, оголени дървета с опустели за през зимата гнезда. Андрей седи, скрил под мишници измръзналите си ръце и гледайки право пред себе си със зли очи.

— Студено ли е?

— Не.

— Защо лъжеш? — татаринът сваля от ръцете си везани със сребро ръкавици и ги подава на Андрей. — Нă!

— Не ми трябват.

— Вземи, от убит руски богатир съм ги снел. Вземи.

— Но топло ми е...

— Пошегувах се, вземи!

Андрей отрицателно кимва с глава.

— Вземи! — извиква татаринът.

— Че върви, де! Какво си се залепил?! — в отговор възмутено изкрещява Андрей.

Търговецът неочаквано се засмива, поставя ръкавиците върху дъгата на седлото и взима от торбата къс сушено месо. После, извадил от пазвата си нож, отрязва парченце и го поставя на бузата си да се размрази.

— Конско месо искаш ли? — измучава той.

— Не.

— Не обичаш ли?

— Не обичам.

— Нищо, ще привикнеш — въздъхва татаринът.

В мразовития дрезгав въздух призрачно изникват стените на манастира. Жребецът се препъва и, удрайки ситно с копита, преминава в тръст. Търговецът спира изведнъж жребца, едва не загубвайки ръкавиците, месото и кинжала и изругавайки по татарски.

— Аз имам четири жена руски — съобщава той, сочно премлясвайки, — три хубав, друг лош.

Изведнъж той престава да дъвче и втренчено заглежда Андрей. След това, без да бърза, скрива месото в пазвата си и злобно извиква:

— Е, хайде, махай се! Махай се от мой крастав, вонящ, проклет татарски кон!

* Бузун — така татарите са наричали несчуканата готварска сол. (Б. А.)

Андрей скача на пътя и тръгва нататък, свивайки ядно устни и сложил ръце на корема си. Татаринът върви отзад, мълчаливо гледайки в гърба на монаха. На края, като се усмихва, той произнася:

— През целия си живот ще ходиш на краката си. Ние сме много, вие сте малко.

Наблизо тържествено плуват черните дървени стени на манастира. Татаринът неотстъпно преследва Андрей.

— Аз сам видях твой княз: в Ордата дойде, от коня падна, на колене запълзя, цялата кафтан разкъса — дрезгаво се смее конникът.

Андрей неочаквано се спира и тихо казва:

— А аз ще те убия — и, като повдига от пътя заледена греда, хвърля се към конника.

Този с не бързото движение на опитен боец се навежда и тежката върлина се изплъзва от вдървените пръсти на Андрей.

— Зъл си ти човек. Руски много зъл — обидено казва конникът и докосва с токовете си мокрите хълбоци на жребеца. — А аз за твой злоба подарък ти давам... — Татаринът пъхва пръсти в уста и потъващата в сумрака околност се озвучава от разбойническо изсвирване.

Жребецът отнася търговеца след табуна, а на пътя, послушна на заповедта на татарина, остава мускулестата врана кобила. Тя стои посред пътя, с хълбок към Андрей, и зиморничаво потръпва.

Андрей бавно отстъпва към вратата, промъква се през портичката и без да се оглежда, побързва през пустия двор към килните.

Кобилата се приближава до вратата, шумно изпръхтява, помитрисва пролуката между дъските и изсвирва печално и протечно, гледайки след Андрей, чиято фигура се разтваря в настъпилia сумрак.

ЛОВЪТ. ЛЯТОТО НА 1403 ГОДИНА

По глухия горски път вървят двама души: Андрей и неговият ученик Тома — върлинест момък на петнайсет години.

Ранно лятно утро. Над високата трева се издига пара: земята се стопля, отпочива си в слънчевата топлина след нощния дъжд. Андрей върви отпред, а Тома се тътри след него, скучаещо втренчил поглед под крака и като опипва лицето си, изхапано от пчели.

— Кой е искал това от теб? Аз ли? Или отец Данил?! — възмущава се Андрей. — Хубавата икона да развалиш!

— Сам ти казваше — „посредствена иконка“ — оправдава се Тома.

— Е, и никаква да е, за теб е хубава! Седял е майстор, самоук, старал се е... Та тя е на сто години, не по-малко. А ти си я пипнал, не си питал никого, нашлапал си синка... Мислиш си, че е просто нещо да се поднови икона?

— Аз друга ще изпиша.

— Запомни думите ми: искаш ли да се учиш — учи се, не искаш ли — махай се по-скоро отук и... — Андрей се обърква и замлъква. — Три години съм мил четката на Данил, докато не ми повери икона! Чудно е нали? И не да я подновя, а само да я изчистя!

— А ти не ми поверяваш.

— Че как да ти поверя?! Та ти лъжеш на всяка крачка! Вчера се завърна! Расото ти лепкаво, цялото се слепило! Е, къде беше вчера?

— На пчелина — предизвикателно честно отговаря Тома.

— А вчера каза, че си се къпал! Виж на какво си заприличал! — Андрей се спира около една горска дъждовна локва. — Виж на какво си заприличал — Андрей блъсва по тила Тома, — напикай го, изтрий го със земя, иначе ще се подуеш като шопар...

— Май че сега вече е късно — застанал на едно коляно пред локвата, мърмори Тома, — няма да помогне...

— Съчиняваш си ти, братко, без край — замислено гледайки във водата, казва Андрей.

Паяк-водомер стремително се хлъзва по водата, като чевръсто се отблъсква от нейната еластична повърхност.

— Дори мисля, може би си заболял от болест някаква?

— Каква болест? — изплашено пита Тома.

— Има навярно такава болест, когато човек лъже, лъже и никак не може да се спре.

— Всички лъжат. — Тома взима от дъното на локвата малко глина и я слага върху подпухналото си лице. — Настоятелят помежду си колко пъти напразно фугаете, а после и вие взимате участие... Брат Николай като свиня се напи, а каза, че е болен... А и самият ти, също...

— Какво аз самият?

— А, нищо...

До едно дърво, в сянката на храстите, покрити с некрасиви цветове, стои Кирил. Той обелва кората от младото стъбло на леската и се прислушва към разговора на учителя с ученика.

— Че защо пък замълча? — Андрей сърдито подтиква Тома.

— Та и ти самият също не винаги говориш правдата! — избухва Тома. — Ако не възлюбих някого, то, макар и да те убият, няма да му кажеш правдата в лицето — да не съм дурак, та да не виждам!

— Кого не съм възлюбил? — поразява се Андрей. — Съвсем ли си оглупял? Нищо не разбираш...

Тома многозначително и обидено се усмихва, като размазва по лицето си мократа глина.

Ето вече два водомера бягат върху дълбоката вода, заобикаляйки боровите игли и тревички с прилепналите към тях мехурчета въздух, замират в летежа си, и вятъра немирно ги отнася по локвата, в която се отразяват върхарите на гората.

На влажния пясък казва стърчиопашка. Прибягва на своите черни, тънки като тел крачета, оставяйки едва забележими следи, и ситно-ситно, пружиниращо разклаща суетната си опашка...

— Погледни, Тома — шепти Андрей.

— Какво? — обидено мърмори Тома.

— Казвам ти, погледни.

— Какво „погледни“?

Стърчиопашката изведнъж замира за миг, след това подскача в страни и изчезва.

— Нищо, будала... — въздъхва Андрей и тръгва нататък по пътя. — Не разбирам как те взех за ученик?!

— При тебе всичко е така... отначало едно, след това друго. Сам отец Данил казваше: „Този и на един аршин в земята вижда и голубеца* обича“. Да...

— Че ти тогава беше друг човек! Стараеше се, не лъжеше.

— Все едно, аз виждам по-добре от всички!

— Какво?! — възмушчава се Андрей и се спира напред пътя.

— Да...

— Какво „да“? — извика се изведнъж Андрей — Е, добре! Ако сгрешил сега, три години четките ще миеш! Ясно ли е?

— Хайде... — неуверено отговаря Тома и вече съжалява, че се е хвалил.

— Какво е това? — пита Андрей, като посочва крайпътната ракета, простряла по вятъра леките си клони.

— Какво... Ракета... — Тома изплашено се бави... — Повит...

Андрей пренебрежително се усмихва:

— Повит... Че що за повит е това? Та това е хмел, чучело!

— Ами, хмел...

— „Ами, хмел“! Не „ами, хмел“, а хмел!

— А защо крещиш?! — обижда се Тома. — Сам ме повика, а на всичко отгоре крещи!

— Ще миеш три години четките, момче! Тъмен човек си ти, братко! Хмелът — че това е, знаеш ли... Та той е съвсем друго нещо. Никакви правила не признава. Виждаш ли, тази ластуна в дясно е издигнал нагоре, а с тази вляво е искал да замахне, но не е имало място, тогава, той я е прострял надолу — и пак е красиво. — Обяснявайки, Андрей си помага с ръце и все повече се увлича. — Никакви закони няма за него, пияния му хмел: всички дървета растат нагоре, и

* Голубец — синя боя, употребявана от иконописците, лазур!

тревите, и цветята, а този, виждаш ли, догоре е допълзлял повече няма накъде, и е тръгнал да расте надолу. И всичко е хубаво. Както му хрумне, така и украсява... — Андрей изведнъж се засича и погледът му става бесен: Тома стои с гръб към него, не слуша и демонстративно гледа в страни.

— А знаеш ли — тихо казва Андрей, — ти си станал толкова умен, че изобщо няма да те уча повече.

— А защо пък да се уча — усмихва се Тома. — Ами за мен е безразлично дали ще мия четките. — Гласът на Тома трепери от обида.

— Край! Не мога повече! Не мога! Иди при Кирил за ученик, прости ми, господи! — Андрей сърдито се обръща и, като се старее да изглежда спокоен, отива в гората.

— Е, ще отида! Мислиш, че ще ме изплашиш... — мънка момчето.

В гората звънко и еднообразно пее червеношийка. С очи, препълнени от сълзи, Тома внимателно гледа злощастната ракита. Погледът му следи капризните движения на хмела, който пълзи нагоре, преплита се, умножава се, разхвърля във всички страни извиващи се мустачки и светлозелени шишарчици с тънки сухи люспички, събрани в леки шумолещи гроздове.

Тома въздъхва, оглежда се и чува далечния и звънък глас на Андрей:

— Тома-а-а!

Момчето не отговаря.

— Лъжемъченик! Ела ту-у-ук!

Зад дърветата се появява Андрей.

— Няма да дойда — измърморва Тома.

— Какво?!

— Нищо — измърморва Тома и се затътря срещу учителя си.

Стърчиопашката леко се понася по пясъка, като размахва крила и закача прелитащите глухарчета, хваща неуспелия да избяга водомер и ловко изчезва сред буренаците.

Когато Андрей и Тома се скриват зад завоя на пътя, Кирил излиза от храстите и, усмихнат накриво, приближава се до локвата. Навежда се над нея, вижда на нейната повърхност своето тъмно огражение, сетне бавно тръгва покрай пътя, задържа се за минута около увитата с хмел ракита и забързва нататък. Сигнал до завоя, той внимателно поглежда иззад дърветата и излиза от своето прикритие, когато се убеждава, че напред по пътя няма никой.

Кирил се хвърля обратно, бяга наслуки, разтваряйки жиливите клони на леската и изведнъж застава, едва не изскочил на покритата с папрат поляна, внезапно оказала се пред неговите крака.

Андрей и Тома стоят наред поляната и разговарят. Показвайки нещо на Тома, Андрей клеква. Тома сяда до него и гледа към земята. И изведнъж за изумление на Кирил двамата лягат в папратата и започват да пълзят някъде встрани.

Гъстите храсталаци на папратата като гигантска гора обкръжават Андрей и Тома от всички страни. Гладки блестящи стъбла, димен полумрак; слънчевата светлина бавно се спуска, като струи върху плоските, съгъстяващи се корони на папратата, които закриват небето.

— Харесва ли ти? — пита Андрей.

— Горедолу... — отговаря Тома.

— Ама погледай, както трябва!

През редеещата папрат сияе вода. Те пропълзят до брега на горско езеро.

— Е, би ли си отишъл от мен да учиш при друг? — полугласно пита Андрей.

— Какво пък, щом като ме прогонваш...

— Е, добре, добре — усмихва се Андрей и изведнъж става сериозен.

— Гледай, какво е това? — Той внимателно разтваря папратта.

Двойка лебеди. Тя се привежда в ред, с розов клон преглажда всяко перце, издърпва и пуска във водата слабите. А той самоуверено я гледа, потопява се наоколо, придвижвайки се с меки тласъци, а главата си държи високо, равно, преизпълнен с чувство за собствено достойнство.

Тънко клонче на върба се покланя, докосвайки водата, сякаш пее, и от това по водата се разбягват кръгове.

Кирил, изпънал шия и като продължава да се усмихва, излиза наред поляната, там, където току-що стояха Андрей и Тома, и внимателно оглежда земята под краката си. Но очевидно не намира това, което търси.

Тогава, оглеждайки се крадешком, той се привежда до земята и поглежда в гъсталата на папратата. И отново нищо не намира.

В недоумение Кирил нерешително застава на колене, след това, като разтваря внимателно папрата, ляга на земята и запълзва, оглеждайки се в страни. А лебедите се плъзгат по езерото и над дълбочината, където водата тайнствено тъмнее, стават ослепително бели. Докосвайки се помежду си, те зачират и, извили шии, гледат в черната дълбочина, и е невъзможно да се разбере какво си спомнят сега, какво чувствуват...

Клончето на върбата се кланя, сякаш пее, и черните кръгове се разбягват по блестящата вода във всички страни.

Андрей и Тома, затаили дихание, лежат в папрата, до самата вода.

През средата на езерото, покрай вцепенилата се, замряла двойка, бавно плува друг лебед. Той е обезпокоен от нещо. Може би от самотата, може би от безкрайно еднообразните поклони на върбовата клонка и от разбягващите се от нея тайнствени кръгове...

— Какъв е тоя лебед? — шепти Тома.

— Това е водачът — на един дъх отговаря Андрей.

— А той какво....

Той виждаше земята от висотата, на която летеше неговото ято, през разкъсванията на облаците, виждаше и сенките на облаците, бягащи по полята, жълти и зелени, и гъстите гори — в тъмните тонове и редките — в светлите, с черните петна на пожарите и с ярките като небето чаши на дългоочакваните езера...

Водачът върти опашка и потопява главата си във водата.

Андрей отмества поглед върху двойката лебеди, омагьосано замрели до самия бряг. Вятърът внимателно ги отнася към блатната трева — беззащитни и изгубили се.

Клончето на върбата се допира до водата, отново бягат кръговете, и изведнъж водачът се хвърля на страна и, като удря по водата с криле, изкрясква — предупреждаващо и отчаяно. Ятото се впуска към него, лебедите, крякайки, се обръщат срещу вятъра и, като разплискват шумно водата, един след друг се издигат тежко във въздуха.

Не разб ли още какво се е случило, Андрей и Тома скачат, махат с ръце викат възторжено след ятото.

И тук започва най-страшното.

Водачът, летящ пред ятото, изведнъж се преобръща във въздуха, конвулсивно размахва едното си крило и, губейки пера, пада надолу, като чупи с тежкото си тяло клоните на крайбрежните дървета.

Гибелта на водача е гибелта на ятото. Лебедите се носят бързо над езерото, свистейки с крила и като се вият изплашено от една страна на друга.

Лаят, давейки се, кучета, носят се покрай брега, като прескачат калните локви и повалените дървета. Трещят съчки, префучават конници, като сняг летят по вятъра леките пера. Една след друга с крясък падат белите птици и се мятат в папрата с пречупени крила.

Упонтелен и увличащ е ловът. Викове, лай, свистене...

Разпалени от убийството, конниците, препускайки с пълни сили, влизат в езерото, покритите с пяна коне приклекат в хлъзгавата жал, и ловците, бавно повдигайки отбегнатите си лъкове, доубиват последните мятаци се над водата лебеди.

Над езерото с размътени заливи и смачкана тръстика вятърът носи белия пух. Отново настъпва тишина.

На изтъпканата папратова поляна върху килим се търкалят ловците. На страна, привързани към храстите, звънят юздите на оседланите коне. Млад ловец изтрива с ръкав потното си лице, взима от ръката на слугата черпалка, пие и излива останалата вода.

— Време е, княже, няма защо да седим тук — изплашено му говори възрастен болярин, като се оглежда встрани.

На края на гората един след друг излизат княжеските люде, натоварени с убитите лебеди, и ги хвърлят на куп. Кучетата, изплелизи езици, дишат често и шумно, старейки се да не гледат дивеча.

— А юнак е Гришка, проследи ги все пак! — като хвърля черпалката в тревата, весело казва князът. — Гришка!

Появява се обиспаний с лунички. Гришка, усмихнат, със скъсана ризи.

— Там един е паднал на дървото, иди го донеси — казва князът, като поглежда нагоре.

Гришка веднага става сериозен, сваля обувките си и се покатерва по дървото.

— Да вървиме, княже, не се бави — настоява боляринът. — Май че не си в своята вотчина*.

— А! — дърпа се князът. — Дай поне на конете да починат. Та нас никой не ни е видял!

— Ох, няма да ни прости твоят братец, ако узнае! Ще ни убие, дявол да го вземе — мърмори боляринът.

— Старшият ми братец би се домъкнал, ако е за моми! — смее се князът. — Тежко се повдига нашият братец! В своята вотчина ще се заблуди..

— Дай, боже... — промърморва някой от килима.

През това време в гората възниква приближаващ се тропот, всички скачат, на поляната се появява конник и като заковава коня си, извиква:

— Четирсет души преминаха реката! Изглежда, че е великият княз с ловната си група!

— Къде? — приближнява князът.

— Приближава към гората!

— А къде беше по-рано?! Ще те бия до смърт, сукин сине, дано се затриеш — крещи князът, метнал се на седлото. — Ванка, Гришка! Митка! Прибирайте всичко! Гришка, прибирай всичко!

След няколко мига поляната опустява. В гората глъхне тропотът на копита.

Над поляната в слънчевото сияние пелелита бяла перушинка.

И ето от гората, съкрушено оглеждайки се встрани, бавно излиза ловната група на великият княз. Отпред, в обкръжението на богато облечени ловци, е самият княз. Той поразително прилича на своя по-млад брат, само брадата му е по-черна и носът му е леко на страна, счупен в горната си част.

Великият княз спира коня си, подръпва брадата си, гледайки изпотъпканата папратова поляна, засипана с лебедовия пух, и казва с мрачно удовлетворение:

— Та-а-ака... Е, какво пък, добре...

И великокняжеската ловна група ходом напуска поляната.

Прошумявайки във върхарите на дърветата, префучава прохладен вятър и отгоре върху поляната пада осакатеният лебед, който в бързината Гришка не бе успял да свали от дървото. Той е още жив и потръпва с пречупените си крила.....

Земята през разкъсванията на облаците се отдалечаваше все повече и повече, облаците се съгъстваха, все по-рядко и по-рядко се мяркаха в случайните пролуки родните езера и земята изчезна завинаги зад сияещата пелена на белите облаци.

Поканата в Кремъл. Зимата на 1405 година

И отново е зима. До мътното прозорче, затрупано с вехти, ненужни неща, седи Кирил с грундирана дъска на колене. В противоположния ъгъл на белосаната килия над каца с вода се вие синият дим на догаряща борина.

Очите на Кирил са червени, възпилени. Той поглежда през замръзналото стъкло, отнемашо на деня цялата му светлина, и напрегнато мисли за нещо. В съзнанието му преминават откъснаги моменти от дразнещи го спомени.

... Виждаше го застанал на коляно в снега, сред високите стволи; вековният бор с беззвучен трясък се наклоняваше и бавно, сякаш в сън, рухваше надолу, върху Андрей, чупейки съчки и повдигайки облаци от снежен прах; и Кирил, онемял от очакване, следейки как тихият вятър отнасяше студения облак, откри обърналия се с гръб към него цял и невредим Рубльов....

Зад вратата неочаквано се раздава шум, хлопане и вик:

— Тома! Дай кожата, Тома!... Какво?! Овчата кожа? Къде е овчата кожа?! — и някой, тропайки, претичва покрай килията.

Кирил се кръсти, поставя настрана неначенатата икона и трудно изпращайки гърба си, тръпва към вратата. Като се облича, той взима поставената в ъгъла кошница с мокри дрехи и безшумно излиза в коридора.

* Вотчина — наследствен имот в стара Русия (Б. пр.)

Долу, под стените на манастира, има дупки в леда. До всяка са застанали по няколко души. Кирил внимателно се спуска по пътеката, с кошница и кобилица, стъпва на леда и като се доближава до другарите си, постила на снега рогозка.

— Ето и Кирил пристигна — казва Андрей.

— Е, как е иконата, завърши ли я? — пита Данил.

— Струва ми се, че я завърших.

— Завърши ли иконата? — живо се интересува кърдос монах от съседната дупка.

— Какво, интересуваш ли се? — криви се Кирил.

Андрей поставя на леда изцедените гащи и скрил ръце под мишница, казва учудено.

— А при мен нещо не излиза, защо ли?

— Не обичам, ама никак, да не ра дрехи! — като се изправя над дупката, заявява дълг инок.

— А ето казват, че в Савино-Сторожевско тая работа много я уважават — усмихва се кърдосият монах.

— Но известно е — намесва се в разговора дебел монах с женско лице, — че там законите са строги... и себе си пред господата съблюдават.

— Е да! — усмихва се дългият. — Тамошният игумен от оброчните* земи жените събира, а те, жените, де, пресипналият прави изразително движение с ръце — дрехите им перат!

Раздава се дружен хохот. Само Кирил мълчи, съсредоточено изплаквайки тежката си риза в ледената вода.

— И още нещо, чувах, че в Галич — намесва се в разговора някой от съседната дупка — мъжкия манастир е разделен с една стена от женския.

— Ами? — не издържа дългият.

— Обаче един монах пък издълбал стената!

— С какво?

Отново хохот. Кърдосият дори стене от възторг, търкаляйки се по леда. Кирил не издържа, опира върху колене почервенелите си от студената вода ръце и с прекъсващ се глас казва:

— Господи! А как можеш да слушаш всичко това?!

Всички замлъкват и в тишината само Серафим — монахът с женското лице — приглася изплашено:

— Всичко-всичко... нищо-нищо... добре...

До съседната дупка Тома лениво накланя във водата ризата си. Срещу него на колене стои Петър — млад послушник — и гледа в черната, отделяща изпавения вода.

— Коленцата ти ще премръзнат. Защо спиш? — обръща се към него Тома. — Хайде плавай!

— А защо? — пита Петър, като се усмихва.

— Гледай да не настинеш. А простинеш ли — неуместно продължава Тома, като гледа към противоположния бряг. Там по пътеката се спуска към реката мома с празни ведре. Тома улавя в дупката парченце лед и го държи на дланта си.

— Какъв цвят има ледът? — пита той.

— Прозрачен.

— Самият ти си прозрачен.

— Е, въззелен...

— Самият ти си въззелен.

Андрей хвърля изплакнатата риза в кошницата.

— Всичко разбрах! — заявява той. — Всичко! Повече до нея месец няма да се докосна, нека ме нарежат на парчета!

— До какво? — не разбира Данил.

— До иконата. Нищо не виждам! Нито цвята, нищо! Привикнах! Трябва да се проветря някакси... А? Даниле?

— Но какво искам?

— Какво искам? — Андрей обръща с поглед работещите при дупките мо-наси, реката, покрита с мътно проблясващ лед, бърканицата от храсти на десния

* Оброчни земи — които се дават под аренда (Б. пр.)

бръг, момата с ведрата, спускаща се по пътеката, и запитва повторно: — Какво искам?

Като стопля с дъха си премръзналите си ръце, Данил внимателно поглежда Андрей. Андрей се усмихва и казва:

— Нищо не искам... Да отидем в Москва Теофана да погледаме! А? — предлага той и се обръща към Кирил. — Ще отидем ли?

— Не — развълнувано отговаря този.

— Защо?

— Цървулите ни се износиха — Кирил показва своя скъсан цървул. Кирил не отговаря

— Ще ти намерим обувки, какво говориш! — учудва се Андрей.

— И така, ще тръгнеш ли? — настоява Данил.

— Не — без да гледа някого, истерично повтаря Кирил.

— Защо? — Андрей внимателно наблюдава Кирил.

— Аз трябва да работя! — Кирил повдига към Андрей побелелите си от вбесеност очи. — Разбираш ли? Да работя!

— Всички трябва да работим — опитва се да се пошегува Данил.

— Не — извива се Кирил и кимва към Андрей. — Ето той може да се проветрява, по тревата да пълзи! Той може! А на мен това просто не ми е нужно, разбираш ли? Нужно ми е да работя!

“Кирил е срашно развълнуван. Тресе се, сякаш е болен.

— Кolkото и да работиш, все едно няма да има полза — нито на себе си, нито на Кирил казва дългият пресипнал иннок.

Загребала догорѐ вода с ведрата, момата бавно се изкачва към гората. Тома гледа след нея и подава парченцето лед на Андрей:

— Какъв цвят има това парче?

— Остави ме на мира — без да го погледне, сърдито подхвърля Андрей и като изговаря отчетливо всяка дума, се обръща към Кирил: — Върви в килията и се моли, скоро ще дойда при теб...

Странно усмихнат, Кирил поглежда Андрей.

Поклащайки пълните ведра, момата се скрива зад преспите. Тома поставя парченцето лед на устата си.

— Край, готов съм! Изпекох се! Гледайте! — коленичилият дълъг монах трудно става на крака, като се озъбва, той показва на всички сгърчените си от спазми ръце и тръгва покрай дупките, пълнал под мишница мократа риза. — Победих ги тия гасци! Та аз по-добре ще проседя четирсет дни в мърсотията на една пещера! — крещи той. — Защото е казано: не се грижете за тялото ваше, в какво ще го облечете. Душата не е ли повече от храната, а тялото — от дрехата. И защо се грижите за дрехата? Вижте полските лилии как растат: не се трудят, не предат!

Изведнъж Кирил, покрай когото минава дългият, размахал долните си дрехи и занареждал, хваща ризата му за ръкава и я дръпва към себе си, задъхвайки се и мърморейки припряно:

— Дай, дай, аз ще я изплакна, дай! Казвам ти, дай!

Монасите прекратяват работата си и изумени гледат Кирил.

— Дай тук, хайде! — със заплаха и отчаяние извиква Кирил, като изтръгва ризата от ръцете на дългия, хвърля се към дупките и започва да я плакне, пръскайки се и лопотявайки в ледената вода ръкава на расото си.

— Защо правиш това, братко? — прошепва поразен Андрей.

— Трябва да се приучат, чуваш ли, да се приучат, иначе всичко е пропаднало — също така с шепот, задушавайки се, измърморва Кирил.

Край реката по безлюдния път лети конник. Все по-близо е глухият тропот и ето вече покритият с пяна кон се плъзга по леда и изпод копитата му като ветрило се разлетяват буци сняг. Дружинникът весело поглежда монасите, застинали до дупките, и прокарва ръка по заскрежените си мустаци и брада.

— Нужно ми е Рубльова Андрея да видя, имам работа за него! — заявява той вместо приветствие.

Андрей става от колене и извиква отдалеч:

— Аз съм Рубльов!

Дружинникът скача върху леда, прави няколко стъпки по посока на Андрей и неохотно му се кланя до пояс.

— Великият княз ти повелява в Москва да се явиш.

Гласът му е хриптящ, простуден на вятъра.

— Какво?... приbedнява Андрей.

— Храма на светото благовещение повелява да изпишете заедно с Теофана Грека.

— Кажи на княза, че му благодаря — не веднага отговаря Андрей, — кажи, че... е... това... ще дойда.

Пратеникът отново се кланя, усмихва се нито добродушно, нито издевателски и скача на седлото.

— Помощници взимай със себе си, каквито искаш! А бои, четки не взимай — там всичко ще дадат! Прощавайте, божи люде!

Ездачът обръща коня си и запрепуска в тръст.

Все по-глух и по-глух е тропотът на копитата по оснежения лед.

Андрей стои с гръб към своите другари и гледа след подскачащата по белия склон точка, вече не мислейки за пратеника, успял вече да забрави за него. Най-сетне се обръща и среща въпросителния поглед на Данил.

Изведнъж дългият монах се смъква от мястото си и като повдига расото си, с огромни скокове се устремява към планината.

— Ти къде? Къде?! — извикват след него.

— На владиката да разкажа! — донася се от високия бряг.

Вцепененият минава, монасите делово си разменят полугласно думи, поглеждат към Андрей и очаквайки кога ще заговори. И само четирима или петима остават неподвижни. Това са иконописците.

— Ето на... — произнася Андрей и се изкашля. — Значи, така. С нас ще тръгнат... Тома... Петър...

Кирил, като стои на колене пред дупката, с вдървеня ръце окачва на кобилищата изплакнатите дрехи, трудно я повдига на рамото си и се отправя към манастира.

— Ти къде? — извиква след него Данил. — Кириле!

— Ще дойда ей сега, един миг! — отговаря Кирил, усмихвайки се, и забързва нататък.

— Че почакай, Кириле! — вика го Андрей. — Какво правиш?!

— Имам още работа! Какво искате?! — смее се Кирил, като се задъхва и спъва в изгърбения се лед. — А и при това измръзнах вече! Също не забравяйте!

— Кириле!

— Добре, добре, карайте! Че аз нали казвам...

Кирил се скрива зад преспите. Андрей с досада разтрива изтръпналото си от студа лице и продължава:

— И така... Тома, Петър... Утре ние с Данил ще бъдем готови за утринната служба.

Като събират изплакнатите дрехи, монасите се изкачват към планината.

— А дрехите до утре няма да изсъхнат — загрижено казва Андрей. Данил не отговаря. — Слушай, може би е по-добре да тръгнем днес? Да се приготвим бързичко и да се отправим? А? А то изведнъж князът пререша.

— Няма да пререша — усмихва се Данил.

— Дрехите не ще изсъхнат до утре — съкрушава се Андрей.

— Тома ще изпратиш, ще ги вземе.

— Значи, тръгваме след утринната служба.

— Аз няма да тръгна — без да гледа Андрей, се усмихва Данил.

— Та аз зная... — бързо го прекъсва Андрей. — Само че се мисля, може би ще тръгнеш, а?

Данил не отговаря.

— Така ми се пада, да отида без теб. Ще си счуя врата там. Така ми се пада — разстроено казва Андрей.

Данил се усмихва.

— Така ти се пада... Да вървим, иначе ще закъснеем за обедната и не ще успееш да се приготвиш.

Те поджеждат замръзналите дрехи, слагат ги в кошниците, навиват внимателно розогките. Данил извършва всичко, без да бърза, и съсредоточено. Андрей изпитва мъчителен срам. Той чувства, че трябва да каже нещо, да направи нещо, да наруши тази тягостна напрегнатост, но не може да произнесе и дума.

Бавно излизат на пътеката. Данил върви отпред. Андрей гледа костеливия му гръб, изтритото му, изгубило цвета си расо, посинелите му от мраза ръце, които спокойно държат кобилищата, и тъжна нежност се надига в сърцето му. Неясно звънят манастирските камбани. Облак от гарги се вие над обителта.

— Слушай! — най-сетне произнася Андрей.

Данил се спира и обръща към него облятото си със сълзи лице.

— Радвам се за теб... Ако би знаел как се радвам, безпътни човече! Прости ми, господи...

Кирил дълго търси брадвата, намира я в ъгъла, покрита със стърготини, изважда изпод дървеното легло няколко свои стари икони, взима една от тях и започва да я цепа с брадвата на малки трески, които изпращаят, отскачайки, и падат, като подскочат на пода, сякаш подпалки за печката, а Кирил повдига втора икона и спокойно я разцепва на пода, както и първата, след това трета, подир нея и четвърта, която се сече трудно, понеже е заздравена с дървени клинове, а след това и всички останали икони се превръщат на пода в планина от изсъхнали борови трески, на които Кирил гледа с безразличие и не се обръща към тях на прага, когато, пъкнал в торбата брадвата, излиза из килията, притваряйки внимателно вратата след себе си.

На двора Кирил се сблъсква с кърдоския Алексей.

— Надалеч ли? — вглежда се Алексей в Кирил.

— Надалеч.

— В Москва ли?

— Може би и в Москва.

Към външния вход се приближават монасите, идващи от реката. И накрая Андрей и Данил. Над манастира плува трептящ камбанен звън.

— Ти къде? А обедната служба? — учудва се някой.

— Без мен ще я отслужите. А аз ще мина някак си без вас.

Монасите обкръжават Кирил.

— Та днес ли, Кириле, намери, ей богу?!

— Може би се е случило нещо? А, Кириле?

— Всичко това ми омръзна... Да лъжа ми омръзна.

Монасите с тревога и удивление разменят думи помежду си.

— Тихо! — изведнъж повелително настоява Кирил и обглежда окръжаващите го иноци със спокоен поглед. — Ще ви кажа! — Всички замлъкват. — Отивам по света! Да ви кажа ли защо? Беше време, когато за монаси приемаха и богати, и бедни, без всякакви вноски. Пристигнах и аз в Троица, ето него го срещнах там — кимва Кирил към Андрей. — И мислихме, ще служим на господ-бога с вярата и трудовете си! А какво излезе? Защо си отидохме от Троица? Андрей? Даниле? А? Мълчите. А защото братята започнаха изгодата си по-високо от вярата да поставят. Забравиха защо са дошли в обителта! За Никон — владиката и да търгува стана недостатъчно, започна пари под лихва да дава! Манастирът на пазар заприлича. Ето и ние си отидохме. Е, а тук? Кой оре манастирската земя? Братя наши миряни — селяни, понеже всички са послушни, поради дълговете си, пред манастира. А кой у нас ще пусне даром някого за монах? Ето ти, раб божи, какво си дал за монашеството си? — обръща се Кирил към един дебелак монах. — Двайсет или трийсет души? А ти? Всеки е отивал да търгува с настоятеля, нали? За два, а може би и дори за една ливада вечно блаженство за себе си е откупвал?! Та вие и сами всичко без мен знаете, само че мълчите, давате си вид, че не забелязвате нищо, понеже животът в обителта за вас е спокоен и безгрижен!

Кирил си поема дъх.

— Може би и аз сякаш да мълча и да търпя цялата тази мерзост, ако бих... ако бих имал талант. Какво говоря — талант, поне най-малка способност икони да изписвам! Не ми е дал бог талант, слава тебе, господи! — Кирил вбесено се усмихва. — И щастлив съм аз, че съм бездарен, защото само по тази причина съм честен и чист пред бога!

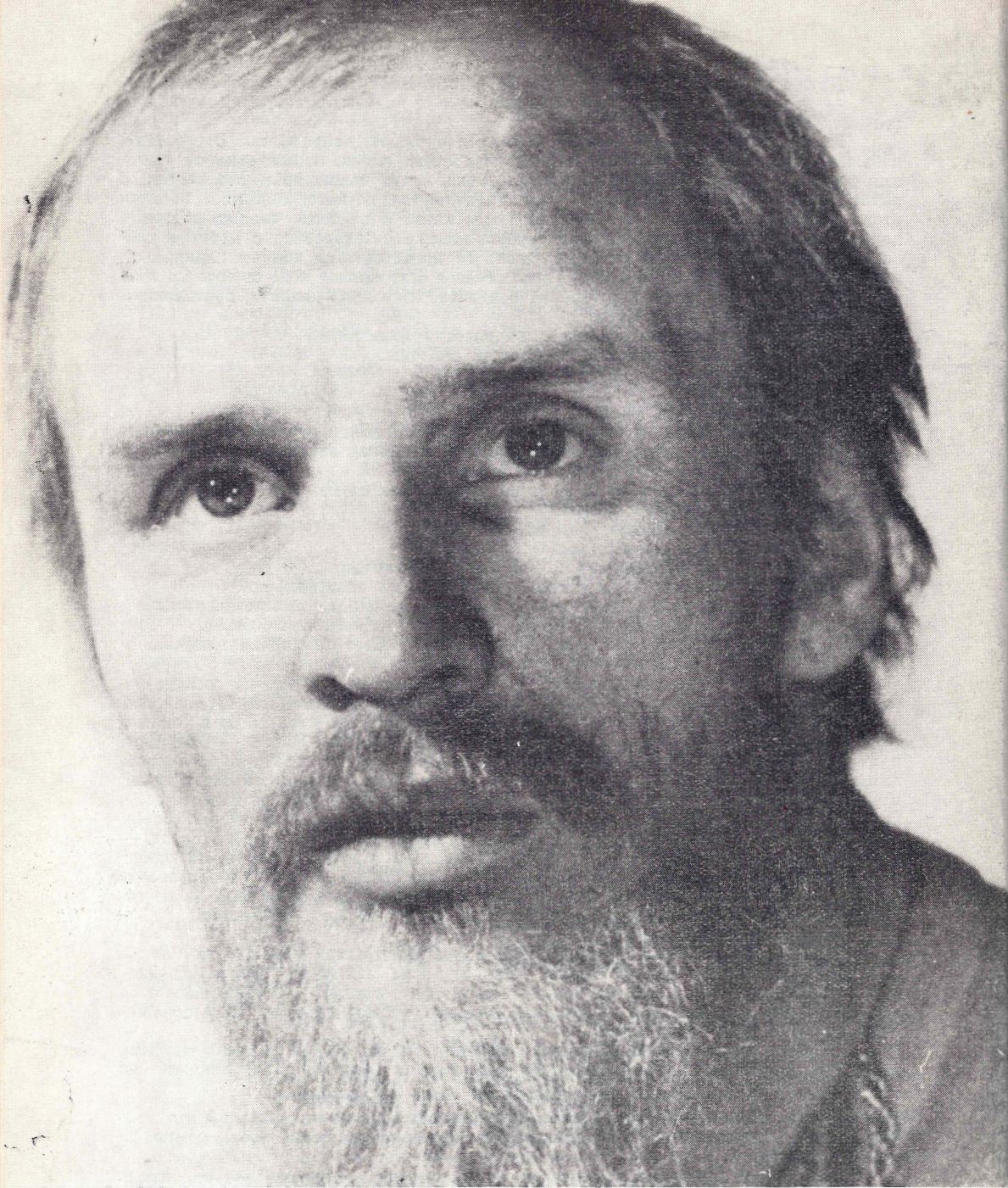
Тълпата от иноци заплашително закипява. Тогава Кирил повдига очи към небето и произнася: — Господи! Ако сега поне в нещо излъгах, накажи ме!

Замира и последният продължителен звън на камбаната.

— Ето, това е — казва Кирил и, като минава през направилата му път тълпа от монаси, насочва се към вратата. — Прощавайте, божи хора, не ще се видим повече!

Калугерите мълчешком следят как се доближава до вратата и отваря портичката. Един миг той стои, държейки се за халката, след това се оглежда и извиква:

— Казано е: и влезе Исус в храма божи, и изгони всички продаващи и купувачи в храма, и обърна масите на разменвачите и пейките на продавачите на



гълъби, и им каза: домът мой дом за молитва ще се нарече, а ви го направихте
вертеп на разбойници!!!

Унило се вие пътят сред заснежената равнина. По пътя с твърда стъпка;

без да бърза, върви Кирил. Отзад по неговите следи се влечи мършаво куче. На врата му има връв, чийто край се влечи по снега.

Кирил се оглежда, повдига от земята замръзнала конска фъшкия и замерва с нея кучето. Подвивайки опашка, кучето се притиска до земята, но не си отива. Кирил върви по-нататък, там, където пътят изчезва на границата между низкото тъмно небе и високата бяла земя...

Свечерява. Пътят постепенно се слива с тъмнеещия сняг на полето и Кирил все по-често се отклонява в страни. Кучето неотстъпно го следва.

На няколко крачки по пътя в синеещия здрач изникват призрачно четири или пет тънички дръвчета. Кирил се опира. Кучето се приближава до него все по-близо и по-близо. Кирил се обръща внимателно и вижда кучето на две крачки от себе си. Тогава неочаквано скача назад и настъпва края на вървата.

Кирил започва да действа бързо и деловито. Той влечи скимтящото и дърпащо се куче към дръвчетата. Изтегля го, потънал до пояс в неотстъпвания декемврийски сняг, привързва кучето до едно дръвче и стои няколко минути, замислен за нещо и прехапал устни. Оглежда се. Няма никой. Тогава Кирил изважда от торбата си брадва и започва да сече кехжото, звънящо от мразата дръвче.

Песът неразбиращо гледа монаха, скръбно мърдайки издатините на веждите си.

Кирил съсредоточено отсича дълга, тежка тояга, акуратно издялва клончетата по нея и се нахвърля върху кучето.

Пронизителен и жален вой се извива над полето. С всеки удар той става все по-настойчив, все по-силен, сетне изведнъж отслабва, стихва, започва едва да се чува и накрая съвсем изгасва.

Кирил с погнуса хвърля тоягата в снега и разтърква с ръкав изхапаните си устни.

СТРАСТИТЕ НА АНДРЕЯ. ЛЯТОГО — ЕСЕНТА — ЗИМАТА НА 1406 ГОДИНА

Тиха привечер. Слъчевата светлина пада върху още топлата след жаркия ден вода на Москва-река и осветлява върхарите на недалечен бор. Под пътеката край брега вървят трима души: Теофан, Андрей и Тома. Теофан е зъл, разчорлените му коси на кичури стърчат изпод малката му шапчица, Андрей, също раздразнен от току-що състоялия се разговор, върви след него. Най-отзад е Тома, който вгледан в краката си, трудно скрива интереса си към кавгата на двамата иконописци.

Теофан изведнъж се спира и без да погледне някого, сърдито запитва:

— Клея от огъня махна ли?!

Тома бързо се откъсва и направо, през ливадата, хуква в обратна посока.

Пръв нарушава мълчанието Андрей.

— А как иначе? Не бива иначе — казва той удивено.

— Край! Стига! Виждаш ли? — избухва Теофан и спрял се, протяга напред ръце. Изхапаните с боя пръсти треперят. — Ръцете ми треперят след такива душеспасителни беседи!

— Няма повече — съгласява се Андрей.

Теофан се спуска към реката, приклеква и започва да мие ръцете си. Андрей стои на пътеката и търпеливо развързва възела на кръста си.

— Какво?! — неочаквано се обръща към него Теофан.

— Аз нищо... — промърморва Андрей, сваляйки през глава расото си.

Притичва запъхтян Тома. Неочаквано Теофан с все сила удря с длан по водата и гневно заключава:

— Е, ама упорит човек си ти, Андрей, господи, прости!

Тома гол-голеничък скача в бавната, тъмна вода.

Лениво се вийт по течението дълги водорасли, издигат се от дъното и косо изплуват на повърхността люлеещи се сребърни мехури, мърват се, хвърлят се в страни и като се спират, отново замират в угасващото подводно слънце стремителни пасажи от светкащи бабушки*.

Тома рязко разтваря ръце, обкръжавайки се с бял кипящ облак, и като изскача на повърхността, вижда Теофан, който седи на брега, потопил краката си

* Бабушки — платви, риби от рода на шараните (Б. пр.)

във водата, съблечения Андрей, влизащ в реката, и чува оглушително плющене на камшик, мучене на крави и блеене на овце: по пътя, край брега, вдигайки прах, се връща стадо.

— Е, къде, къде си виждал такова безкористие, днес всеки за задницата си трепе, и? — почти извиква Теофан.

— Че колкото искаш! — отговаря Андрей раздразнено. — Че същите тия жени московски, своите коси за откуп....

— Млъкни, млъкни! Сто пъти вече съм чувал! Къде е безкористият тук? Та на тях, глупачките, нищо друго не им е оставало! По-добре е да останеш без коси, отколкото да понасяш изтезания! Слепи са хората, тъмен е народът!...

— Ама не бива така...

— Е, добре, кажи ми ти честно, тъмен ли е народът или не е тъмен?! А? Не чувам!

— Тъмен. . Само че кой е виновен за това?

— Въвжедат в грях, блюдолизничат, богохулстват — ето това е тяхната работа! Че сам ти да не би да нямаш гехове?

— Как да нямам?...

— И аз имам! Господи, прости ми, смири ме и укроти! Е, нищо. Страшният съд ще бъде скоро, всички като свещи ще горим! И помни моите думи, такива неща ще започнат!... Всички един на друг ще почнат да си прехвърлят греховете, ще се оправдават пред вседържителя...

— И как с такива мисли можеш да рисуаш не разбирам?! — учудва се Андрей. — И това възхваля приемаш! Че аз отдавна схима* бих приел, в пещера бих се навеки поселил!

— Аз служа на господи, не на хората. И в техните грехове да си пъхаш носа — също не е без полза! А похвалите... — Теофан махва с ръка. Знаеш ли, днес те хвалят, утре ругаят за това, за което вчера са те хвалили. А вдруги ден ще забравят! И теб ще забравят, и мен ще забравят, и всички ще забравят! Суета и тленност е всичко! А-а-а... Не такива неща са забравяли. Всички глупости и подлости, каквито могат да се извършат, родът човечески вече ги е извършил, бъди спокоен, и сега само ги повтаря. Всичко е „на своя кръв“! И се върти, и се върти! Та ако Исус би дошъл отново на земята, отново биха го разпънали!

— Да, разбира се, ако само злото се помни и пред бога никога няма да бъдеш щастлив.

— Какво?

— Е, може би някои неща е и нужно да се забравят... Само че не всички... Не знам как да го кажа — ядосва се Андрей. — Не умея...

— Щом като не можеш — мълчи! Поне мен слушай! Какво гледаш?

— Мълча — едва се съдържа Андрей.

— Защо мълчиш?

— Слушам те.

С дрезгаво и настойчиво блеене, с плътно мучене минава в кълба прах опромно стадо. Гърмят звънци, плющат камшици, лаят кучета.

— Знаеш ли кога човешките по добра воля се събират заедно? — продължава Теофан. — Само тогава, когато ще извършат някаква мерзост! Само тогава! Това е закон!

— Според теб само когато човек е самичък може добро да твори, така ли? — не се успокоява Андрей.

— Ох, добро, добро! Че спомни си Новия Завет! Христос също в храмовете събираше хората, учеше ги. А после те за какво се събраха, помниш ли? За да го убият! Настояваха да бъде разпнат! „Разпни го!“ — крещяха. — Разпни!“ И само как викаха! А учениците му? Юда го предаде, Петър се отрече от него преди първи петли, а когато трябваше да стоят до смърт — всички се разбягаха! И това бяха все пак най-добрите!

— Но те се разкаяха!

— Обаче това стана после! Разбираш ли, после! Когато беше вече късно! И винаги е така! Отначало извършват работите си, натрупат ги, а сетне се каят!

* Схима — монашеско обричане, изискващо от посветения спазване на строг аскетичен живот (Б. пр.)

Злоба някаква, немислима на пръв поглед и няма да я видиш; а хване ли ги бесът — тогава пощръкляват, палят, жадуват кръв и не могат да се спрат... А тези?! Днес?! Ст ашно е дори да се помисли! — гласът на Теофан се прекъсва от негодувание. — Господи, угаси пламъка на страстите мои, защото съм нищ и немощен... Княз срещу княза, руси срещу руси с меч в ръка! Междусобици! Власт искат смъртоносно!... Избави ме от жестоките дела. Косите ми настръх-ват, готов съм от позора вдън земя да потъна! Правословни православни убиват! Храмовете разрушават! Убитите не погребват!

Андрей се опитва някояда пъти да възрази, но старият грък вече не чува събеседника си, той не спори, а обвинява. И вече не вижда Андрей, защото пред очите му неговото неистово въображение рисува едно събитие, потвърждаващо правотата на мислите и страстите му.

По нажежения каменист път, водещ към върха на планината, се изкач-ваше сред белия задушлив прах хилядна тълпа, разтворила във вик разкри-вени уста и хвърляща камъни по него, който вървеше с гордо вдигната глава, обкръжен от войните, отделящи го от трескаво възбудения от пред-стоящата разправа народ, смесил се с конниците; и в целия този чудовищен водовъртеж на ненавистта и предателството падналият на колене човек с окървавено лице и тежкият кръст, който предаваха с изопнати ръце ослепени от жажда за кръв хора, изпотени, с лица, изцапани от праха по пътя, и кръ-стът, плуващ над тълпата към ямата, до която разпростряха назарянина върху дървената греда и като натиснаха, обтегнаха отслабналите ръце по краищата на кръста, преди да забият в дланите с удари на чук черните кова-ни гвоздеи...

Теофан прекарва треперящи пръсти по очите си и погледнал Андрей, запитва: — Къде са те, твоите праведници? А? Твоите безкористници?! Покажи ми ги, направи ми тая милост! Истинно е казано: страшен е бог сред множеството светци! Страшен! Няма ли страх — няма да има и вяра! Остави ме на мира, не мога повече за това...

Есен е. Ръси ситен дъждец.

— Е, добре, няма повече... — мрачно продължава Андрей спора, започнат още през лятото, на Москва-река. — Разбира се, вършат хората и лоши неща... И това е горчиво... Само че не бива да виним всички заедно. Трудно е така и... грешно, струва ми се. И в Евангелието всичко това го има. Предаде Юда Христа, но спомни си, кой го подкупи? Първосвещениците. Понеже се страхува от прав-дата, страхува се да не би народът да престане да им бъде подвластен.

Те бавно вървят покрай манастирската стена, пхнали ръце в ръкавите си.

— Ето колко много пари дадоха, не се поскъпиха, и на Юда, и на войни-ците, за да изпълнят заповедта им. — Гласът на Андрей звучи спокойно и рав-но. — А кой го обвини? Народът? Отново фарисеите и книжниците, така и не намериха свидетел, колкото и да се стараеха. А кой да го наклевети него, невин-ния? Едва после намериха предателя...

— Двама намериха, двама, а не един мерзавец!

— Да-да, двама! Е и какво? Все пак двама, а не всички! А тези фарисеи са майсто и на лъжата, грамотни, хитроумни и излъгаха народа, склониха го и го настроиха. Те и на грамота са се учили, за да творят зло. За да дойдат на власт, те се възползуваха от неговото невежество. На хората просто трябва да се напомня по-често, че те са хора, че са руси, една кръв, една земя. Зло има навсякъде, винаги ще се намерят желаещи да те продадат за трисет сребърника. А селяни-нът търпи и не роптае, с труда си гърбица припечелва, работи за двама, дори и за трима, и все върху него нови беди се сипят — ту татари по три пъти на есен, ту глад, ту мор — а той все работи, работи, работи, работи, работи, носи своя кръст смирено, не се отчайва, мълчи и само на бога се моли да му стигнат сили...

Андрей отдавна вече не чувствуваше влажното дишане на дъжда, а усеща мч-ризмата на снега, на зимния студ и в ед неговият взор се разиграва същото дей-ствие, същата драма, която преследва и Теофан, но която вселява у Андрей спо-койствие и увереност в правотата му винаги, когато си спомня за нея.

В замрелия утринен или предвечерен час по тихия заснежен път, който се виждаше добре през елховите върхари с напуснати гарванови гнезда, бав-но се изкачваше немногочислена процесия от около трисет души — мъже, жени с черни кърпи, деца, кучета, тичащи отстрана след хората; и лицата на жените бяха печални, на децата — изплашени, на мъжете — строги и сдържани; и всички те гледаха босия човек, вървящ отпред с тежък брезов

кръст на рамо, и скъсания селянин, помагаш му да носи тежестта си, която свали на върха на хълма до изровената в замръзналата земя яма, и загребал с шепи, гълташе сняг, гледайки спрелите се долу хора с очакващ и толкова спокоен поглед, че някаква жена беззвучно изохка и се отпусна на колене направо в снега; а всички останали изведнъж се обърнаха, защото изпод планината долетяха конници; всички се спешиха освен един, който извади от торбата на седлото си кора от бреза и пишеше нещо върху нея, докато снажните момци с обувки на краката поставяха своята жертва на кръста, за-нимаваха се наоколо деловито и без да бързат; и още няколко души паднаха на колене; и момчето, което служеше за разпращане насам-натам, с изписаната брезова кора в ръка тичаше от чакащия ездач към работещите мълчешком до ямата хора; и шареното куче, седнало от страни, повдигна глава и зави, но неговият тъжен, умиращ глас не се чуваше...

Андрей усеща, че вече няколко минути дърпа халката на портичката в манастирската стена, вместо да я блъсне с рамо, и, като се обръща към Теофан, продължава:

— Та няма няма да подкрепи такива хора всевишният? Нима няма да им прости невежеството? Сам знаеш, не излиза някога нещо или си уморен, измъчил си се и нищо не ти донася облекчение, и изведнъж срещаш някакъв поглед, обикновен, човешки поглед в тъпата, срещаш го — и сякаш си се причастил, и всичко веднага става по-леко... Нима не е така? Е, защо мълчиш?

Сега вече те вървят по заснежен път, сред високи голи дървета, загърнати в сукнени раси. Спорът им се е проточил, спор важен, непримирим, който няма да се реши с този разговор.

— Не всичко е чак пък толкова лошо — продължава Андрей. — Разбихме ли враговете на Куликовското поле? Разбихме ги. Всички заедно се събрахме и ги разбихме. Такива дела трябва да се правят само с общи усилия. А ако всеки ще надува само своята свирка... Ето князете поспори-ха, сега ще побягнат в ордата един орещу друг да се оплакват, с подаръци ще отрупат хана. Вместо да се съберат всички заедно и... А те враждуват помежду си! Сега гледай — кръв ще се лее, а народът ще страда. Мислиш, че са му нужни смут, кръв? Пожарища и мъчения? Знаеш, ти за смута в Псков говори. Та нали всеки може да бъде докаран до отчаяние, до злоба, щом е така...

— Разбираш ли какво говориш? — оглежда се Теофан. — Заради езика ти ще те тикнат, братко, в Белозерок иконките в манастира да подновяваш...

— Какво, не съм ли прав? — пита Андрей.

— Ох, прав, неправи, нека бог отсъди, остави ме на мира! Млад си още да ме учиш, млад! — Теофан в разпалеността си сваля меката си шапчица и при-вършва разговора, като оправя косите си. — А аз съм стар да се уча!

Андрей уморено се умихва и, като загребва с шепи от преспата, гълтва парещия гърлото сняг.

(СЛЕДВА)



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА ПОЛСКИЯ ИГ-
РАЛЕН ФИЛМ

„КОЙ ИСКА ДА УБИЕ ДЖЕСИ“

(горе сцена от филма)

и

СЪВЕТСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ **„ЧИСТИ ЕЗЕРА“**

(на четвърта страница на корицата Тамара Съомина в
кадър от филма)