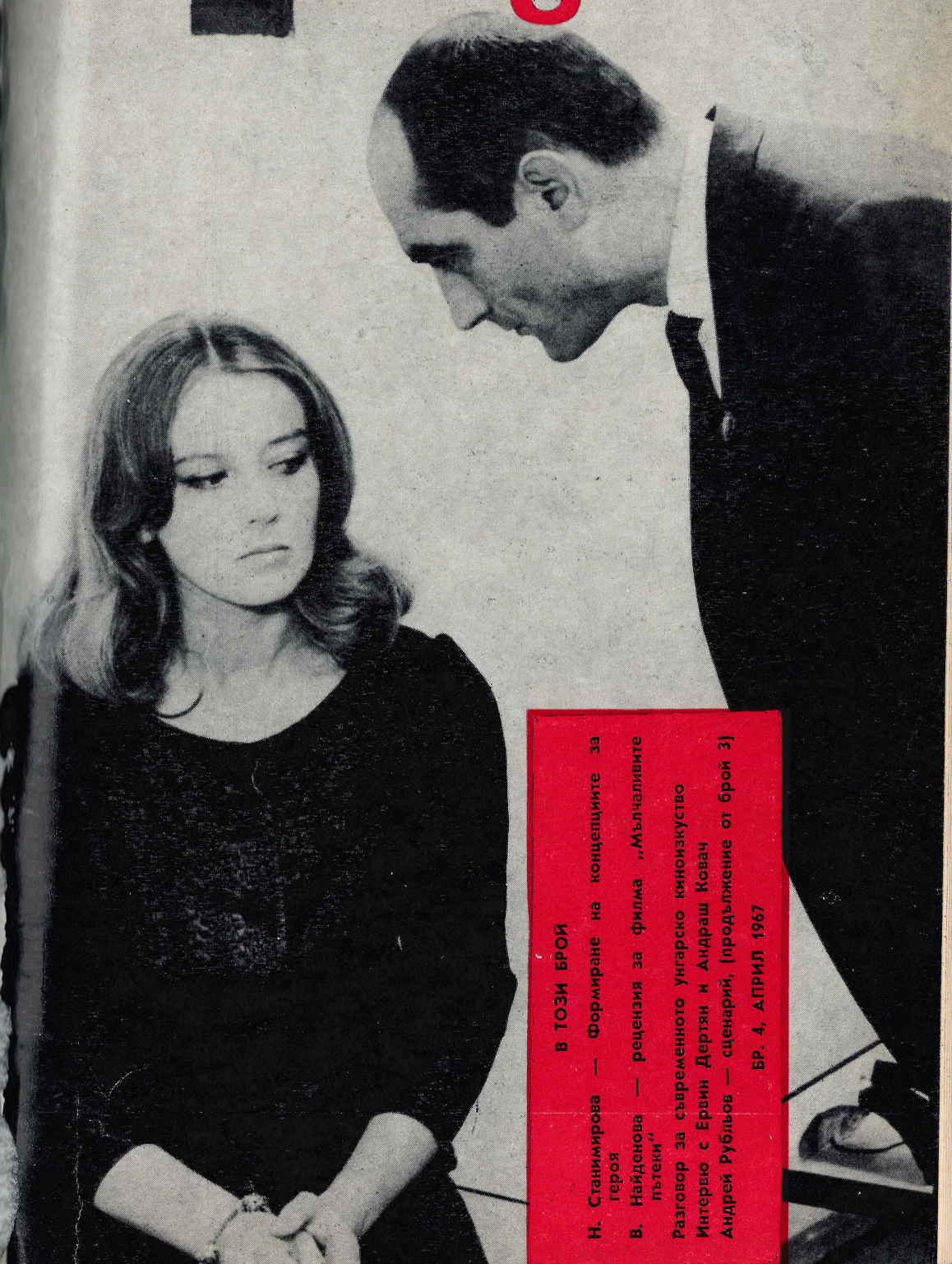


киноизкуство



В ТОЗИ БРОЙ

Н. Стаимирова — Формиране на концепциите за героя

В. Найденова — рецензия за филма „Мълчаливите пътеки“

Разговор за съвременното унгарско киноизкуство

Интервю с Ервин Дертян и Андраш Ковач

Андрей Рубльов — сценарий, [продължение от брой 3]

БР. 4, АПРИЛ 1967





бр. 4, април 1967

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

с ъ д ъ р ж а н и е

**ПИСМО НА ДР. ТОДОР ЖИВКОВ ДО ДР. ГЕОРГИ КА-
РАМАНЕВ, Н-К УПРАВЛЕНИЕ НА КИНЕМАТОГРА-
ФИЯТА**

**НЕДА СТАНИМИРОВА — ФОРМИРАНЕ НА КОНЦЕП-
ЦИИТЕ ЗА ГЕРОЯ В ГОДИНИТЕ 1948—1956**

**НЮМА БЕЛОГОРСКИ — КИНОФАЛШИФИКАТ НА
ИСТОРИЯТА**

ХАИМ ОЛИВЕР — ДИМИТРОВ И ИСТИНАТА

**РУМЕН ГРИГОРОВ — НАРКОТИК ЗА ВЪЗКРЕСЯВАНЕ
НА СТАРИ МИТОВЕ**

**ВЕРА НАЙДЕНОВА — „МЪЛЧАЛИВИТЕ ПЪТЕКИ“
ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ**

СЪВРЕМЕННОТО УНГАРСКО КИНОИЗКУСТВО

**ДИАЛЕКТИКА НА ТРАДИЦИЯТА И НОВОТО — ИНТЕР-
ВЮ С ЕРВИН ДЕРТЯН И АНДРАШ КОВАЧ**

ХРОНИКА

**АНДРЕЙ ТАРКОВСКИ, АНДРЕЙ КОНЧАЛОВСКИ —
АНДРЕЙ РУБЛЪОВ“ (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)

ИАНА 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 **Маргарита Терехова** и **Йордан Матев** във филма „Бягаща по вълните“. На втора страница на корицата унгарската филмова актриса **Мариан Моор**.

ДО УПРАВЛЕНИЕТО НА КИНЕМАТОГРАФИЯТА ДР. ГЕОРГИ КАРАМАНЕВ СОФИЯ

Другарю Караманев,

Имам една идея, която искам да споделя.

Днес нашата страна притежава трима забележителни артисти с ярки дарования, които са гордост за българския театър, за родното социалистическо изкуство, за народа ни. Това са народните артисти Николай Гяуров, Стефан Гецов и Георги Калоянчев.

Николай Гяуров е изключително явление не само в българското, но и в световното оперно изпълнителско изкуство, „бас номер едно на нашето време“, както го оценява световната музикална общественост. Рядко съчетание на чародеен глас и актьорско умение, Н. Гяуров разнася от сцените на най-прочутите оперни театри в света славата на България и на българското певческо изкуство далеч зад пределите на родината.

Стефан Гецов е драматичен актьор, който обладава забележителен по богатство, мащабност и емоционална наситеност сценичен талант. С високо майсторство и собствено звучене той извая галерия от ярки образи, които се открояват и завладяват със своята жизнена сила, правдивост и проникновение.

Георги Калоянчев е истински комедиен талант, актьор, който с дълбока искреност и находчивост пресъздава богато разнообразие от роли и на театралната сцена, и във филми, и пред телевизионната камера, и на естрадата. В създадените от Калоянчев образи живее неговото обаяние, неговата неповторима творческа индивидуалност.

Защо за всеки един от тези трима наши изключителни артисти, които издигат нашето сценично изкуство до едни от най-високите върхове и биха били гордост за най-големите театри в света, да не се на-

прави филм! И то именно сега, когато техният талант е в разцвет и се изявява с пълна сила!

Смятам, че върху основата на литературни сценарии, като се заснемат и специално подбрани откъси от спектакли, в които участвуват Н. Гяуров, Ст. Гецов и Г. Калоянчев, ще се получат хубави филми. Дълбоко съм убеден, че тези филми ще бъдат посрещнати добре от нашата общественост, а могат да имат успех и в чужбина.

Надали е необходимо нашироко да изтъквам, че тези филми ще дадат възможност на значителен брой зрители да се насладят на високото изпълнителско изкуство на нашите трима народни артисти; ще съдействуват за още по-голямо популяризиране на тяхното изключително артистично дарование у нас и в чужбина, за прослава на родното социалистическо реалистично изкуство; ще спомагат за правилното творческо обучение и възпитание на подрастващата сценична смяна и на армията от самодейци артисти; ще съхранят създадените от Гяуров, Гецов и Калоянчев незабравими образи в съкровищницата на националното ни социалистическо изкуство и култура.

Ако сте съгласни с тази идея, моля да се свържете със Съюза на българските писатели, аз вече разговарях с председателя на съюза д-р. Георги Джагаров, който напълно възприема идеята, за да се подготвят подходящи литературни сценарии и да се определят режисьори, които да създадат филми за Николай Гяуров, Стефан Гецов и Георги Калоянчев.

Разбира се, тази идея следва да се осъществи само ако другарите Гяуров, Гецов и Калоянчев са съгласни.

С другарски поздрав:

Тодор Живков

10 март 1967 година

формирание на концепциите за героя в годините 1948-1956

НЕДА СТАНИМИРОВА

Проблемът за героя е един от централните проблеми в изкуството. От начина, по който той се решава, можем да съдим за идеалите и естетическите потребности на епохата, за идейно-художественото кредо на твореца. Често този проблем се свързва единствено с проблема за „положителния герой“. Затова бързаме да предупредим, че когато говорим тук за „героя“ в киноизкуството, имаме предвид образите на хора с най-различни идейни позиции, характери и съдби.

При един обзор на пътя, изминат от българската кинематография, се убеждаваме, че проблемът за героя намира, общо взето, най-успешно решение във филмите, посветени на антифашистката борба. Това се потвърждава и от най-многобройните национални и международни награди, извоювани от тези филми.

Естествено е теоретичните изводи да се градят върху анализа на най-доброто в националното ни киноизкуство. Но в случая сме привлечени не само от богатите възможности за анализ, които предлагат сполучените творби. Нашият интерес към филмите с историко-революционна тематика е продиктуван и от обстоятелството, че именно в тях най-ясно се открояват онези основни тенденции в изобразяването на човека, които са характерни за цялостното развитие на българското киноизкуство. В дадения фрагмент се проследява формирането на концепциите за героя през първия период от историята на нашето социалистическо игрално кино — от национализацията на филмопроизводството до 1956 г.

Може би някои биха възразили, че изобщо не си струва да се връщаме към тези първи филми, чинто недостатъци днес са повече от очевидни. Наистина тези ранни произведения не представляват интерес за всестранен анализ, особено анализ на художествената форма.

Но все пак, както казва литературният историк Г. Цанев, „отминат етап не значи заличен етап. Етапите в развитието на литературата (а и в киното — бих-

* Статията е съкратен фрагмент от изследване на тема „Проблемът за героя и българския историко-революционен филм“.

ме добавили ние) не са магнитофонни ленти, на които старото се заличава, за да се запише нещо ново.“ Не бихме могли вярно да преценим старото, ако не по- търсим неговите последици в съвременността, както не бихме могли да разберем и новаторските постижения, ако не проникнем в онова, от което те са се отглас- нали, което е трябвало да преодолеят.

* * *

Когато българското игрално кино бе одържавено и започна своите прощъ- пулки, бяха изминали четири години от деветосептемврийската народна победа. Обстановката, в която то пое своя нов път, вече доста се различаваше от обста- новката непосредствено след въстанието и това различие бе се отразило върху развитието на останалите изкуства.

В първите следреволюционни години литературата, театърът, живописът, скулптурата, кинохрониката бързаха задъхано и поривисто да отразят револю- ционния кипнеж, приповдигнатото емоционално състояние на обществото. Това бя- ха необикновено плодородни години: те носеха набраните енергии отпреди побе- дата — множеството неотпечатани стихове, неиздадени книги, неизявени мисли и чувства. Изкуството от това време бе необикновено живо, бойко, пълно с нерв, кипящо в полемиката си с опозиционните издания, възторжено в утвърждаването на новия строй.

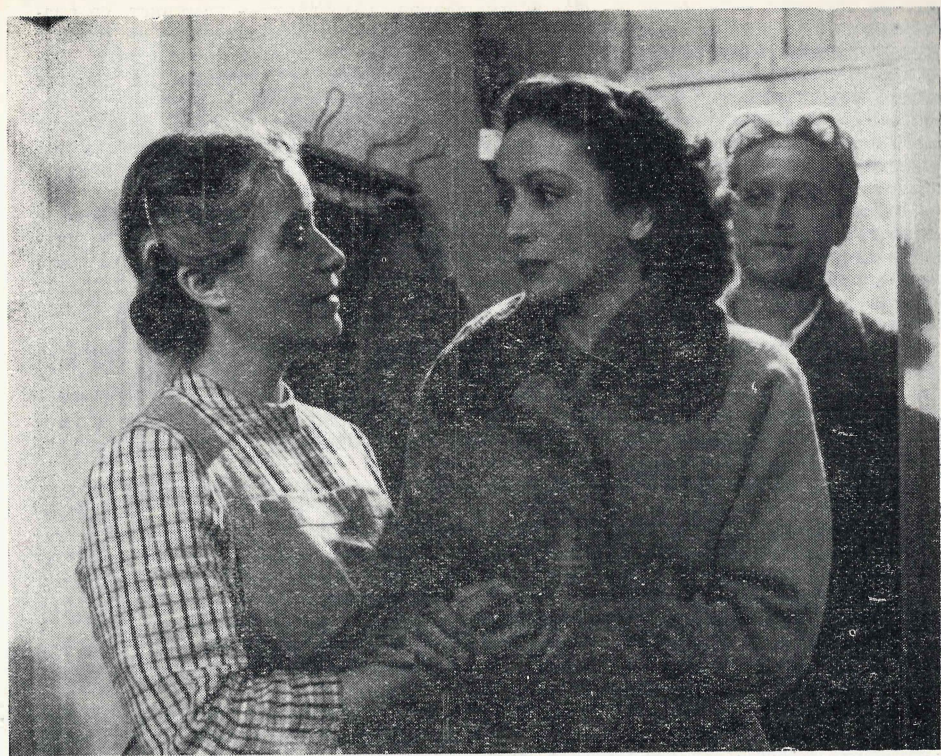
На площад „9 септември“ се възправи импозантна скулптурна фигура на жена с развято наметало и порещ въздуха меч — символ на Републиката. Тя бе изградена едро, грубо, от гипс — както, повечето скулптурни произведения по онова време, когато в порива да се откликне веднага на събитията се работеше бързо, в едри линии, без детайли. Тази статуя остана в съзнанието ни като символ не само на Републиката, но сякаш и на самия облик на българското изкуство от онези години: устремно, не винаги изискано в изпълнението си, но искрено в своя порив.

Такива бяха и първите „Отечествени кинопрегледи“, които и днес ни облъх- ват с атмосферата на непосредствено зафиксираните събития. Такива бяха и пър- вите постановки на съветската драматургия в театрите, такива бяха и първите български пиеси, посветени на Съпротивата — „Борбата продължава“ на Кр. Кю- левков, „Тревога“ на О. Василев, „Разузнаване“ на Л. Стрелков.

В сравнение с тези първи следдеветосептемврийски творби изкуството от края на 40-те и началото на 50-те години бе започнало сякаш да губи жизнените си сокове, емоционалната си свежест и непосредственост. Липсата на искрено преживяване се замаскираше с гръмогласна риторика, с помпозна декларатив- ност. Причините, довели до това положение, са широко известни. В създамата се обществена атмосфера изкуството не можеше да проникне в цялата истина за живота, в нейната многостранност и сложност, задоволяваше се с възхваляване, с повърхностно описание и имитация на действителността. И колкото повече чув- ствуваше своята вътрешна отдалеченост от нея, сякаш толкова по-педантично то се старееше да запази външното си сходство с натурата. Така постепенно се съз- даваше онзи стил, в който реалистичността се отъждествяваше с външното на- подобяване, с безстрастната фотографичност.

Интересно е, че условността в театъра започна да се допуска най-напред при постановките на класически пиеси, в които голямата правда на човешките характери и страсти можеше да „примири“ зрителите с липсата на старателно обзавеждане, четири стени и задължителния таван. Но при поставянето на съвре- менната драматургия, която до голяма степен бе загубила връзката си с живота, с реалните човешки преживявания, режисьорите особено държеха и декорът, и актьорската игра непременно да бъдат „както в живота“. Намерили някакво съ- ответствие на този свой стремеж в „системата“ на Станиславски, без въщност да я разбират и прилагат истински, те превърнаха тази система в култ и не приз- наваха нищо извън нея.

Тази атмосфера, обгърнала всички изкуства, радиопредаванията, публицис- тиката, проникна и в хроникалното и документално кино. Неговият искрен патос от първите години се бе трансформирал в кула, помпозна патетика. Камерите, които навремето, макар и тромави, все пак бяха успели да „изненадат живота“, сега снимаха изкуствени въстановки и инсценировки по предначертана схема, пред- ставяща действителността едностранично, украсено, показваща хората главно пред тъкачния стан, струта или по строителните скели. Документалното кино бе започ- нало да губи своята същност като свидетелство за пълнокръвния облик на хо-



Надка Станиславска, Каролина Ганчева, и Рангел Вълчанов в сцена от филма „Тревога“

рата, за техните най-разнострани прояви.

Тук тъмните бои са донякъде съгъсени, тъй като не споменаваме за изключенията. За да се възсъздаде пълно, цялостно картината на изкуството от онова време в нейната сложност и противоречивост, е необходимо по-разгърнато изложение. На предоставеното ни тук място се ограничаваме да шрихираме само доминиращите тенденции, които способствуват за оформянето на определени естетически критерии в почти всички области на изкуството. Естествено бе и игралното кино да се подчини на тези критерии.

Как формиращите се при новата обстановка естетически принципи се проследват от него би могло особено нагледно да се проследи чрез запазената документация на филма „Тревога“¹. В продължилата цели три години дискусия около създаването на филма, а и след излизането му на екран се отразяват по извънредно интересен начин противоречията и измененията в естетическото мислене, които са отзвук на общественото развитие през този период. Тъй като ядрото на спора се съдържа главно в проблема за героя, който ни занимава тук, ще си позволим да се спрем по-подробно върху този спор.

В основата на филма „Тревога“ ляга едноименната пиеса на О. Василев, написана през 1947 г. Драматургът бе доловил характерни за навечерието на възтанieto човешки драми, конфликти, проблеми.

В центъра на пиесата гой бе поставил пенсионирания офицер Витан Лазаров, човек според авторския замисъл честен, но идеологически ограничен, смятащ, че със своята професия трябва да служи на родината, без да се меси в поли-

¹ Сц. — О. Василев и А. Вагенщайн, реж. З. Жандов, опер. — Ем. Рашев и З. Жандов, муз. Л. Пипков, худ. — Ас. Попов. Премиера — 19. II. 1951 г.

тиката. Личният и семеен конфликт, в чийто два крайни полюса стояха синът и зетят на Лазаров — единият — фашистки офицер, а другият — комунист, се разгръщаше върху фона на съпротивителната борба. Самото разположение на героите доста наподобяваше започналата да се разпространява по онова време схема: „положителен“, „отрицателен“ и по средата — „колебаещ се“. Изобщо на пиесата не бяха чужди редица слабости, характерни за времето: всичко бе изнесено на повърхността, действащите лица направо говореха за своите чувства, разказваха „автобиографичните“ си, водела открито публицистични диспути (нали тогава изкуството, призвано да агитира, се стремеше към максимална яснота и недвусмисленост).

Но при всичките ѝ недостатъци в пиесата пулсираше токът на живота с неговите действителни човешки драми и външения. Силата на тази творба бе най-вече в острия нравствен и социален конфликт: потресен от злодеянията на своя син и прозрял, че за тях носи вина и сам той, Витан Лазаров завършва с пълна душевна покруса. В края на пиесата той не прави нито декларации за своето състояние, нито политически изводи, но те са ясни за читателя и зрителя.

Със своята проблематика пиесата отговаряше на потребността у немалка част български граждани от преосмисляне на политическите им позиции. Тя бе едно от онези произведения на изкуството, които, черпейки материал и вдъхновение непосредствено от действителността, успяха да откликнат на емоциите и умонастроенията на своето време. С това се обяснява и големият ѝ успех по театралните сцени на цялата страна.

Именно този успех бе предопределил решението тя да бъде екранизирана. Но това нейно превръщане във филм се осъществява с множество перипетии.

Първоначалният вариант на сценария бива изработен от О. Василев в сътрудничество с двама режисьори — Боян Дановски, поставил пиесата в Народния театър, и Захари Жандов (проявил се дотогава като режисьор и оператор в документалното кино), комуто е възложена постановката на филма. В този пръв вариант, представен на обсъждане в кинематографията на 12 септември 1948 г., е запазена същността на героите от пиесата, като стремежът на автора, както той сам изтъква, е насочен към „разчупване на нейните рамки“ и „излизане на свободно поле“, към показване на „задухисното действие“.

Това „разчупване“, както по-късно ни убеждава и самият филм, дава възможност за по-пълнокръвно разкриване на „тревожната“ атмосфера — с грохота на немските ташкове по софийските булеварди, с напрегнатите хорски лица в скривалищата по време на въздушна тревога, с картината на разрушения от бомбите Витанов дом и особено с кулминационния епизод в жандармерийския щаб, където Витан Лазаров заварва сина си в момент на садистично изстъпление над партизани. Докато в пиесата семейството е потресено само от разказа за зверствата на Борис, в сценария и респективно във филма е създадена нова, остра ситуация: Витан, жена му и дъщеря му, принудени след разрушаването на дома си да търсят убежище при своя син и брат, се сблъскват лице с лице с ужасната истина.

Но ведно с тези силно драматични епизоди, обогатяващи емоционално образите и тяхната жизнена среда, аьгорът, заплънен от щедрите възможности на киного, се увлича в подробности при обрисуването на картини из партизанската борба. Тази слабост — увлечението по чисто илюстративни епизоди из Съпротивата — си остава докрай. Но в случая нас ни интересува не толкова композиционното и изобразително решение на филма, колкото проблема за героя. Тъкмо около този проблем се разразяват и най-ожесточените спорове при обсъждането на сценария.

Още на първото заседание един от участниците в обсъждането¹ поставя въпроса: „Как ще завърши Витан Лазаров? Докъде стига реакцията му спрямо фашизма и няма ли да изглежда, че го доближаваме до съпротивителните сили?“ И веднага дава препоръката „Трябва героят да се извади малко повече от личната трагедия, при която вижда сина си такъв, какъвто не е желал да го види, и да го накараме да вземе обществено отношение: оправдал ли е тези средства или ги осъжда, доколко ги осъжда и оттам вече доколко той е поставен между двете сили — фашизма и съпротивителното движение.“²

В отговор Б. Дановски излага своето тълкуване, което той е осъществил при постановката на пиесата: „Витан Лазаров стига до отричане на фашистката дей-

¹ Смятаме, че не е нужно да споменаваме имената на цитираните от нас редактори и критици, т. к. в случая ни интересуват не грешките и заблужденията на отделни личности, а общите насоки на тогавашното естетическо мислене.

² Протокол от 24. XI. 1948 г., стр. 14, БНФ. арх. ед. 374.

ствителност по пътя на нравствеността. Той е стар офицер, който държи за патриотизма, царя и пр. Само че без зверства, без кражби, без насилие, без мародерство. Той стига до отрицание на този свой свят, който се крепи встъпност на фашизма. Какво му остава в края на краищата? Нито че остава в стария свят — и така трябва да се изтъкне във филма, — нито че вярва в новия свят. Той рухва, той загубва почва под краката си и за този човек по-нататък няма живот.¹

Това обяснение явно не е удовлетворило автора на въпроса, тъй като той упорито продължава да пита каква политическа позиция би заел Витан Лазаров след 9-и септември.

„Този въпрос много енергично съм си поставял при работата над пиесата — продължава Б. Дановски — В началото бяхме стигнали до едно разрешение, че старият офицер Витан Лазаров е възможен отечественофронтовец. След това при разработката на пиесата се оказва, че не може да бъде такъв. Той не е никакъв. Той е просто един мъртъв човек.“

„Ами класата?“ — не отстъпва редакторът и Б. Дановски отново обяснява, че има хиляди типични случаи и в живота, и в литературата, когато по една или друга причина човек може да обърне гръб на своята класа, без това да означава, че той непременно ще тръгне да строи новия живот.

Но ето че тази толкова убедено и логично отстоявана от автора и двамата му сътрудници-режисьори изходна концепция за главния герой постепенно, в хода на разискванията започва да се разклаща. Това особено силно се чувства при следващото обсъждане на сценария — т. н. „Конференция за „Тревога“. състояла се два месеца по-късно.

На това съвещание един от редакторите изказва недоумението си как тъй „същата тази буржоазия, която възпита и излъчи синове като Борис Лазаров, които станаха изверги, същата тази буржоазия в даден момент изхвърля своя син от стаята си. С други думи тя се отказва от себе си“.² Не Витан Лазаров, а „буржоазията“ изхвърля от стаята сина си. Сякаш отзвучава ехото на въпроса от първото обсъждане — „Ами класата?“ Отъждествил напълно героя с класата, забравил за индивидуалното своеобразие на всяка конкретна човешка съдба (да не говорим, че и в средите на самата дребнобуржоазна класа в годините на Съпротивата у нас имаше различни и често лъжатушески настроения), въпросният редактор по-нататък поставя изискването: „да се въдвори праволинейност, да намерим типичния образ на средния наш дребен буржоа, без да има пукнатини, като му даваме възможност да изгони сина си и с това да получи известна реабилитация“.³

Неможейки да си обясни как тъй „фашистите (Витан Лазаров изведнъж е обявен за фашист! — Н. Ст.) са показани в такава светлина на човешки слабости и човешки отношения, че могат да се възмущават задето синът им крадел“.⁴ редакторът оспорва фактически възможността за нравствен конфликт между Витан Лазаров и неговия син, а след това оспорва въобще правото на герой като Витан Лазаров да бъде в центъра на филма. До този момент авторът все още отстоява позициите си: „Щом Българска кинематография е възложила на Орлин Василев да напише сценарий по пиесата „Тревога“, значи тя е одобрила тематичната задача на пиесата. Ако искате филм с друга тема, ще поръчате друг сценарий“.⁵

Още тук проличава главното недоразумение, което ляга в основага на последвалите продължителни дискусии: на базата на „Тревога“ сценарната комисия е искала да се създаде филм преди всичко за Съпротивата, за партизаните и е гледала на драмата у централния герой като на второстепенен момент. Встъпност такава задача е предполагала съвършено нов сценарий. Но вместо да си изяснят това, редакторите започват да оспорват основната драматургическа концепция на сценария (да отхвърлят изобщо идеята за екранизация на „Тревога“ те, види се, не са се решавали, т. к. филмирането на пиесата става по специално указание на ЦК на БКП и ако се съди по изказването на О. Василев, по препоръка лично на Г. Димитров).

Интересно е, че Б. Дановски още тогава поставя точната диагноза на

¹ Пак там, стр. 20

² Протокол от 24. IX. 1948, стр. 14, БНФ, арх. ед. 374.

³ Пак там стр. 14 и 15.

⁴ Протокол от 24. XI. 1948, стр. 15, БНФ арх. ед. 374.

⁵ Пак там, стр. 15.

естетическите позиции, от които е предприета атаката срещу сценария, определяйки ги като вулгарно-социологични. С примери от „Егор Буличов“, която по същото време той поставя в Народния театър, Дановски защитава правото на художника да създаде образ, отричащ и изобличаващ своята собствена класа, противопоставя се на ограничените схващания за типичното. Изглежда, убедителността на неговите доводи и самият му авторитет успяват на първо време да удържат напора на вулгарно-социологичната стихия. Но основата на първоначалната концепция за героя така или иначе започва да се пропуква. Подложена веднъж на съмнение, нейната целесъобразност по-нататък бива все по-настойчиво оспорвана. А излизането на Б. Дановски от авторския колектив явно намалява „съпротивителната способност“ на този колектив да отстоява своите позиции.

Макар О. Василев да прави изявлението: „Костелив орех съм — да не мисли някой, че може да направи нещо, което би мръднало на косъм същината на онова, което съм написал“¹, в края на обсъждането той възкликва: „Да му се не види, най-сетне драмата на Витан Лазаров, ако аз няма да я използвам за цента, която е поставена (?!)“. Аз ще наруша известни естетически работи, щом не се връзват“. И по-нататък: „Витан Лазаров вижда сина си и го разобличава: „Ти си такъв, ти си такъв!“ Хайде много здраве! Главното е да се докара капитанът до ямата“², т. е. за автора изведнъж престава да бъде важна душевната драма на героя и нравственото изобличение на неговия син и на преден план изниква задачата да се покаже чисто сюжетно ликвидирането на сина от партизаните.

При това положение въпросът за края на Витан Лазаров надвисва над всички по-нататъшни обсъждания. Всъщност в първоначалния вариант на сценария драмата завършва логично и правдиво, с пълното нравствено и физическо крушение на героя. По-нататък обаче следва епизодът с убиването на Борис точно в момента, когато той се готви да разстреля изправените пред изкопаната яма партизани и ятаци, а след това — епизодът с митинга в селото, на който Сава, Витановият зет, държи реч. Финалът представлява апогей на победата с посрещане на Червената армия и партизаните, сред които са и положителните герои на филма. Тъкмо тези последни епизоди, измествайки акцента от централната драма, създават впечатление, че тя остава незавършена. Съпротивителната борба, която според замисъла трябва да бъде само фон, накрая излиза на преден план и от това развързката на личната трагедия сякаш избледнява. Без да вникнат в тази чисто композиционна причина за „незавършеността“ на психологическата драма, участниците в обсъждането започват да търсят друг финал, изисквайки непременно края на Витан Лазаров да изразява както „рухването на класата“, така и „бъдещето поведение на Витанлазаровци след Девети септември“.

Един протокол на сценарната комисия от 10 февруари 1949 г., придружен от обстоен доклад, свидетелства за продължаването на споровете около образа на централния герой. Докато част от редакторите се опитват да запазят първоначалната трактовка, преобладаващото мнозинство изключва възможността за сложен, противоречив душевен живот у героя и настоява за разделянето на образите в сценария на два рязко противоположни „лагера“: във „вражеския“ — Витан Лазаров и неговият син, а в „революционния“ — зетят комунист заедно с неговите другари партизани. Чувствайки обаче, че по този начин ще пропадне най-острият, кулминационен момент в драмата — сблъсъкт между бащата и сина, — защитниците на тази позиция, без да се питат защо всъщност тъкмо този сблъсък е най-силният, възлнуващ епизод в сценария, дават половинчатa препоръка „ефектът на погнуса и отвращение на бащата от сина да остане, но не в този ефект да се търси драматургическата развързка и решението на темата за неутралитета: решаващият момент в тази драма трябва да стане победата на партизаните, която да демаскира фалшивостта на Витанлазаровия неутралитет“³. „Сега времената са други, сега трябва да демаскираме скрития класов враг!“ — под този лозунг героят на „Тревога“ е трябвало да приеме облика на прикрит фашист, на „ловко замаскирал се враг“.

За периода от 10 февруари 1949 г. до 2 януари 1950 г. няма или поне не намерихме досега запазени документи. Но протоколите от заседанията на сценарната комисия, провеждани всекидневно от 2 до 13 януари 1950 г., разкриват че работата върху филма е стигнала до задънена улица.

¹ Пак там, стр. 51.

² Пак там, стр. 52.

³ Доклад от 10. II. 1949 г., стр. 7.

Първите изказвания на заседанието от 2. I. 1950 г. са сякаш пряко продължение на споровете от година преди това. Отново група редактори настояват „обърканият образ“ на Витан Лазаров да бъде „изяснен“ като „несимпатичен“, изцяло отрицателен, повторение на своя син¹. Един от редакторите го вижда дори като „хитрец, който бърже ще се преориентира — бъдещ патриотичен индустриалец, шпионин, предател“².

И отново на пътя на тази концепция се изпречва тъй привлекателният и едновременно тъй „необясним“ конфликт между бащата и сина. „Ако се премахне този конфликт — разсъждава един от редакторите, — няма нужда от двата образа.“ Затова той предлага бащата да се яви като „искрен противник на сина си, защото вижда, че германците се провалят и няма защо да пропадне и той“³.

Тази идея намира поддръжници: „Да, врагът няма да умре, а трябва да го умъртвим ние... Изводът от филма трябва да бъде: бдителност, защото живее врагът“ (курсивът — в самия протокол)⁴.

В процеса на безкрайните спорове някак незабелязано се извършва нов обрат: като че ли е забравена изходната концепция за героя и сега вече се приема като отправна точка на разсъжденията не това, което е написал сценаристът, а тълкуването на образа, дадено от самите редактори. И ето че един от тях внася сега ново предложение: „тъй като авторът показва способни на чувства само враговете — те имат душевен живот, а нашите са сиви“⁵. Витан Лазаров не бива да бъде „враг“, а „накрая на филма да дойде при нас“⁶. Напълно е забравено обстоятелството, че още две години преди това при първите обсъждания на сценария тезата за Витан Лазаров като „възможен отчественофронтовец“ е била обсъждана и разумно отхвърлена. Сега повечето от членовете на сценарната комисия възприемат това предложение, без да се замислят за алогичността на такова коренно преобразяване на героя, влизащо също тъй в конфликт с жизнената правда, както и обратната му трактовка като враг. Още две години преди това З. Жандов бе изтъкнал: „Не е важно, че Витан Лазаров загива на нашия екран, важно е хората, които ще гледат, да видят докъде може да ги докара такава идеология“⁷.

Но на този „нов етап“ вече сякаш не се разбира, че е важна не съдбата на героя, а позицията на автора и не се доверява на зрителя сам да прецени тази позиция. Възможностите са само две: героят да се развие или като „враг“ или като „отчественофронтовец“. Един от редакторите го вижда дори като бъдещ „касиер на квартална ОФ организация“⁸.

Завъртян на 180 градуса от концепцията за „реакционера“, героят бива подложен на основна операция. След като най-сетне е решен финалът, сега се тръгва отзад напред към преобразяването на героя. Бивш царски офицер — „това звучи съмнително“. И ето го Витан Лазаров преобразен като кротък пенсиониран агроном, отглеждащ зайци в своето частно стопанство.

Как обаче да се мотивира, че този безобиден агроном възпитава такъв син — фашист и главорез? Защото според авторите на новата концепция, ако не бъде поне донякъде оправдан, героят не би могъл накрая да бъде „приобщен към нашия лагер“. Според пиесата и първоначалния вариант на сценария сам Витан Лазаров е настоявал синът му да завърши военна академия поради убеждението си, че армията е призвана да играе ролята на неутрален орган на държавната власт и че във военната кариера човек може да остане далеч от „партизанщината“ и „политическите ежби, които покваряват морално хората“. В лицето на своя син Витан Лазаров иска да види онова, което той самият поради контузията си и преждевременното си излизане в запас не е успял да стане. Тази логична мотивировка бива заменена с някакво увлечение у майката по военните униформи. При тази размяна на ролите между бащата и майката се разрушава фактически

¹ Протокол от 2. I. 1950 г., стр. 2, БНФ., арх. ед. 375.

² Пак там, стр. 6.

³ Пак там, стр. 7.

⁴ Протокол от 6. I. 1950 г., стр. 10, БНФ., арх. ед. 375.

⁵ Пак там, стр. 11.

⁶ Пак там, стр. 13.

⁷ Протокол от 12. IX. 1948 г., стр. 21.

⁸ Протокол от 25. III. 1951 г., стр. 16, БНФ., арх. ед. 2413.

онзи дълбоко скрит, но навявяващ конфликт, който избухва накрая на пиесата: в отчаянието си пред разкрилата се страшна истина за сина, Райна Лазарова се нахвърля върху мъжа си, обвинявайки го за това, което е излязло от техния син. Покорна и тиха през целия си съпружески живот, тази жена изведнъж излива сподавяваната си и натрупвана години наред душевна мъка, за да се разкрие внезапно пясъчната основа, на която е бил изграден „Земният рай“ на Витан Лазаров. При преработката на сценария обаче тази драматургическа линия бива унищожена.

И ето го най-сетне многострадалния герой в последната редакция, върху лентата: пречистен, полуоневинен, след като се е убедил, че синът му е „изверг“ и му е ударил своята тежка бащина плесница, той престава да се интересува от неговата съдба и бърза да декларира своята политическа равносметка пред зетя си, който влиза при него с шмайзер в ръка като завоювал селото партизански командир. Докато майката, макар и припаднала, все пак съвсем естествено, по чвешки, успява да попита: „Къде е Борис?“ — Витан, подразбирайки, че синът му е получил заслуженото възмездие, заявява: „... аз отгледах отровно цвете...“. Аз го отгледах и ще понеса своята отговорност **за това не питам какво се е случило с Борис и по-добре не говори!** (подчертано от мен — Н. Ст.)... Разбирам това, което се случи, трябваше да се случи. Аз обичам България, но не разбирах, че Борис е една България, а ти друга и че на нашата земя няма място и за двете...

Сава: Коя обичаш ти?

Витан: Мислех, че обичам народа, а всъщност обичах зайците си и страховито се скрих при тях! Неутралитет! Искях да създам свое мъничко, подло шастие. Сега много неща разбрах. Сигурно не всички, но аз ще ги разбера докрай! Колкото и да боли тсва. И ако в мен има още сили, аз ще ги дам на България, на истинския България. Ще изкупя поне малка част от вината си! (преливане върху викащия „Ура!“ народ)¹.

По-късно при едно обсъждане на филма със зрителите на авторите биват поставени въпросите: „Типично ли е с такива средства героят да се изведе от неутралитета“² и „Не можеше ли с по-леки последици да разбере Витан Лазаров, че неговата позиция е пагубна“³. Явно, изхождайки от финала, зрителите недоумяват защо е било необходимо героят да изживее такива трагични сътресения, за да стигне в последна сметка само до една обикновена „самокритика“, подобна на онези, които по онова време бяха твърде на мода по събранията. Публиката е чувствувала, че крайният ефект е много по-слаб от заложения в сюжета заряд — сякаш са поставени тонове взрив за едно леко гръмване. Тук самият драматургичен заряд просто е налагал трагичен финал.

Естествено за нас днес е много по-лесно да съзрем пренебрегнатите възможности на сюжета в „Тревога“. Но в обстановката, в която се създаваше филмът, дори зародишът на човешката и социална трагедия, съдържащ се в първоначалния сценарен вариант, бива посрещнат, както видяхме, „на нож“. Героят на „Тревога“, вместо да израсне до внушителен, сложен трагичен образ, става жертва на опростителски концепции, които, безсилни да проникнат в неговата противоречивост, го люлкат от една крайност към друга.

Това естетическо мислене бе продукт на самото време. Теорията за изострянето на класовата борба в епохата на социализма неизбежно водеше до схематизация на художествените образи. Нямаше място за сложни психологически драми. Дори към понятието „психологизъм“ най-често се прикачваше епитетът „буржоазен“. Всичко това се вършеше в името на благородни цели, които на дело обаче се тълкуваха и прилагаха тесногърдс.

Днес нашият читател би могъл да се учуди как сценаристът и режисьорът на „Тревога“ са отстъпили от своите разбирания за героите и за се примирили с примитивните, опростителски концепции. Но в онези години неувереността у творците в собствените им позиции и вкусове бе нещо често срещано: „Щом всички така казват, трябва да е така.“ А и самата атмосфера на подозрителност, в която с лека ръка се раздаваха неблагоприятни политически квалификации, явно е стоявала много опити за съпротива. Ще приведем само един, макар и не от най-драстичните примери из резюмето, дадено от сп. „Кино“ на доклада при обсъж-

¹ Монтажна книга на „Тревога“, стр. 80, БНФ, арх. ед. 65.

² П. протокол от 25. III. 1951 г., стр. 16. БНФ, арх. ед. 2413

³ Пак там, стр. 42.



Стефан Савов в ролята на Витан Лазаров от филма „Тревога“

дането на „Тревога“ (дори след награждаването на филма в Карлови Вари): „Докладчикът отбеляза, че Жандов е успял да се справи с тази задача преди всичко, защото бил застанал изцяло на **авторската гледна точка**, усвоявайки правилно и докрай основния замисъл и основната идея на сценария. В това отношение Жандов е успял да застане на наши, държавнически позиции, т. е. на позиции, на които стоят и авторите на сценария, а на някои места — с такава страстност, че могло да се каже, че в известни моменти на **Жандовата трактовка** на драматургическите конфликти се стигало до заставане на партийни позиции, независимо от това, че Жандов нито в мисълта си, нито на практика имал нещо близко с партийните позиции... Пазейки се от театралност, З. Жандов е предоверил на монтажа (а не на актьора) създаването на цялостния актьорски образ във филма, **поради което обективно и практически З. Жандов е провел буржоазна идеологическа контрабанда**... По много въпроси той се е борил срещу помощта, която му е била предлагана, заставайки и тук на своя собствен възглед: филмът е „**мое**“, дело, а не „**наше**“ дело (навсякъде подчертано от мен — Н. Ст.) По този начин, неприемайки помощта и критиката, З. Жандов е допуснал редица слабости и не е успял навсякъде да проведе докрай партийните позиции.“¹

А ето и извадка от отговора на Жандов: „В нашата кинематография се създава постепенно нов, особен вид хора. Отговорен наглед, но така си е наредил работата, че няма никаква отговорност — той става по професия „критик“ по художествени, административни, по всякакви въпроси. Само на него обаче не може да се прави никаква критика, а от самокритика — пази боже. Той е някъде член — не е отговорен. Той някъде командва по творческите въпроси — няма нищо черно на бяло. Той критикува, но и за „критиката“ си не отговаря. Въобще риториката

¹ Сп. „Кино“, г. 1951, бр. 11, стр. 6.

у нас постепенно става признак на компетентност и дори на талант. А чрез това словоборство могат често пъти да се наложат погрешни оценки и отправления на нашите идеологически и художествени търсения.¹

Тези думи на режисьора, както и последваляят ги разказ за безбройните задръжки и спънки в работата му върху филма, за слаботе грижи на ръководството в материално отношение, за похабения в лабораторията три хиляди метра заснет материал и т. н. допълват картината на обстановката, в която е създаван филмът в течение на цели три години.

Макар в нетърпеливата си жажда да се добере до камерата режисьорът да се съгласява на компромиси, все пак, както личи от стенограмите, той се е опитвал да защити известни свои творчески позиции. Още в началото той настоява да не се разводнява сценарият с премного епизоди от Съпротивата, „да не се казва във филма всичко, защото ще направим един конгломерат“² и изисква на преден план да изпъкне личната драма на Витан Лазаров, а също така да бъде разработена с повече психологическа дълбочина и драмата у Лили, когато тя фактически изпраща мъжа си да убие брат ѝ. На този действително сложен психологически момент в живота на Витановата дъщеря никой обаче не обръща внимание включително и самият автор — тази сцена така си остава неубедителна и във филма. Според естетическите концепции, налагащи се в онова време, трагедията на отделната човешка личност няма стойност: доколкото Лили е „представител“ на същата класа, на която е представител и баща ѝ, на нея според тогавашните възгледи няма защо да се отдели толкова голямо внимание — съдбата на класата и по-специално — на колебаещите се неутрални — ще се отрази чрез съдбата на Витан Лазаров и толкова!

Въпреки създадената обстановка образът на Витан Лазаров все пак успява да запази в себе си зародиша на живия човешки характер, но положителните герои от пиесата и първоначалния сценарен вариант се оказват със значително по-слаба „съпротивителна способност“.

Архитект Сава Величков, Витановият зет, както и изключеният от университета студент-медици Бойко срещат възражения от редакторите на сценарната комисиия, защото като „интелигенти“ те не отговарят на схващанията за „типичните представители“ на борците от Съпротивата. Всъщност един непредубеден поглед върху действителността доказва, че нашата интелигенция в своята основна маса винаги е била на прогресивни, демократични позиции. Вярна е характеристиката, която дава на българската интелигенция проф. Ал. Обретенов: „Преобладаващата част от българската интелигенция преди 9 септември имаше дребнобуржоазен произход — деца на селяни, учители, служещи, занаятчии — и не бе забравила своя произход, своите връзки с народа. Тя живееше със свежите традиции на българското Възраждане..., възпитаваше се от демократичната литература и изкуство... в опромотото си болшинство изпитваше силни патриотични чувства и се възмущаваше от антинародната политика на монархофашизма, който продаваше националния суверенитет... Тази част от интелигенцията, а това беше огромното болшинство, беше в повечето случаи надежден сътрудник на прогресивните движения в страната, а голяма част от нея работеше с партийната интелигенция...“³

Немалка част от интелигенцията взе и непосредствено участие в антифашистката борба. Тъй че не би имало нищо неестествено в това, двама интелигенти да се явят в един български филм като герои от Съпротивата. Изхождайки обаче не от фактите на живота, а от предварително конструирани тези, редакторите решават, че не може положителните герои да бъдат от средата на „неустойчивата“ интелигенция.

И твърде лесно, с един замах те преобразяват студента Бойко в работник-електротехник, без дори да забележат как той изгубва чертите си на неповторима, конкретна индивидуалност. В пиесата този образ, макар да се появява само в първото действие, е един от началните успехи на нашето изкуство в опитите му да пресъздаде новите герои. Със своята жива, рядка за онези времена колоритна реч Бойко се очертава като обаятелен млад човек — умен, ироничен, находчив и

¹ Сп. „Кино“, г. 1951, бр. 12, стр. 13.

² Протокол от 12. IX 1948 г. стр. 43. БНФ, арх. ед. 373.

³ Ал. Обретенов — „Началото на социал. културна революция в България“, в. „Литературен фронт“. 1. IX. 1966 г.

чувствителен в отношенията си с околните. Тези негови индивидуални качества, съчетани с присъщите на революционера устремност, енергия и вяра в победата, създават един образ, колкото типичен, толкова и неповторим в своеобразието си.

Ведно с „класовото“ преобразяване на героя, неговата реч бива обеднена и стандартизирана, сведена до шаблонни, риторични фрази. И само изпълнението на Рангел Вълчанов (тогава още студент по режисура, дебютиращ с тази роля в киното), в което надделяват личното обаяние и упоритият стремеж да се произнесе кухо-патетичният текст с максимална простота, успява да спаси донякъде образа.

Още по-печален е обаче случаят с образа на арх. Сава Величков, който бива напълно провален във филма. По начало още в пиесата голя е един до голяма степен резонорствуващ герой, изграден според класическата схема на конфликта между „любов и дълг“. Неприязненото отношение на редакторите към този образ произтича пак от обстоятелството, че и той е интелигент, а да превърнат и него в работник не може, тъй като тогава вече съвсем неубедителен би изглеждал бракът между него и пианистката Лили. И без това мнозина от редакторите не могат да се примирят с този брак между един комунист и една аполитична дребнобуржоазка, дъщеря на запасен офицер. Пренебрегнали своенравните закони на любовта, те започват да търсят всевъзможни „оправдания“ на тази женитба. Един от редакторите дори предлага да се „преквалифицира“ архитектът в агроном, за да се обясни бракът му с интереса (!) към стопанството на Витан Лазаров. В края на краищата се решава архитектът да стане поне инженер, за да работи в завод и да осъществи по такъв начин връзката си с работническата класа.

Чувствайки, че двамата положителни герои бледнеят пред образите на Витан и Борис Лазарови, автори и редактори решават да компенсират този недостатък с количествено увеличаване на „положителния“ персонаж. На първо място тук се появява партийният секретар — работникът Добри, — който трябва да ръководи неукрепналия интелигент инж. Величков. Със сухите си изазидателни слова, със скованото, крайно безпомощно актьорско изпълнение този образ е сякаш предтеча на редица герои от този тип в следващите филми.

Останалите образи на работници и партизани само количествено допълват „партияния лагер“, слели се в безлична, сива маса. Те носят чисто илюстративни функции в претрупаната с босове, престрелки и пр. партизанска част. Затова макар по метраж тази част съвсем да не е на заден план, тя все пак изглежда във филма периферна, второстепенна пред драмата на Витан Лазаров, която патежава именно с принципиално различния подход към героя.

Макар че критиката още навремето е усетила надмощието на централния герой над образите на положителните герои, тя, вместо да потърси корените на това явление, тръгва по обратния път: утвърждава художествените принципи, заложили в т. н. „партизанска част“. Изглежда, авторите са чувствували буржоазната камерност на голяма част от филма и затова положителните герои, бегло експонирани в първата част, са проведени по-старателно (макар илюстративно и сензационно) във втората му, партизанската част. И това е най-голямата им заслуга, която всъщност спасява целия им филм от блудкави преживелици на шепата познати герои. За първи път на нашия екран живеят, борят се и побеждават новите, положителните герои, в които е заложен здрав възпитателен смисъл. И въпреки че не са третираны в пълно звучене, те са най-хубавото, най-ценното, най-възнуващото във филма¹. (Навсякъде к. м. — Н. Ст.)¹

Приблизително в същия дух са и почти всички останали критики и изказвания, публикувани в няколко поредни броя на списание „Кино“ през 1951 г. (вж. кн. 3, стр. 10 и стр. 12; кн. 4, стр. 10; кн. 11, стр. 6, кн. 12, стр. 13.) Авторы на повечето от тях са все същите редактори от сценарната комисия, които вече цитирахме.

Явно в естетическото мислене по онова време все по-голяма популярност придобива механическото разграничаване между „идейност“ и „художественост“, според което съвършено слаби в художествено отношение образи биват възхвалявани единствено заради „здравия им възпитателен смисъл“.

¹ Сп. „Кино“, 1951 г., бр. 6, стр. 15

Всъщност няма нищо чудно в това, че у нас критиката утвърждава само „партизанската част“, щом като тъкмо заради тази си част „Тревога“ бива удостоен на VI международен фестивал в Карлови Вари през 1951 г. с наградата „Борба за свобода“. Тази премия е формулирана по следния начин: „За завладяващо изобразяване на борбата на българския народ за свобода“,¹ макар че всъщност истинската сила на филма си остава в драмата на централния герой.

Колкото и да е затлачена тази драма от вулгаризаторски наноси, колкото и да е схематизирано и опростено нейното жизнено съдържание, все пак златните песчинки в нея остават да блестят и до днес. Макра тя да не бе изедена до равнището на голямата човешка трагедия, на дълбокия философски анализ, самият стремеж към „крупно“ изобразяване на човека с неговите душевни противоречия, в сложните му взаимоотношения с действителността бе в разрез с все по-налагащите се концепции за героя в изкуството единствено като „представител“ на съответната класа или социална група. Тъкмо защото първоначалната авторска трактовка на Витан Лазаров не съответствува на тези принципи, тя предизвиква толкова продължителни и непримирими спорове.

От изхода на тази полемика до голяма степен е зависело по какъв път ще тръгне по-нататък нашето киноизкуство при изобразяването на човека. Споровете около „Тревога“ представляват нещо като начален трамплин, определящ художествените насоки за цял един следващ период.

Интересни в това отношение са изводите, които тогавашният художествен ръководител на кинематографията прави след награждаването на „Тревога“ в Карлови Вари: „Нашият филм е безспорно реалистичен... Но той е **само реалистичен**. Сега ние трябва да вземем курс: нашият филм да стане социалистическо-реалистичен... В тази връзка като основен положителен герой в центъра на нашия филм трябва да се постави образът на новия човек у нас — на **представителя** на работническата класа, на трудовия човек, на новия борец... (навсякъде к. м. — Н. Ст.)“²

Цитираният автор по-късно, изнасяйки основния доклад при обсъждането на „Тревога“ в кинематографията, доразвива тезата си, че един филм може да бъде признат за социалистическо-реалистичен само ако в центъра на сюжета му са положителните герои. Наистина неговото схващане бива оспорено от мнозина, които приемат „Тревога“ за напълно социалистическо-реалистичен филм. Но интересно е, че естетическият проблем тогава е бил дали един филм е „само реалистичен“ или „социалистическо-реалистичен“, без никой да си задава въпрос, доколко той изобщо е реалистичен.

И ето че в духа на тия изисквания българското киноизкуство „взема курс“ към „**героя-представител**“. Със съжаление днес трябва да констатираме, че за доста време то се отказва от пътя на задълбочения анализ на човешките характери и взаимоотношения — път, който бе щрихиран в първоначалния замисъл на „Тревога“. И това е обяснимо, след като именно този метод бива

¹ По-нагледно бихме си представили критериите на този фестивал, ако си припомним, че „Голямата награда“ на фестивала се дава на съветския филм „Кавалерът на „Златната звезда“ — „за високата идейност и художественост на това произведение, чиито завладяващи цветни кадри изобразяват труда на съветските хора, които преобразяват природата и строят богат и щастлив живот в колхозите“. „Донецки миньори“ получава „Наградата на труда“ — „за правдиво, блестящо изображение на живота и труда на съветските въглекопачи в социалистическия Донбас.“

Китайският филм „Стоманеният войник“ е удостоен с „Наградата на мира“ „за високо художествено, завладяващо изображение на несъкрушимата морална сила на китайския народ, който решително и самоотвержено отстоява делото на мира“.

Показаните на същия фестивал филми „Пътят на надеждата“ на П. Джерми, „Господар след бога“ на Луи Дакен, „Адресът неизвестен“ на Шаноа не получават отличия, а „Няма мир под маслините“ на Д. де Сантис е удостоен само с почетен диплом.

² Сп. „Кино“, 1951 г., кн. 8, стр. 4.

подхвърлен на най-безмилостни атаки, а обратният, примитивен подход получава поощрение.

В своя следващ филм — „Септемврийци“¹ — З. Жандов и А. Вагенщайн, поучени от опита с „Тревога“, изоставят принципа, залегнал в образа на Витан Лазаров, и конструират героите точно според вулгарно-социологичната схема. В архивните материали около „Септемврийци“¹ намираме изготвени от сценариста „характеристики“ на действащите лица, които отразяват естетическите концепции за „героя-представител“. В тези „характеристики“ твърде често се среща самото това понятие: „Докато централният образ в сценария — Стефан — е **представител** на работническата класа, в образа на Петър виждаме най-характерните черти на трудовия селянин през периода 1918—1923 г.“

„Христо Георгиев е **представител** на тези комунисти, които подготвиха болшевиизацията на нашата Партия и след разгрома на въстанието поведоха масите към нови, мъжествени битки.“

„Саралиев — той е **представител** на тези земеделци от дясното крило на Съюза, които внесоха разложение, опорочиха основната му линия и отвърте подготвиха почвата за 9-юния преврат.“

„50—55-годишен, адвокат, **представител** на най-старото поколение тесняци, Вълков е носител на редица прекрасни черти на теснящината: непримирима класова омраза към врага, безгранична любов към Партията, несломима вяра в гържеството на пролетариата, всеотдайност и самопожертвувателност в името на комунистическите идеи. Заедно с това обаче той носи и редица недостатъци: по-добре е запознат с теорията, отколкото с практиката на пролетарската революция, лишен е от болшевишка гъвкавост при вземане на отношение към политическите събития. Това го прави пръв проводник и защитник на 9-юнкската грешка.“ (навсякъде к. м. — Н. Ст.)²

Все в този дух са и останалите „характеристики“. Всички „лични“ качества на героите представляват олицетворение на линията, провеждана от съответната партийна групировка по време на описваните събития.

Войнишкото приятелство, сетнешните стълкновения и накрая братската прегръдка между Стефан и Петър не отразяват взаимоотношенията между два конкретни характера, а символизират връзките, първоначалните противоречия и „изкования във въстанието боен съюз“ между работническата класа и трудовото селячество.

С този педантично обхващащ всички социални категории и партийни групировки персонаж, както и с проследяването на всички политически събития — от войнишкото Владайско въстание в края на Първата световна война, през работническите стачки, сблъскванията между работниците и „оранжевата гвардия“, 9-юния преврат и т. н. до самото Септемврийско въстание и неговия развой — филмът се превръща в добросъвестна, илюстрация на учебника по история на БКП. Не само добросъвестна, но и според общоприетия тогава стил — тържествена, с гръмка симфонична музика, риторични слова и склуптурно-монументални пози.

Концепцията за „героя-представител“ се проявява и в останалите историко-революционни филми, създадени през началния период от развитието на нашето киноизкуство. Изцяло в духа на тази концепция са изградени и образите в „Данка“,³ особено образът на централната героиня, представителка на пролетаризиращото се бедно селячество, което постепенно под влиянието на комунистическата партия се превръща в революционна работническа класа. И останалите герои

¹ Сценарий — А. Вагенщайн, реж. — З. Жандов, опер. — В. Холиолчев, муз. — Л. Пипков, худ. — Х. Санча. Премиера — 26. IV. 1954 г. На VIII международен кинофестивал в Карлови Вари през 1954 г. филмът поделя премията „Борба за свобода“ с китайския филм „Превземането на планината Хуа“.

² Всички цитати от „характеристиките“ са из документацията към „Септемврийци“, БНФ, арх. ед. 520.

³ Сц. — Кр. Белев, реж. — Ив. Фичев, Б. Борозанов и К. Илинчев, опер. — В. Холиолчев и Б. Карастоянов, муз. — Д. Сагаев и Г. Иванов, худ. — Ив. Пенков, премиера — 24. III. 1952 г.

в този филм — от секретарката на нелегалната партийна организация така Ана до директора на фабриката — не са нищо друго освен бледи схеми и „олицетворения“.

Пак на същия принцип са подчинени и героите в „Екипажът на „Надежда“¹ — всички те са „представители“ на различни социални прослойки в морияшката среда. Тяхната човешка съдба не успява истински да ни развълнува, макар че гибелта на някои от положителните герои е поднесена по особено ефектен начин.

Интересен е разказът на актрисата С. Игнатиева за трактовката, която режисьорът Кирил Илнчев дава на изпълняваната от нея роля на Валентина. Веднъж при заснемането на епизода, в който героинята трябвало да премине покрай белогвардейски караул с нелегални позиви в кошничката си, без да събуди подозрения, актрисата в стремежа си към по-голяма непринуденост съвсем естествено, по младежки подритнала попадналите сухи есенни листа на пътя си. „Стоп! — извикал режисьорът. — Как може една представителка на руската революционна младеж да се държи така несериозно? Тя трябва да крачи строго, съсредоточено, целеустремено.“ И преснел епизода.²

Естествено тези образи-схеми на „представители“, „носители“, „проводници“ осъществяваха чисто илюстративни функции, без да постигнат истински емоционално и идейно-възпитателно въздействие.

В самия вулгарно-социологичен подход към героя в изкуството се съдържаше по начало естествена реакция срещу салонните италиански и унгарски мелодрами, срещу глупавите немски комедии с Ханс Мозер и Тео Линген — изобщо срещу цялата онази пошла, еснафска кинопродукция, наводнила нашия филмов пазар по време на войната, в която сладникавите преживявания и комедийните недоразумения отвеждаха зрителя в един илюзорен свят, далечен на всякакви социални проблеми.

Закономерно бе социалистическото изкуство да противопостави на този род филми своя, коренно различна естетическа платформа, според която човекът да се изследва във всички негови сложни обществени взаимоотношения, във връзка с класовите, идеологическите и политическите съткновения на времето. Но в увлечението от тази справедлива амбиция се стигна до обратната крайност. Сякаш се забрави, че човекът освен класовите си и политически интереси има все пак и своя интимен мир, своите чувства и привързаности, своите неповторими черти на конкретна индивидуалност. Както в другите изкуства, така и в киното бе отдадено предпочитание на скучните, резонорстувашки схеми, деклариращи един или други политически принципи, но нестрети от живия огън на човешка емоционалност и своеобразие.

Макар нашите кинематографисти да се стремяха с всички сили към изучаване и прилагане опыта на съветските историко-революционни филми от 20-те и 30-те години, те не съумяха да овладеят най-същественото в тези шедеври — създаването на богати, сочни, живи образи. Техните старания в повечето случаи се ограничаваха в механично, нетворческо копиране. Творците не можеха да проникнат в самия дух на избраните от тях образци, тъй като нашите филми от разглеждания период така или иначе бяха рожби на своето време: влиянието на съветското кино от 20-те и 30-те години в тях се преплиташе с влиянието на една по-различна естетика, идваща пак от съветското кино, но киното вече от края на 40-те и началото на 50-те години.

Под хипнозата на тази естетика нашите кинематографисти не само че не успяха да използват пълноценно опыта на най-хубавото от съветското кино, но увлечени от всеобщата тогава страст към преоценка на наследството, пренебрегнаха и богатството на националните ни традиции в литературата и другите изкуства. Става дума не просто за екранизация на литературни творби, а за усвояване на психологическото проникновение, на многоцветната емоционална палитра в изобразяването на човека, на поетичната струя, бликаща от нашите национални шедеври. За едно начеващо изкуство, без значителни собствени традиции, без достатъчен професионален опит тази обстановка бе едва ли не решаваща. Тя предопредели бавното, мъчително преодоляване на началните

¹ Сц. — В. Ханчев, реж. — К. Илнчев, опер. — К. Янакиев и Тр. Захарев, муз. — Г. Иванов, худ. — Зл. Дъбова, премиера 2. XI. 1956 г.

² Този спомен е споделян от актрисата лично с автора на статията.

паслоения, продължителната борба на реалистичните тенденции със схематизма. Тази борба особено релефно изпъква през втория етап от развитието на нашето киноизкуство, започнал след 1956 г.

На този нов етап, в такива филми с историко-революционна тематика като „А бяхме млади“, „Първи урок“, „На малкия остров“, „Пленено ято“, „Звезди“, „Бедната улица“ и др. проблемът за героя намира значително по-богато, сложно, оригинално решение, което е предмет на следващата част от нашето изследване. Но и в началния период кълновете на реалистичното, задълбочено изобразяване на човека, макар и задушени още в дискусиата около Витан Лазаров, все пак се опитваха да пробият тук-таме твърдата почва на догматичната естетика, за да засвидетелствуват за неизгребимия порив у истинския творец към правда и искреност в изкуството.

Тия кълнове ние откриваме било в стремежа на някои изпълнители към очовечаване на предложените им безжизнени образи-схеми (изпълнението на Милка Туйкова в Данка от едноименния филм, на Рангел Вълчанов в Бойко от „Тревога“), било в самата трактовка на отделни герои от сценарист, режисьор и артисти.

Не бихме могли да говорим за цялостно решаване на някой образ от филмите през този период в естетика, съвършено различна от господстващата. Но образи като Витан Лазаров (засл. арт. Ст. Савов), Борис Лазаров (Г. Ганчев) от „Тревога“, поп Андрей (засл. Ив. Братанов) в „Септемврийци“, Вапцаров (Д. Динев) и Странджата (з. а. Ив. Братанов) в „Песен за човека“ — в по-малка или в по-голяма степен представляваха пробиви в тази господстваща естетика.

Образът на Борис Лазаров за разлика от схематичните отрицателни герои като капиталистите Хаджиаргиров от „Данка“ и Русев от „Септемврийци“, като кап. Радев пак от „Септемврийци“ и кап. Хаджипетров от „Екипажът на „Надежда“ и редицата подобни на тях герои, съдържащи единствено белезите на своята социална и политическа принадлежност, бе не просто „представител на жандармеристите“, а жив човек, със сложна (за онези времена) психологическа характеристика. Ако тази характеристика се бе ограничила във високите му германofilски декларации и тъпия, озверен израз на лицето му, той не би се отличавал съществено от отчайващо карикатурно интерпретираните немски офицери в същия филм. Но разкриването на героя не само в сълъзка му с партизаните, по и в нравствения конфликт със семейството му, създава около него достоверна, жизнена атмосфера, уплътнена и от убедителната игра на Г. Ганчев. Смътното съзнание у героя за безнравствеността на собствените му постъпки, което се разбужда само от присъствието на родителите му, допринася образът на Борис Лазаров да се възприема като жив човек и тъкмо затова ужасът от неговата жестокост е двойно по-голям: ние сме потресени от деградацията на един човек, а не на една безжизнена схема.

Известен пробив в концепцията за „героя-представител“ е и образът на поп Андрей в „Септемврийци“. Макар че и при неговото изграждане не липсват плакатно-иллюстративни моменти (епизода, където героят, застанал начело на група въстаници върху летящ локомотив, пее с пълен глас соловата партия на бунтовна песен в хоров акомпанимент на подредената зад него група), по същество този образ е изграден върху друг принцип. Схемата с ореола е очовечена, приземена: пред нас е един весел, изпълнен с народен хумор и добродушие поп-безбожник, остроумно изпъстрящ речта си с църковно-славянски жаргон. Един герой колкото своеобразен в своята индивидуализация, толкова и типичен с националния си колорит — с характерния за българина атеизъм, с чертите на нашите свещеници-просветители и революционери от епохата на Възраждането. За сравнително по-голямата жизненост на този образ бе допринесло и непосредственото, сочно, отличаващо се с верен усет за правда и кинематографичен стил изпълнение на Иван Братанов. Впрочем още при обсъждането на сценария редакторите от сценарната комисия са изразили опасение, че този образ ще доминира над останалите герои. „Поп Андрей засенчва шаба, ръководството на въстанието. Неговият образ е по-силен от образите на ръководителите“; „Поп Андрей — стихийното проявление на въстанието — засенчва образа на Стефан... Поп Андрей да стане по-епизодичен за сметка на образите на Стефан, Коларов, Вера и др.“¹

¹ Протокол от обсъждането на сценария от 7. II. 52 г., стр. 3, БНФ



Иван Братанов в ролята на поп Андрей от филма „Септемврийци“

Изглежда, този герой никак не е могъл да се вмести в изкованите априорни тези, тъй като самият прототип — попът-атеист и бунтовник! — самият живот със своето безкрайно многообразие е влязъл в диспут с умозрителните построения и ограничените теоретизации за „типичното“.

Примерът с поп Андрей ни насочва към мисълта, че може би на този етап от развитието на нашето кино обръщането към реално съществували исторически фигури е спомагало донякъде да се разчупи шаблонната конструкция на „героя-представител“. При неспособността на тогавашното изкуство да създава обобщени и същевременно индивидуализирани характери разработването на един конкретен образ, взет непосредствено от живота, сякаш е създавало известни предпоставки за излизане от рамките на схемата.

Такива предпоставки са се съдържали и в образа на Вапцаров от филма „Песен за човека“.¹

Самата личност на поета, чието обаяние извира от следите се по ботевски в хармонично единство поезия и жизнен подвиг вече създава основа за значителен филмов образ. Поезията на Вапцаров предлага изобилен материал за навлизане в духовния свят на героя, дори и в най-съкровените му размисли преди смъртта. В едно време, когато на екрана се срещаме най-често с герои патетични, но немислещи, такъв един прототип вече съдържаше значителен потенциален заряд от мисловна и емоционална енергия. Доколкото този заряд бе реализиран във филма, дотолкова образът на Вапцаров се разграничаваше от масата безлики, едносложни филмови герои от онова време. В сравнение с истинския Вапцаров обаче този образ бе обеднен, подчинен в редица епизоди на изискванията за илюстративност и приповдигнатост. И в неговото изграждане сценарист и режисьор бяха отдали немалка дан на общоприетата в онези години схема за „момъка от народа, постепенно израстващ в герой-революционер под влиянието на един или няколко партийни функционери“. Поради това Вапцаров от филма на места удивително наподобяваше образите на Стефан от „Септемврийци“, на Данка от едноименния филм, на Боян от „Екипажът на „Надежда“.

Анализите и изводите, които споделихме с нашия читател, биха могли да създадат у него впечатление, че издигаме изграждането на пълнокръвни, богати характерни в задължителен естетически принцип. Всъщност развитието на световното киноизкуство през последните години разчули много от нашите предишни представи, в това число и понятията ни за „характер“ в класическия смисъл на думата. Подробното развитие на тази мисъл може да бъде предмет на отделна статия. Но в дадения случай ще наблегнахме на въпроса за индивидуализацията на героите, тъй като в онова време, когато под видимостта на живи хора действуваха схеми, когато под формата на частни човешки съдби ни се представяха определени функции, от индивидуализацията на характерите до голяма степен зависеше насочването на българското киноизкуство по пътя на жизнената правда. Отделните опити в тази насока, представляващи частични пробиви в доминиращата естетика, подсказваха за известен стремеж у творците към разчупване на канона.

Подобни явления забелязваме и в нашата критическа мисъл. Особено към края на разглеждания период в сферата на кинокритиката се появяват тенденции към по-задълбочено и критично разглеждане на българските филми, към преоценка на някои предишни ограничени схващания (например за спецификата на киноизкуството, която преди това бива оспорвана, и т. н.) Но истинското обновление в изкуството бе в зависимост от промените в голямата политика. Трябваше да настъпят преобразуванията, дошли с Априлския пленум, които да създадат условия за киноизкуството да премине на нов етап в изобразяването на човека.

¹ Сц. — Хр. Ганев, реж. — Б. Шаралиев, опер. — Ем. Рашев, муз. — Г. Иванов, худ. — П. Николов, Г. Пенчев, Й. Йорданов, Премиера — 11. I. 1954 г.

КИНОФАЛШИФИКАТ НА ИСТОРИЯТА

Работя върху документален филм за Лайпцигския процес и дирите за откриване на интересен исторически материал спряха моя път във Франкфурт на Майн... На територията на Хесенската телевизия предстоеше среща със създателите на т. н. „сценична документация“ на процеса за подпалването на Райхстага. Узнах името на автора — Михаил Мансфелд. Запознах се с редакторите на филма — Клаус Краймайер и Берт Ротерт. Можех да стана притежател на сценария на този даусериен телевизионен филм.

В една от работните стаи на снимачната група видях действителни фотодокументи от историческия процес, които редакторът на филма подготвяше за снимане. Книгата на Тобиас, чиито страници прелиствах, трябваше да послужи като основа за бъдещия окончателен коментар на филма!

За диалога бяха „взети“ извадки от протоколите на съда. Във филма те щяха да звучат като разпит на свидетелите по процеса, в пледоариите на защитата, в прочитането на обвинителния акт от главния прокурор, в прочитане на присъдата и мотивите към нея от председателя на съда и др. Съдържанието на речите на Георги Димитров — казваха авторите — бяха също така взети от протоколите на съдебните заседания... Очевидно работата по филма приближаваше края: сцените с актьорите бяха вече заснети, коментарът — почти завършен; датата за телевизионното излъчване — определена (21 и 23 февруари т. г.)... Изказах опасения, че неустановеният жанр на филма, особено в конкретния случай, може да наруши документалността на филма и да бъде изопачена историческата правда за Процеса на века! „Това ще се реши на екрана“ — заяви Берт Ротерт... След няколко минути много метри от заснетата кинолента преминаха пред очите ми... Не знаех колко време беше минало. Има моменти, когато забравяш за времето. Гледах сцените на двубоя между Георги Димитров и Гьоринг, слушах и гледах защитната реч на Димитров и т. н. ... Екранното пресъздаване на процеса за подпалването на Райхстага показва само едно: Обективен филмов разказ? Не! Хората, реализирали двусериен филм, бяха използвали разнообразни средства на киноезика, за да постигнат това, което са искали — фалшифициране на исторически факти. Всичко подпомагаше това: и декорът, и костюмите на актьорите, и гримът, и филмовата атмосфера, която нямаше нищо общо с историческата (много добре известна на авторите) атмосфера на хитлеровия съд в Лайпциг. Единствено актьорът, който търсеше Гьоринг, приличаше на своя прототип от 1933 г. За Димитров това не се искаше и актьорът играеше с лек грим на лицето... Речите на Георги Димитров представляваха своеобразно монтирани пасажи от протоколите на съда. От тяхното съдържание бяха изтръгнати политическата същност, смисълът на гигантската борба на Димитров срещу хитлеровия фашизъм и неговата страстна, известна на цял свят защита на комунистическата идеология. Даваше се простор на нацистките речи в процеса — най-вече чрез устата на Гьоринг и Гьобелс, — които хулеха комунистите и тяхната идеология. По време на съдебните заседания по волята на сценариста и режисьора на филма се даваше или отнемаше



думата на Георги Димитров. В драмата Димитров участвуваше също по волята на създателите на филма. Ще си позволя да цитирам финала на филма така, като е записан в оригинала на сценария.

Председателят на съда довършва четенето на мотивите към присъдата. Тримата обвиняеми българи и Торглер се оправдават „поради липса на доказателства“

Димитров: Господин председателю...

Председателят: Четенето на присъдата е завършено.

Димитров: Искам да дам обяснение.

Председателят: Няма какво да обяснявате!...

Край! Финал на филма.

261 страници на сценария са фалшификат от началото до края. Фалшификат е и двусерийният филм на западногерманската телевизия,

излъчен на определената дата. Под формата на обективен филмов разказ се беше прикрил злостен антикомунизъм. Великата правда на процеса, олицетворена от Георги Димитров, липсваше на екрана. Това бе и желанието на авторите на филма!

На 6 март т. г. можях да видя и чуя излъчена от същата хесенска телевизия (Франкфурт на Майн) дискусия по въпроса „Кой е подпалил Райхстага“. Афиширано беше, че ще се дискутира излъченият преди това филм „Подпалването на Райхстага“. В „дискусията“ участваха професори-юристи, доктори по юридическите науки, автори. Някои имена съм записал в бележника си:

г-н Хелмут Краусник, професор от Мюнхен

г-н Ханс Момзен, автор на книга за подпалването на Райхстага

д-р Едуард Калик, журналист и юрист

г-н Когон, професор-юрист.

Още със започване на предаването дойде изненадата.

Обяви се, че няма да се говори за филма, а ще се разгледа въпросът дали Ван дер Лубе сам е подпалил Райхстага, или е имало и други. Въпросът щял да се разгледа юридически! Все пак д-р Калик се опита да атакува позициите на авторите на филма, но той беше непрекъснато апострофиран и не бе му дадена възможност докрай да развие съжденията си. Ханс Момзен защити клеветническата книга на Тобиас („Райхстагбрандпроцес“), която послужи като основа на коментара към филма.

След едночасов разговор пред телевизионния екран не се стигна до никъде и въпросът „Кой подпали Райхстага?“ остана открит! Професор Когон завърши телевизионната дискусия, като съобщи, че въпросът не е изчерпан и е предмет и на други бъдещи разговори.

Нюма Белогорски
режисьор

ДИМИТРОВ И ИСТИНАТА

Че документалното кино може да послужи и като средство за фалшифициране на историята, не е чак толкова чудно. Малко ли филмови произведения сме виждали, в чиято основа лежат подправени документи, изопачени свидетелски показания, окастрени факти? Та нали пред очите ни американски кинохроникьори представят войната във Виетнам като най-веселата от всички войни, а убийците на деца и жени по делтата на Меконг като най-доблестните рицари на нашата съвременност. Впрочем глашатай на тази лъжа стана дори Джон Стайнбек, който ходи да се „документира“ на самото място... В края на краищата важното е не толкова какво се снима, колкото кой снима.

Да, знаем това и въпреки всичко останахме изненадани от долната фалшификация, която западногерманските кинодокументалисти извършиха в студиите на Хесенската телевизия. Някак си не се побираше в главата ни, че който и да е сериозен човек ще се опита да изопачи един период от историята на човечеството, който отдавна и завинаги е изяснен, че дори ще се осмели да посегне към образа на Димитров, за да го

накърни. Като че позабравихме на какво бяха способни нацистите и на какво са способни техните преки или далечни наследници днес, където и да се намират те. Като че позабравихме, че самото подпалване на Райхстага бе един гигантски фалшификат, че последвалият го процес в Лайпциг бе не по-малък, макар и провален фалшификат, че в последна сметка цялата политика на нацистите бе една огромна лъжа от началото до край.

И все пак... Димитров!

Преди няколко години ми се случи да сътруднича като редактор във филма „Страници от един велик живот“, посветен на Георги Димитров. На колектива предстоеше да възкреси, макар и със скромни сили, далеч несъответстващи на ръста на Димитров, някои моменти от неговия живот, и то единствено с документални средства. Трябва да призная, че това ни струваше повече труд, отколкото създаването на игрален филм. Месеци наред търсихме у нас и в чужбина, в музеи, архиви, центрове за документация, във фотоальбуми, стари хроники, в папки и сборници с кореспонденции всичко, което пряко или косвено имаше отношение към живота на Димитров. Но материалът бе използван едва след като биваше напълно доказано, че е автентичен, че не носи следите на каквато и да е подправка или нагласеност. Онова, което ни се струваше несигурно, макар и да ни харесваше, макар и да допринасяше за художественото богатство на филма, биваше отхвърляно. Така постъпихме и с многобройните свидетели, които ни даваха сведения за Димитров, в повечето случаи видни политически дейци и стари революционери у нас, в Германия, Австрия, Съветския съюз. Техните разкази, извънредно интересни от гледна точка на чисто филмовия сюжет, биваха приети от нас извънредно критично и включени във филма едва след щателна проверка на всички съобщени факти. Случваше се да се отказваме от крайно любопитни разкази само защото се съмнявахме, че са прекалено оцветени от индивидуалния поглед на разказвача.

Всичко това, разбира се, повече или по-малко обедни нашия филм, толкова повече че поради самия характер на дейността на Димитров, разгърната в периода 1923—1933 в нелегални условия, не можахме да открием особено много веществени или писмени изобразителни материали, достатъчни за изграждането на пълноценен документален филм, особено що се отнася до епизодите, предшествуващи пожара в Райхстага и процеса в Лайпциг. В замяна на това обаче всички съзнавахме, че създаваме филм, в който първа роля играе истината, истината, която не се нуждае нито от подправки, нито от лакиране, нито от премълчаване. Защото за Димитров не може да се говори иначе освен с думите на истината.

И смятахме, че всички трябва да правят така. И се подсмивахме на опитите, които тук-таме на Запад разни платени драскачи правеха, за да изопачат някой или друг факт от живота на Димитров, опити, които винаги завършваха плачевно и на които никой не обръщаше внимание.

Този път обаче явно новият опит имаше съвсем друг размах. В ръцете на фалшификаторите бе дадено най-мощното пропагандно средство на нашето съвремие, адресирано право към десетки милиони зрители в Западна Европа. Те имаха много време, още повече пари и съвършена техника.

Няма защо да омаловажаваме обхвата и въздействието на това предаване. Нека не забравяме, че в много страни на Запад, особено в бонската република, големи слоеве от населението са под непрекъснатия обстрел на реакционната пропаганда. Младешта особено е държана настрана от големите политически проблеми на настоящето и миналото и за нея пожарът в Райхстага и процесът в Лайпциг, както и фигурата на Димитров са елементи на далечна почти недействителна приказка, какъвто например беше процесът Драйфус за нас през време на нашето юношество. Няма съмнение, че телевизионното предаване е дало своето отражение в съзнанието на много хора и че е допринесло за обработката на умове в посоката, желана от бонските ръководители.

Защото няма какво да си правим илюзии, този фалшификат на телевизионните работници във Франкфурт на Майн е в пълна хармония с

всички мерки, които днес са в ход в Западна Германия за реабилитацията на нацизма, за създаването на атмосфера, благоприятна за възкресяването на хитлеристките убийци. Та нали четем за оправдателните присъди, които се издават там на изпечени палачи от лагерите на смъртта! Та нали бившият пълномощен министър на Райха в София, Адолф Бекерле, виновен за депортацията на хиляди хора и който едва сега предстои да бъде съден, е все още на свобода като уважаван гражданин и опитен стопановед! Та нали новата неонацистка националдемократическа партия се развива така бурно, че всеки месец в нея влизат нови 1500 членове! И нали еврейските гробища във Франкфурт биват осквернени, еврейската община в Западен Берлин подпалена със запалителни бомби, комунисти арестувани, демократи преследвани, а на ключови места в администрацията, армията, правосъдието — назначавани все повече есесовци!

Ясно е, че създателите на телевизионния фалшификат не са били движени толкова от желанието да оклеветят Димитров, колкото от неохотимостта да умият ръцете на бившите хитлери, които днес застават в предните редици на бонската държава и които се готвят за реванш. В този смисъл и те дават своя принос за превръщането на Западна Германия, както се изрази Алексей Косигин в една своя неотдавнашна реч, „център на силите, пречещи на намаляването на напрежението в Европа“.

В ръцете на българските кинодейци се намира най-силното идеологическо оръжие на нашето време — филмовата камера. С нас е и истината. Ние сме длъжни да ги хвърлим в борбата срещу възвращащия се фашизъм.

Хаим Оливер
сценарист

НАРКОТИК ЗА ВЪЗКРЕСЯВАНЕ НА СТАРИ МИТОВЕ

Капитализмът носи в себе си войната, както облаците носят в себе си бурята.

Жан Жорес

Силата на бора се познава в буря, силата на патриота — в час на опасност за отечеството.

Японска пословица

В историята на човечеството има мигове, които един умен човек нарече звездни. Още през ноември 1933 г. Юлиус Фучик — поетът с примка на шията, определи схватката на Димитров с Гьоринг като страницата от историята на човечеството. В това време на вулканични пориви съветските първомайстори на киното — драматургът Всеволод Вишневски и режисьорът Натан Зархи — писаха до героя от Лайпциг: „Вашата борба извика възторг и уважение към Вас у милиони другари... Вашият пример ще стане закон в поведението на тези, които се бият със стария свят и неговото правосъдие.“

Тогава големият Алексей Толстой приветствува пламения болшевик и другарите му, прелетели на стоманените криле от страната на смъртта в страната на свободата.

Историците твърдят, че не може и не бива да се правят аналогии между гигантите на мисълта, словото и борбата, защото имената им представляват опорните точки в културното развитие на човешката история. Но без да се опитвам да възвестявам раждането на нови митологии, ако честният човек днес би искал да характеризира величината на подвига на Димитров и неговото закономерно планетарно въздействие върху прогресивните идеи, неминуемо би направил паралел с буревестните имена — жалони на историята. Дано не бъдем разбрани в буквалния смисъл. Нима в Димитровския подвиг няма от силата на Спартаковия бунт или саможертвата на Жана д'Арк! Нима в него не се съдържа Колумбовската дързост! Нима като втори Коперник той не възвести, че слънцето на комунизма е истинският център на Вселената, доразвивайки крилатата мисъл на стария Галилей, че земята ще се върти до окончателната победа на комунистическите идеи! Нима в знаменития двубой с Гьоринг в гърдите му не пламтеше Прометеевският огън на идеите на века! Случайно ли корифеите на европейската съвест Ромен Ролан, Максим Горки, Анри Барбюс и плеада още подкрепиха борбата на мъжествения българин! Или изгнаникът Бертолд Брехт, чиито творби хитлеристите изгориха на кладите още на 10 май 1933 г., не се вдъхновяваше от примера на Димитров, когато създаваше „Животът на Галилей“ и „Страхът и отчаянието на третата империя“, поставени от него на парижка сцена съвместно с бележития наш кинорежисьор Златан Дудов!

И ако тогава бе именно така, какво остава да правим днес — 34 години след Лайпцигския процес, 22 години от края на Втората световна война и малко повече от освобождението на нашия народ от хитлерофашистката робия? Нима може честен човек да остане равнодушен пред циничната фалшификация (не „сценична документация“) на истината по опожаряването на Райхстага, извършена от Хесенската телевизия в Западна Германия в двусерийното предаване от 21 и 23 февруари т. г. пред милиони зрители на евротовизията!

Най-малко право да бъдем равнодушни, да мълчим, имаме ние — българските кинодокументалисти, свързани кръвно с името и делата на безсмъртния Георги Димитров. Когато поставяхме основите на нашето социалистическо кино, седмичният ни кинопреглед документираше всяка негова стъпка от завръщането му отново на българска земя, през петилетните планове, които спонтанно получиха прилагателното „Димитровски“, до онези дни и нощи на върховно изпитание, когато нестихваха човешките потоци на скръбта пред саркофага с тялото му, завинаги притихнали в белия мавзолей, въздигнат от признателния народ. Няма българско сърце, което може да забрави историческите мигове, запечатани от нашите камери и влезли завинаги в златния филмов фонд, като: всенародния възторг при посрещането му; рухването на монархията и провъзгласяването на Републиката; срещите му със светските ръководители и определениято, че „за българския народ дружбата със Съветския съюз е тъй жизнено необходима, както слънцето и въздухът за всяко живо същество“; срещите с Готвалд, Вилхелм Пик, Георгиу Деж, Тито; Петия конгрес на партията, където той ни предупреди, че пътят ни не е гладък като лаважа пред Народното събрание, а трънлив и труден; и онези незабравими заветни думи при бригадирите на Витоша: „За 10—15 години трябва да постигнем онова, което други народи при други условия са постигнали за столетия.“

Като прелиствам страниците на личните си спомени от това вълнуващо време, в паметта ми изплуват моменти, които не се забравят. Преди всичко това са неговите напътствия, които получавахме, когато докладвахме всеки наш преглед и филм в двореца „Враня“. Ние сещахме мъдростта на неговото обаяние, растеха ни криле и чувствавахме, че растем. Като киножурналисти той ни учеше да бъдем изобретателни, дръзки в своите търсения, дори нахални, но винаги да обичаме правдата, защото истинското изкуство на документалистите е немислимо без правдата.

На 25 януари т. г., когато разглеждахме сценария на нашия филм за Лайпцигския процес „Пожарът“ в присъствието на единствения жив

обвиняем — другаря Благой Попов, на отговорни истории от музея „Георги Димитров“ и целия художествен съвет на студията, ние узнахме за гнусните намерения на хесенската телевизия. Тогава още се запознахме със сценария-фалшификат и с протеста на Благой Попов до прокурора в ГФР. По-късно очевидци разказаха и впечатленията си от „обективната“ инсценизация с помощта на актьори и кастрирани протоколи. Та кой актьор би могъл да превъплоти на екрана Димитров при такова „творческо“ решение на телевизионните реставратори на стари митове и когато операторският екип поставя на преден план тлъстия представител на нацизма Гьоринг, славния син на българската работническа класа, Георги Димитров — на втори, а неговите другари Попов и Танев — на трети като безгласни букви! Все още е жива паметта на съвременното прогресивно човечество, което помни и не забравя урока от Лайпциг, запазени са стотиците грамофонни плочи в музея в Лайпциг с вярното съдържание на историческия двубой. Нека авторите на фалшификата не мислят, че се намират в онова време, за което Лихтенберг някога казваше: „Ние живеем в свят, където един дурак създава много дураци, а един мъдър — много малко мъдри!“ Урокът на Георги Димитров постави обвинителя на подсъдимата скамейка, затова той предупреждава всички онези, които въздишат по миналото. Наркотикът на ГФР не ще помогне!

Една латинска пословица гласи: „Човек обича родината си не защото е голяма, а защото е негова.“ Не друг, а Георги Димитров разкри, че в областта на културата и изкуството няма големи и малки народи. Под влиянието на наркозата нацистите попречиха на Ван дер Любе да каже истината. Наркотикът на неонацистите обаче не е в състояние да замъгли съзнанието на съвременното човечество и да възкреси фалиралите митове за реванш.

Ние вярваме в победата на разума, в победата на силите на мира над мракобесието на военолюбците, където и да се намират те. Днес, когато човекът се готви да лети извън пределите на нашата Галактика, когато трепетите на човека-творец сочат космически дълбини пред творците на изкуството, когато документализмът и неговата правда влияят на игралното кино, на театъра и телевизията, нека хесенските фалшификатори се замислят над мислите, изказани от един такъв майстор на екрана като Антониони: „Нужно е да виждаш живота такъв, какъвто той е, в целия негов реален драматизъм, необходимо е да твориш за него истината.“

Като юноши-ремсисти нашето поколение възмъжаваше с огнената вяра на героя от Лайпциг, тайно четяхме блестящите му речи пред Седмия конгрес на Коминтерна, умело скрити между колите на приключенските романи на Майн Рид и Жюл Верн, в килиите на фашистките тюрьми ни вдъхваше вяра окованият в белезници цели пет месеца затворник от Моабит... За българските кинодокументалисти, както и за целия наш народ, името, делото, мислите и паметта на Георги Димитров са наша чест, наша гордост, наше знание в борбата за социализъм и мир. И поради това именно хесенските мистификатори заслужават само нашето голямо презрение!

Румен Григоров
режисьор

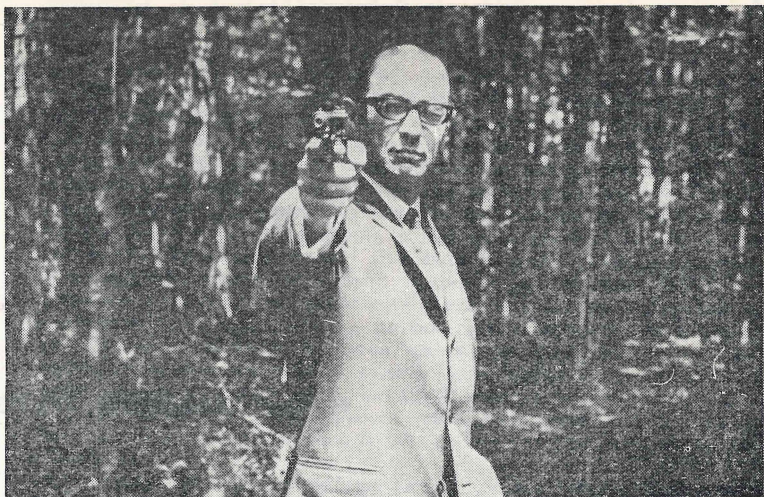
ВЕРА НАЙДЕНОВА

«МЪЛЧАЛИВИТЕ ПЪТЕКИ»

Кинорежисьорът не е напълно свободен при избора на материала; той винаги зависи от сценария (ако разбира се, не съчетава в свое лице режисьора и сценариста). Но дори при това условие не е трудно да се види, че младият режисьор Владислав Икономов има определен кръг от интереси. Той е направил само два филма, но те ни дават основание да говорим за неговото тематично пристрастие и за кинематографичните му предпочитания.

Първият филм „Призованият не се яви“ (сценарист Свобода Бъчварова) излезе на екран точно преди една година. Имаше не малко хора, които не го възприеха като успех за създателя му. И все пак нещо в този филм ни кара да се надяваме на продължение; а прието е да се очаква от всяка нова стъпка на твореца преди всичко движение на мисълта, което и определя израстването на режисьорската зрелост. И ето — втората стъпка е направена. Филмът „Мълчаливите пътеки“ очевидно демонстрира тематичното си родство с „Призованият не се яви“, но той не е „самоповторение“ за режисьора. Каквито и резерви да се отправят по-нататък към този филм, пак ще трябва да констатираме, че той превъзхожда предишния — с по-интересните и по-сложни аспекти на темата и преди всичко с по-голямата си стилова цялост.

Това, че режисьорът се насочва към една и съща тема, респектира и ражда изисквания.



Михаил Михайлов във филма „Мълчаливите пътеки“

Някой може би веднага ще определи: отново проблемите от времето на култа към личността. Ако това беше действително така, Икономов щеше да потърси сценарии, които разработват жизнената биография на един герой, да речем на Директора или на Полковника — героите на „Мълчаливите пътеки“. А нито единият от филмите му не е драма на един човек или психологически етюд върху конфликта на двама души. Мисля, че един цитат може да очертае съществото и границите на проблемите, към разработката на които се стреми младият режисьор:

„Ние сме бивали твърде често скарани с миналото си, за да помислим както трябва за него. . . Понякога забравата е била диктувана от инстинкта за самосъхранение, човек не е могъл да върви по-нататък със спомените за миналото, те са свързвали краката му. Като дете съм чувал поговорката: „Тежко е на оня, който помни всичко“ и отпосле разбрах, че векът беше твърде труден, за да можеш да влачиш товара на спомените. . . Едни вече не помнят, други не искат да научат за миналото. Всички гледат напред; разбира се, това е хубаво. Но старите римляни не току така са обожествявали Янус. Янус е имал две лица не защото е бил двуличен, както казват често, не, той е бил мъдър: едното му лице е било обърнато към миналото, а другото към бъдещето.“

И така — „тема“ на „Призованият не се яви“ и „Мълчаливите пътеки“ не са разновидностите на драматични човешки съдби, нито историята на трагичните изпитания от онова тревожно време, а големите социологични и психологически проблеми, които то остави след себе си. Дълги години съмнението и недоверието са се напластявали около другарството и вярата в човека и сега дълго и понякога със закъснение ще избухнат, за да се явяват хората по-пречистени и по-нови. Как да преодолее своята драма отделният човек, ако я

носи на плещите си, как да я преодолее обществото? Да пренесе ли със себе си тежкия товар на миналото или да го забрави? И ако могат да се изцерят старите рани, може ли да се възстанови разрушено приятелство, стара бойна дружба? Има ли виновните право да намерят оправдание в обстоятелствата и да потънат в самоуспокоение и има ли право някогашният борец, комунистът, да се затвори в себе си, да се отчужди, да дерайлира от живота? Това са различните и вероятно далеч не всички страни на един от големите въпроси на съвременния разговор за комуниста и за човека въобще, за неговите морални принципи, за неговата душевност. Това са и проблемите, които иска да постави за разглеждане в творчеството си младият режисьор; в своя нов филм той обединява усилията си с един млад поет — Любомир Левчев. Едва ли някой ще може предварително да ги вини в стремеж към облекчено разглеждане на явленията. И все пак когато цялостно възприемем и осъзнаем техния общ труд, разбираме, че са успели да дадат насоки само на някои от основните аспекти на големия проблем: трябва ли драмата от миналото — лична и обществена — да бъде преодоляна — питат те и искат по свой начин да ни убедят, че това е необходимо. А диалектически най-сложният въпрос за това, как ще се извърши преодоляването в обществения процес и в сферата на човешката субективност в крайна сметка остава вън от границите на филма. По много причини, за които по-нататък ще стане дума.

Създателите на филма „Мълчаливите пътеки“ имат своя концепция: човекът трябва да защити достойнството си сега, при тези условия, след прегрешението и след обидата. Нищо не може и не бива да се забравя. И нито снизходителната прошка, нито разпалването на чувството за виновност ще освободят отделния човек и обществото ни от зависимостта на сложните взаимоотношения. Не думите са, които могат да облекчат товара на спомените; нужно е мъжествено бродене по мълчаливите пътеки на собствената ни съвест, нужна е равностетка на миналото, но не заради самото минало, а заради днешния ден, заради бъдещето. Не ровене в земята заради археологията, а заради геологията, заради градежа. Трябва да се живее за бъдещето, без да се загуби миналото, със съзнанието и силата на хора, които са преодолели една обща драма.

Ако започнах с изложение на тезиси, а не с анализ на художествената тъкан на филма, с доказателствата, а не с усещанията, които се раждат у зрителя, то е защото тезисите и доказателствата в голяма степен изчерпват съдържанието и „действието“ на филма: Ще бъде разочарован всеки, който иска да открие тук истинския живот в неговата неповторимост, в неговата ежедневна сложност и парадоксалност. И в двата сценария, които Икономов си избира за реализация, тезисът е по-важен от сюжета, стълкновението на възгледите е по-важно от стълкновението на характерите, „подтекстът“ на образа — по-важен от самия образ, а смисълът на събитията — от самите събития. И ако все пак в „Призованият не се яви“ има повече жизнени ситуации, по-оформен и даже увлекателен сюжет, в „Мълчаливите пътеки“ и сценаристът, и режисьорът категорично се отказват от драматичното напрежение, по-открито заявяват своята привързаност към интелектуалното кино, по-точно казано — към ки-

ното, което не разказва живота ,а фиксира мисли, концепции, проблеми. Тази привързаност към един отдавна узаконен принцип в киноизкуството е приемлива; интересува ни неговото конкретно оправдание и осъществяване тук.

Това, че героите се събират ,за да копаят земята и да търсят гроба на загиналия си другар партизанин, прави филма монолитно метафоричен (поне в наши дни тази постъпка не е обяснима от гледна точка на битовата логика). Това е интересна, остроумна находка, която е не само смислово начало на произведението, но и предопределение на изобразителния стил. Тук всичко трябва да бъде значително, като че искат да ни предупредят авторите още в началото — и мислите, и онова, което се показва. Впрочем по-точно би било тук да се говори за метафорично начало, отколкото за метафори в собствения смисъл на това понятие.

Режисьорът в значителна степен доизчиства сценария от детайли, от подробности, които го приземяват в битовата среда. Дори когато ни показва събитията от миналото, той не обръща скрупулوزно внимание на обстоятелствата, при които е загинал героят. Това е показване в най-общ вид, където имат значение само два-три момента: подвигът на партизанина (хвърляне на гранатата с риск на живота), общата грижа за другаря, проявена от страна на останалите живи, погребването и... може би дъждът, мрачното време, което трябва да контрастира със слънчевия ден на сегашното събитие. Паралелизмът на миналите и сегашните събития е асоциативен само в случая, когато се разкрива душевното състояние на единия от героите (Полковникът); иначе той има чисто прозаичен характер. Задачата на паралелното редуване е едновременно да ни информира за събития, станали на едно и също място, но в различно време. Но в това е и по-особеният смисъл на този приём в конкретния случай; кадрите, посветени на миналото, крият определена сила, в тях е съхранено обаянието на революционния герой и неговия подвиг — най-високото свидетелство за силата и красотата на човешкия дух и най-високата присъда за героите, които са дошли тук като пред най-безпристрастен съд.

Вън от ретроспекциите сюжетът на филма представлява каталог от няколко епизода. Това са приведени във верижна връзка срещи на хора от различни поколения, от различни социални кръгове. Епизодичните герои не са индивидуализирани, те са просто „шофьор“, „овчар“, „геолог“ и нямат никаква конкретна връзка със съдбата на централните герои; нужни са по-скоро, за да се засвидетелствува, отколкото да се измери, широтата и обемът на проблемите. Напълно отсъства каквато и да е повествователна връзка между отделните епизоди. Във всяка от срещите трябва да се роди един тезис, а у зрителя, който ги възприема, — едно обобщение. В срещата на двамата шофьори се сблъскват две концепции за живота — практицизмът и безкористието; в срещата с геолозите се поставя дилемата за паметта и забравата; в епизода с младежите се срещат две поколения, за да измерят себе си в светлината на партизанския подвиг. По реда си срещата с овчаря е последна: тя трябва да издигне като присъда високите нравствени норми на народа редом с нормите на партизанския героизъм. И сред всичко това срещите, разговорите, конфликтът на



Сцена от филма „Мълчаливите пътеки“

главните герои бивши партизани — единият несправедливо пострадал по времето на култа към личността, а другият изневерил на приятелство и на комунистическата си доблест. Те също са слабо персонафицирани. В началото, когато тръгват от „реалния свят“, разбираме, че единият е директор на голямо, модерно търговско предприятие, а другият — полковник, командир на голямо военно летище. (Понататък дори подробностите за развода на Директора ни се струват ненужни и неуместни.) Авторите не се нуждаят от по-голяма индивидуализация; за тях те са преди всичко олицетворение на една идея — единият на идеята за виновност, а другият на идеята за обвинение. Диалозите, а по-точно фразите, които разясняват историята и същността на техния конфликт, могат да се изброят на пръсти. Останалото трябва да се допълни от изображението...

Природата, пейзажът тук не са снимани само за достоверност или за „аккомпанимент“, а още по-малко за фон. Те са, така да се каже, част от философската материя на филма и имат свързващо смислова функция. И тук би могло да се говори повече за работата на дебютиращия в игралното кино оператор Крум Крумов, за неговата заслуга при постигане на оригинални образни обобщения. Режисьорът и операторът се доверяват на особена пластика: кашираният екран затваря изображението в по-строги рамки, за да го изчисти и уедри, портретът и пейзажът са строги и ефектни, камерата спокойно осмисля нещата.

И така — не от героите и не от актьорите ще чуем съществени мисли на произведението; те трябва да се родят у нас, зрителите,

в резултат на всичко, което сме чули и видели на екрана. Режисьорът навсякъде отъждествява камерата със своите, т. е. с нашите очи и така търси по-голям контакт между зрителя и онова, което става на екрана. Изобщо този филм, както всяко произведение, което се гради на условността, изключително много разчита на съучастието на зрителя, но не на емоционалното, а на мисловното съучастие. Впрочем не искам да изключвам възможността, че у връстниците на героите му, че у хората с подобна лична съдба филмът може да извика конкретно възпоменание, дори емоции. Убедена съм и в това, че мнозина ще оценят по достойнство смисъла и отговорността на проблемите, които поставя, а така също и кинематографичните му качества. И все пак всеки ще отнесе със себе си чувството на неудовлетвореност. То идва по много посоки, от които една е главната.

В стремежа си максимално да разширят сферата на обобщението, да го превърнат в същност на филма си авторите стигат до крайност. Печелейки по отношение на лаконизма и остротата си, обобщеният образ губи много от дълбочината си при разкриване на обществените и човешките отношения. Боейки се от облекчено анализиране на духовния живот на своите герои, те ги лишават и от онази сложност, която е продиктувана от основния конфликт, от основните противоречия между тях. Напразно се надяваме на разяснения, на откровения един пред друг или пред самите себе си. Състоянието, което измъчва героите, искат да ни внушат създателите на филма, не може да се изрази с думи и ние им вярваме, но справедливо представяме към тях други по-съществени изисквания — ако не да ни ориентират докрай, то във всеки случай да направят така, че поне да усетим атмосферата на противоречията, на доблестното обвинение или самообвинение. Искаме да разберем какво е Полковникът в собствените си очи — жертва на обстоятелствата или човек, извършил компромис с комунистическата си съвест. Напразно; заради лаконизма авторите са пожертвували емоционалността и психологизма. Основната атмосфера тук е рационализъмът. И това се откроява преди всичко в чисто психологическите моменти. Дори в онази степен, в която са поставени, те просто не са развити. В сцените с разговорите на двамата герои палитрата на чувствата и настроенията почти отсъства. Изпитваме непрекъснато нужда да видим нещо свежо, поне един неочакван детайл на непосредствеността, но такива откриваме само в разговорите на двамата шофьори, и то пак в много ограничена степен. Едва в самотните си разходки Полковникът — арт. Георги Черкелов издава душевното вълнение на героя си и извиква нашето съпреживяване.

Смисълът на отделните сцени също е демонстративно обобщен и на места се превръща в гола тезисност. Всички епизоди допълват по нещо много съществено в общия смисъл на филма, но заедно с това се оказват неспособни да проникнат по-дълбоко, да разкрият цялата сложност на проблемите. Преди всичко защото не създават усещане за живо, диалектическо решение в момента, а за излагане на предварително изчислени тези и антитези. Така процесът на пречистването, на преосмислянето на нещата, който трябва да се извърши у героите, намира онези измерения в дълбочина, задължителни за философския и драматичен характер на филма. Праволиней-

ността на ситуациите и техният контекст особено изпъква в контраст с многозначителността на изображението. Остава усещането за съседство, а не за взаимно проникване на отделните сцени. Тази беда естествено тръгва от сценария, но и режисьорът не полага достатъчно усилия за разгръщане на всички вътрешни възможности в обобщените ситуации или поне за намиране на по-богато външно движение. Дори обективно най-богатите в това отношение епизоди с младежите са обеднени от еднолинейната и доста пресилена екстравагантност. А мислите, които се произнасят на екрана като слово, като диалог, са директни, бедни, оголени; дори фразите са не особено звучни. И си мисли човек — нима е било толкова трудно на поета и публициста Левчев да напише по-богато, по-обемно и по-силно слово? Или това е плод от непознаването на сценарната специфика?

Боядисаните щъркели, двубоят им и гибелта на единият от тях е прозрачен символ, изразен в демонстративно еднопланова форма, чужда на общия стил на произведението. А мистичното появяване на калугера е почти непонятно. И двата образа са плод на общата тенденция към синтез и условност, която, достигайки своята крайност, разлага единството на мисълта и чувството на чиста понятийност и така превръща филма в хладен трактат върху философски и морални проблеми. Така е до... последната част на филма, където неочаквано всичко се стопля от някаква всепронизваща мъдра тъга. (Балканът тук участва с цялата богата гама на сумрачния си пейзаж). Плакатно решеният финал съвсем не е оптимистична прокламация на последна истина. Като че режисьорът сам иска да признае пред нас: условният театър завърши, оттук нататък е животът, а там нещата са много по-сложни и по-истински. И ето че отново се налага да използвам един цитат от книгата на Еренбург: „По-рано легендарните образи са се създавали с десетилетия, а понякога и с векове; сега не само самолетите пресичат океаните — хората в миг се откъсват от земята и забравят пъстротата, сложността на релефа и. Понякога ми се струва, че известното избледняване на литературата, което през втората половина на нашия век е почти повсеместно, е свързано с бързото превръщане на вчерашния ден в условност. Писателят твърде рядко рисува действително съществуващи хора... героите на романа са сплав, в която влизат и множество срещани от писателя хора, и собственият му душевен опит, и неговото разбиране за света...“ Ако в тези редове Икономов открие мъдра поука и за себе си, нека вярваме, че без да се отказва от тематичното си пристрастие и от предпочитанията си към кинематографичния синтез, при създаването на следващия си филм той ще потърси за съчастник животелната сила на естествеността, ще се опита да разкрие сложните проблеми на нашето време чрез конкретни връзки между събитията и човека и ще се довери повече не само на способността остро да вижда, но и остро да чувствава.

„Мълчаливите пътеки“ — български игрален филм; сценарист — Любомир Левчев, режисьор — Владислав Икономов, оператор Крум Крумов. В главните роли: Михаил Михайлов и Георги Черкелов. Производство 1966 г.

„КРИЛЕ“

Сценарий — Валентин Ежов и Наталия Рязанцева; постановка — Лариса Шепитко; оператор — Игор Слабневич; музика — Роман Леднев. В ролите: Майя Булгакова, Жана Болотова, Владимир Горелков и др. Производство на студията „Мосфилм“ — СССР, 1966 година.

От изобразителна гледна точка филмът на Лариса Шепитко е пределно прост: сиви тонове, делнични картини, ъгловата походка и уморено лице на жена, започнала да старее... С една дума почти пълна липса на всякакви ефекти.

Ако разгледаме този филм в общата система на развитието на кинематографските изобразителни средства, ще трябва да признаем, че той не внася нищо принципиално ново. Нещо повече — генетически той принадлежи към традициите на кинодрамата, а по крайния си резултат е авторски филм на актрисата Майя Булгакова.

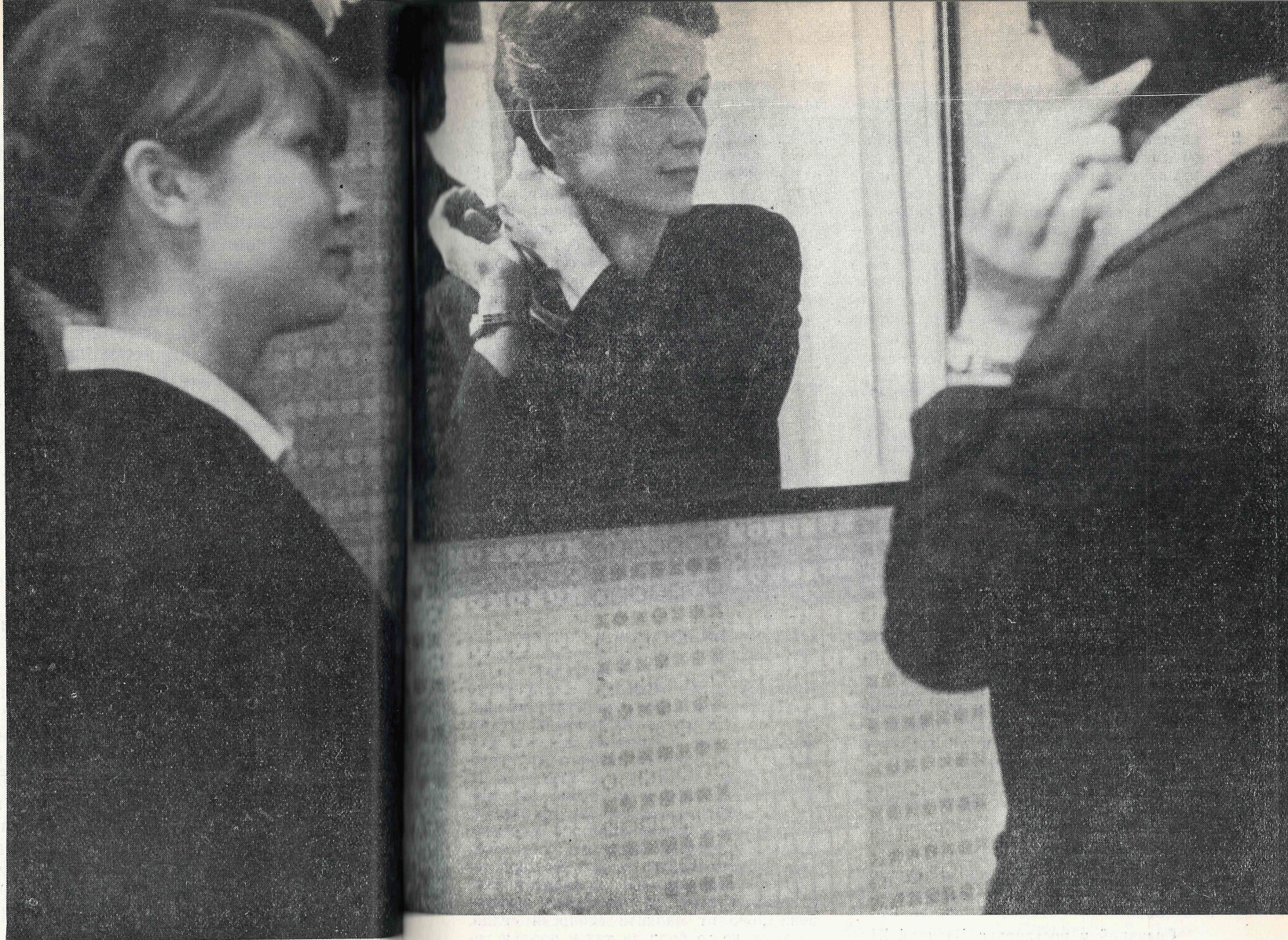
С почти документална точност в първата част са показани делниците на една строга до сухост, възискателна до жестокост, трудолюбива до себеотрицание жена — директор на строително училище. Ето тя наказва провинил се ученик, ето деликатно, но решително отклонява нечисти плахи ухажвания, ето отива на гости на дъщеря си, чийто начин на живот решително не приема.

И при това тя на всяка крачка командва и се разпорежда, изисквайки от хората пълно подчинение.

На пръв поглед — какво интересно може да намери авторът в такъв човек? Тип? Но за съжаление този тип ни е добре познат по собствената ни печална практика в най-добър случай от ученическите години. Той принадлежи по-скоро към типа на неприятните, отколкото на интересните хора.

И въпреки това още от първите минути по някакви едва уловими белези — внимателния поглед на умните очи, неочакваната непосредственост и живост, — по отделни точни шрихи, противоречещи на общата характеристика, зрителят започва да долавя противоречието между дълбоката същност и външната изява на този характер. Това противоречие ни заинтригува и държи в напрежение, ние още не разбираме неговата природа, но усещаме трагичността му.

И ако наказанието на ученика Би-



Жана Болотова

стрияков, диалозите с директора на музея и завуча и посещението на дъщерята ни убеждават, че героинята не намира контакт с хората, разходката със съседските деца, инцидентът с танца и разходката из опустелия техникум свидетелствуват, че пред нас се намира не коравосърдечен, а загубил човек, не мрачен, а изгубил връзка с хората.

Нашето любопитство се заменя с тре-

и Майя Булгакова в сцена от филма „Криле“

вога, която прераства в болка. В момента, когато може би за пръв път през цялата си директорска практика разчувствуваната Надежда Степановна Петрухина очаква реакцията и благодарното въздействие на своите добротелни думи, в същия момент тя получава удар, какъвто не всеки човек може да понесе. Изплъзва ѝ се единствената опора на нейния досегашен живот — вярата в полезността на нейния труд.

Целият филм до този момент е бил само експозиция на сюжета, противоречието — духовната криза — се появява едва сега, при обяснението с Бистряков. В такива периоди човек анализира целия си живот, защото търси някаква опора в миналото си.

В живота на героинята е имало всичко, което може да осмисли един човешки живот: и любимата работа (а не занимания въобще), и любов... Но изгубила и едното, и другото, Надежда

Степанова Петрухина остава самотна. Самотата е болест, която заплашва човека със загуба на собственото му „аз“. Петрухина се е борила с нея, осиновявайки дете, момиченце — „та да е по-близо до сърцето на майката“. Тя се захваща ожесточено за работа — всякава, „каквато заповядат“. Но тия средства не са радикални. Привидната заетост не носи удовлетворение. Петрухина смъртно усеща, че нещо в живота ѝ не е в ред. Тя мъчително търси синоним на вестникарската дума „почин“ и бунтът ѝ против тая дума е всъщност неосъзнат бунт против цяла една обществена практика.

Петрухина мечтае за самолети, снува небето, но знае, че не бива да лети. А тя е бивш военен летец, дисциплиниран човек... И тя все повече се затваря в себе си, изолира се от хората... Животът отива напред, много неща около нея се менят, но тя не може да ги усети, защото не общува истински с хората.

Казват, че нещастията закалявали човека. Не, те по-скоро го травмират и целият въпрос се заключава в това — дали той ще намери в миналото си нещо голямо и истинско, към което да се върне, за да преодолее кризата си.

В миналото на Петрухина се намира такова нещо, намират се и сили за възвръщане към него. Затова и опасното ѝ излитане в края на филма се възприема като победа на човешкия дух. Ние вече не се боим за съдбата на героинята — кризата е преминала и тя ще остане жива за нас, дори ако не се върне от тоя полет.

Валя Кулешова

„ВАШ СИН И БРАТ“

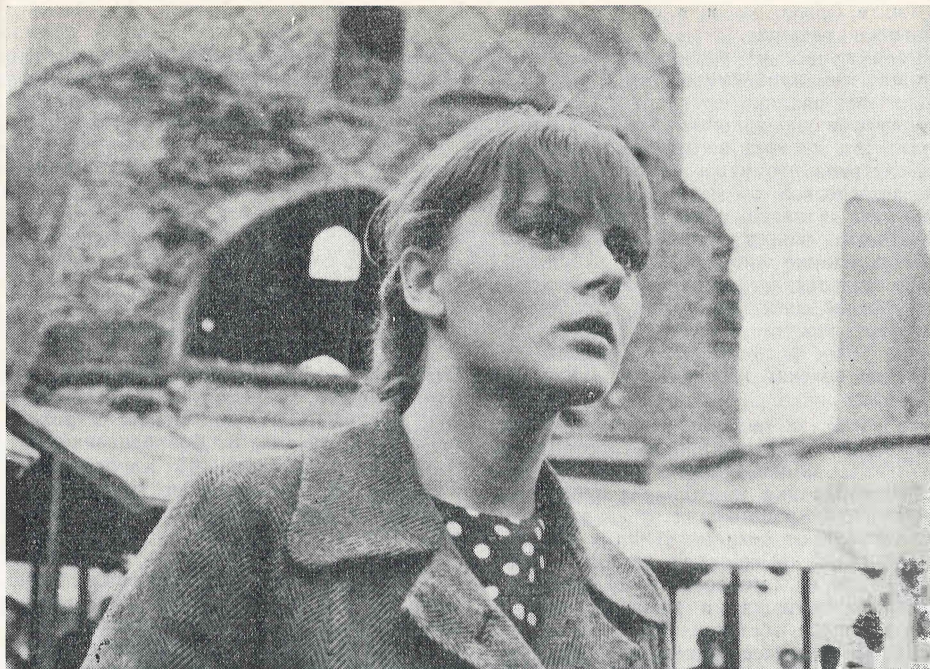
Сценарий и постановка Василий Шукшин; оператор: В. Гинзбург; музика: П. Чекалов; в главните роли участвуват: Всеволод Санаев, Леонид Куравльов, А. Ванин, Л. Реутов, М. Грахова и други. Производство на Централната студия за детски и юношески филми „Максим Горки“, Москва, 1966 година.

Очаквахме с нетърпение този нашумял в Съветския съюз филм да дойде и у нас. Предварително бяхме чели редица статии както за самото произведение, така и за интересната творческа личност на писателя, режисьора и кино-

актьора Василий Шукшин, негов създател. Знаехме и за дискусията, разгърнала се на страниците на авторитетното теоретично списание „Искусство кино“...

Но премиерата на „Ваш син и брат“ в София отново ни сблъска с един от странните парадокси на българското филморазпространение. Всъщност може ли въобще да се нарече „премиера“ прожектирането на този филм без всякаква предварителна разгласа, без каквото и да е рекламиране само в далечните периферии на столицата, в неугледните салони на Горна баня и Малашевци? Що за репертоарна политика е тази, която отделя на блудкави дребнобуржоазни зрелища като „Давай, адмирале“ петшест от първокласните централни кинозалони, а праща на явен провал един от най-добрите филми на съветската кинематография от последните години?!... И чудно ли е тогава, че се говори с тревога за спадналият интерес към съветското кино? Но не е ли време малко по-иначе да се постави въпросът: да се подирят виновниците за това положение, а не да се винят зрители. Случаят с „Ваш син и брат“ много категорично ни насочва къде трябва да дирим виновниците, спрямо кого трябва да се вземат мерки!...

Напоследък гледахме и един друг хубав съветски филм, посветен на живота в село. Това бе „Председателят“ на А. Салтиков и Ю. Нагибин. Поставен до него, „Ваш син и брат“ наистина му прилича по отношение на правдивостта и естествеността, с която се показва трудовото ежедневие на селските труженици. Но заедно с това в творбата на В. Шукшин е налице и тънка лирична струя, особена поетична мекота. И тук се срещаме с мъчни човешки съдби, с човешки драми, но няма онзи обективизъм на показването, който бе характерен за създателите на „Председателят“. Шукшин не крие, че обича тези обикновени хора от малките сибирски селца, не крие, че го боли за тях и поради това не може да бъде безпристрастен. Някои го обвиниха дори в такава прекалена обич, че съзряха във „Ваш син и брат“ противопоставяне на селската чистота на разложението и покварата на модерната градска цивилизация. Аз не мисля, че в това е заложена основната идея на филма. Шукшин не прави толкова разчленяване, разделяне между града и селото. Игнат наистина се е променил не в добрия смисъл от живота си в столицата, но по-малкият Максим, който също живее в Москва, е благороден, естествен, чист.



М. Вертинская във филма „Проверка“

Другаде е заложена **основната концепция** на автора. Той изобщо се обявява срещу духовното и нравственото израждане независимо от конкретния бит и удобства. И не противопоставя селото на града, а противопоставя неестествеността на чистотата и красотата на природата, на волното и органично съществуване, несъобразено от практични сметки, от дребни еснафски стремежи. Е, има, разбира се, и една особена нота на предпочитание към селото в последна сметка, но тя не е толкова в абстрактен, общозначим план, колкото се свежда до това, че когато е сред близките си, сред хората от семейството човек по-мъчно може да изневери на същността си...

„Ваш син и брат“ не е филм на лесните проблеми, на тезисните разрешени, на директивните предписания. Той ни насочва по-скоро към разкриването на истината в цялата ѝ сложност и многопосочност, отколкото да бърза непременно да произнесе присъда. И затова е наличието на толкова спорове около филма — и то блика от драматургично богатство на изображението.

Но в едно е безспорното му достоин-

ство — в правдивостта, в истината, с която е разкрита действителността, с която се показват съдбите на хората.

Атанас Свиленов

„ПРОВЕРКА“

Сценарист и режисьор — Д. Храбровицки; оператор — Ю. Сокол; музика — М. Вайнберг; в ролите: Н. Михалков, М. Вертинская, О. Стриженов, Т. Дорошина и др. Производство на студията „Таджикфилм“, 1966 г.

Основният замисъл на „Проверка“ е близък до поетичната извисеност и гражданския патос на „Реквием“ на Р. Рождественски. Но за жалост екранната реализация, която е режисьорски дебют на известния ни като сценарист Д. Храбровицки, само отчасти е запазила тези качества. Липсва оригиналност, самобитност. Причината може би е не само в традиционно използваните и кинематографични прийоми, в изневеряващия усет за продължителност на мон-

По нашите екрани

тажните фрази, но и в самото драматургично решение.

Голяма част от епизодите отново ни връщат към проблемите на военните години. За разлика от редица съветски кинотворби на подобна тема постановчикът тук не чрез подтекста, а открито демонстрира стремежа си да съпоставя съвременността и миналото. Иска да разкрие връзката между тях, причастността между поколенията. За да намери опорна точка за това художествено изследване, Храбровицки се насочва към подвига, към онзи момент от действителността, в който кондензирано и най-ярко се проявява моралният облик на човека, изразява се духът на времето.

Разказът за подвига на съвременния космонавт непрекъснато се преплита с историята за мъжеството на тези, които го направиха възможен с цената на живота си. Храбровицки не иска да определи коя от тези постъпки е по-значителна, коя е по-скъпа за нас. Интересува се от „микросвета на подвига, който се извършва в разни условия и при различни обстоятелства“ (из интервю). Но фактически вместо проникване в особеностите на тяхната природа се получава противопоставяне. Този нежелан вътрешен парадокс е резултат от художествената неравноценност и убедителност на двете сюжетни линии. Действително в съвременната — космонавтът е скучен, образът е изграден с характерните за хрониката изобразителни средства, но чисто естетическата информация, вложена в него, е минимална. Атмосферата около героя е тържествена, възторжена, значителна. Това съответства на съдържанието на самия материал, но остава чуждо за зрителя поради своята обобщеност и безотносителност. Затова пък непряко и не принудено и живо, с топло лирично чувство и хумор е създаден другият образ — на двадесетгодишния танкист. Индивидуалното очарование и своеобразие на героя, за което извънредно много способствува артистичната дарба на Н. Михалков, въздейства не само рационално, но и емоционално.

Интересен е опитът на Храбровицки да създаде такъв тип образи на младежите от четиридесетте години, който да е близък на онези момчета, които видяхме, крачейки из Москва, които спореха и се вълнуваха в „Аз съм на двадесет години“. С малки изменения той е пренесъл характерния за нашето десетилетие герой-съвременник в обстановката, в ситуациите на военните години.

Получава се една обратна зависимост, прави се „проверка“ на морални качества. В тази особеност на филма се проявява и авторското отношение към съвремения ни, в което той вижда продължение на миналите героични дела.

Д. Димова

„ИГРА БЕЗ ПРАВИЛА“

Сценарий — Лев Шейнин, режисор — Яков Лапшин, оператор — В. Киржибеков, музика — А. Афанасиев; в роли — М. Кузнецов, В. Доброволский, В. Якут, Д. Ритенберг, Т. Карпова, О. Амалина, В. Хохряков и др. Производство на Свердловската филмова студия, 1965 г.

С десетина години е закъсняло появяването на филма, ако внимателно преценим общото стилово решение, засегнатите в него проблеми, конфликтите и образите. Впрочем не е известно дали особено благосклонно бихме реагирали към него и тогава, ако, разбира се, го оценяваме прицъпно, от позициите на голямото. Сега като кинотворба това е една посредственост, още по-неприятна, поради това че с известни сполучливи и занимателни моменти може да намери привърженици сред някои зрители.

Създаването на художествено издържани филми от детективския жанр наистина е твърде сложно. Но ако се отнасям така рязко към „Игра без правила“, това се дължи на две причини: първо, в съветското кино има сполучливи опити в това направление и второ, самият жанр на детектива е напълно равностоен на другите и не изисква снизхождение. Ние съдим за него по същите естетически закони, изискваме същата степен художествена правдивост в образи и обстоятелства, както и при другите кинематографични произведения.

В основата на филма е залегнала действителна, интересна и напрегната история, която дава подходящ материал. Отекнали са последните сражения на войната, но не по-малко рискована и интензивна борба продължава да се води на така наречения „невидим“ фронт, между съветски и американски разузнавачи. Решаващ е светкавичният рефлекс на мисъл и действие, самооблада-

нието, но преди всичко разбирането и оценката на човешката личност. Чрез остро сюжетния разказ авторите са се стремили да характеризират дадения период от време. Но те не съумяват да използват жизнения факт така, че пренесен на екрана, той да запази своята истина и непреднамереност. Стременият към обективен анализ на психологията на хората умира още в първите кадри, където се появяват образите на съветските разузнавачи и възникналият между тях обществен конфликт. Пристъпили към нещо твърде сериозно, постановчиците сами си поставят ограничения, рамки. Те не търсят своите герои, а са ги взели като готови типове, тръгнали са по пътя на констатацията, а не на художественото откритие. И ето ги, изчистени от всякакво индивидуално своеобразие: единият от разузнавачите е живо олицетворение на атмосферата на недоверие, другият — съвършено противоположен с дълбоката си вяра в човека, третият — нещо средно между тях, някакъв „продукт“ на тази обща атмосфера. Всеки един се проявява съобразно създалите се вече шаблонни схеми за герои от подобен тип. И затова фалшиво звучат техните фрази, в които, лошо скривана, прозира пряката авторска намеса, направена от висотата на последвалите по-късно двадесет години. Фалш струи от кадрите — и от наситените с драматизъм, и даже от тези, в които звучат нотки на хумор.

Схематизмът в драматургията е скъвал и актьорската игра. Тя, както и мизансценът, е театрална, изкуствена, измислена.

Безинтересен остава филмът и от чисто професионално гледище. Бързият ритъм и динамика, вътрешната логика, които все пак съществуват в част от епизодите, не са характерни за цялата творба.

Д. Д.

„НАТАША РОСТОВА“

(Втора серия на филма на С. Бондарчук „Война и мир“)

Един журналист беше озаглавил очерка си за работата над филма „Война и мир“ „Откриване на чувствата“. Всъщност тия две думи може би случайно

формулират доста точно смисъла на работата на С. Бондарчук — особено в тая серия. Творческите търсения на режисьора се свеждат именно до това — постигане на външна и вътрешна точност в обрисуването на образите.

Образът на Наташа Ростова у Толстой е сложен и принципиално важен. „Преоткриването“ му в киното е една изключително трудна задача.

Бондарчук е постигнал очертаванията на тоя образ повече като национален характер, отколкото като важно звено от философското съдържание на романа „Война и мир“. И това е толкова по-странно, защото при екранизацията си той се стреми към абсолютна пълнота на пресъздаването. Всъщност дори най-дългият филм на света не би могъл да претвори романа „Война и мир“ в цялата му пълнота. Но при една сполучлива и специфично филмова реализация зрителят би почувствувал пределната концентрация на размислите и чувствата, които режисьорът е сполучил да вложи в своята творба, старателно отбирайки ги от творбата на Толстой. А във втората серия на „Война и мир“ (както въпреки и в първата) зрителят изпитва чувството за разтеглениост, за излишества.

Тоя парадокс е предизвикан от обстоятелството, че Бондарчук почти не използва своеобразните средства на съвременното кино при работата над вътрешната характеристика на образите.

Мисленето на Толстой е монтажно. Михаил Ром е доказал това извънредно убедително в своите разработки от романа „Война и мир“. Но буквалното следване на майсторския „литературен монтаж“ не винаги дава майсторски филмов монтаж.

Нека вземем за пример сцената на двете признания, монтирани в един и същи кадър: Наташа говори за любовта си с майка си, княз Андрей — с Пьер Безухов. Това хрумване на режисьора ли е? Не, това е още един акт на неговата вяриност към литературния първоизточник, където непосредствено след разговора на Наташа с майка ѝ се казва: „В същото време (к. а.) княз Андрей седеше у Пьер и му говореше за своята любов към Наташа...“

Сергей Бондарчук и неговият съавтор на сценария В. Соловьев са усетили условностите на литературния текст на романа. Но, превеждайки ги на филмов език, те като че ли са забравили условностите на киното. Филмът е фотографско фиксиране на една реалност, но да-



Людмила Савелиева в ролята на Наташа Ростова

леч не е неин еквивалент. Той е най-непосредствен от всички изкуства в пресъздаването на действителността, но не и е тъждествен.

А когато тия основни закономерности

на филмовото творчество не се спазват, тогава режисьорът има нужда от гигантски „натурални“ декори, реквизит, огромни средства, за да направи всичко „истинско“. И в стремежа си да бъде

максимално верен на едно литературно произведение, филмовият автор може фактически да се отдалечи от него.

В. К.

„ПО ТЪНКИЯ ЛЕД“

(По мотиви от едноименната повест на Г. Брянцев) Сценарий — Иван Бакуришски, Юлиян Семьонов; постановка — Дамир Вятч-Бережных; оператор — Николай Олоновски; музика — Мойсей Вайнберг. В ролите: И. Извицка, В. Коршунов, Ф. Яворски, Н. Крючков и др. Производство на студията „Мос-филм“ — 1966 година.

Напрежението е основен белег на подобен род филми. То е и основен композиционен метод. Филмът на Вятч-Бережных по едноименната творба на Георги Брянцев е обогатил това типично напрежение на филмите за чехисти и разузнавачи с опит за проникване в дълбочината на човешките взаимоотношения. Тримата главни герои, различни по темперамент и характер, се оказват под влиянието на различни фактори, действащи в съветското общество от края на тридесетте години. По този начин тяхната лична биография се е превърнала в обществена, мотивите и постъпките им са анализирани в широк обществен план. Така и характерът на напрежението на разузнаваческите филми се е изменил — то не е така еднопланово като в повечето подобни филми, където конфликтът се движи от едната страна на фронта към другата, без да се държи сметка за необходимостта от по-богата психологическа характеристика на героите. Достойнство на „По тънкия лед“ е, че в него до голяма степен е избягната схематичността при изграждане на образите, че те са обогатени от своите лични проблеми.

Обаче във филма има известно разточителство на време. Една по-голяма лаконичност би довела до по-силно концентриране върху съществените моменти. Разточителството е особено опасно при филми от тоя жанр, защото воли до спадане на напрежението, до изгубване на ритъма.

Ана Георгиева

„МНОГО ВЯРНОСТ ЗА НИЩО“

Сценарий и постановка — Дьорд Палаши; оператор — Ото Форгач; музика — Ференц Ловаш; в ролите: Тери Тордай, Андор Айтай, Ишван Дарваши, Шаму Балаж, Дежьо Гараши, Золтан Латинович, Мария Шуйок и др. Производство — Студио 2 на „Мафилм“ — Унгария.

Да бъдат унищожени някои предразсъдъци или просто да бъдат казани „на шега“ няколко истини за живота — унгарската комедия „Много върност за нищо“ на режисьора Дьорд Палаши всъщност се движи между тези два полюса. Предимствата на комедийния жанр тук са много силно защитени. Абсурдността на поднасяните от авторите ситуации и несъстоятелната теза, която те като че ли защитават, е оправдана от леката комедийна форма, където се дава място на още редица съществени въпроси. Може би рамките на „неравния“ брак трябва да си останат параван, зад който могат да прозират проблеми от подобен характер в по-широка обществена сфера. Именно там предразсъдъците се оказват понякога несъстоятелни и пристъпването чрез тях към проблемите дори опасно. Но комедията е комедия, за да свършва оптимистично и брачните проблеми на Ева, изглежда, най-сетне ще бъдат разрешени. Верността е чудесна както за този, който я получава, така и за този, който я дарява. Защитата на тази предварителна теза донася твърде много „трупове“ и комични ситуации. Изводът е: щом верността е формална, тя е безсмислена; тя не представлява никаква ценност, щом не е реализирана в името на нещо — на един хармоничен контакт например. Тогава? Верността трябва да намери друго оправдание или по-точно... един истински обект. В края на краищата и зрителят се убеждава в това, когато най-сетне след леко пародирания директор, скулптор и футболист на екрана се появява един от най-добрите актьори на унгарското кино Золтан Латинович.

Комедията винаги се нуждае от повече или по-малко „виртуозност“ на режисурата — елемент, който прави от „Много върност за нищо“ твърде лека за възприемане филмова творба. Лекият и умен диалог постоянно ни отправя към по-широк адрес.

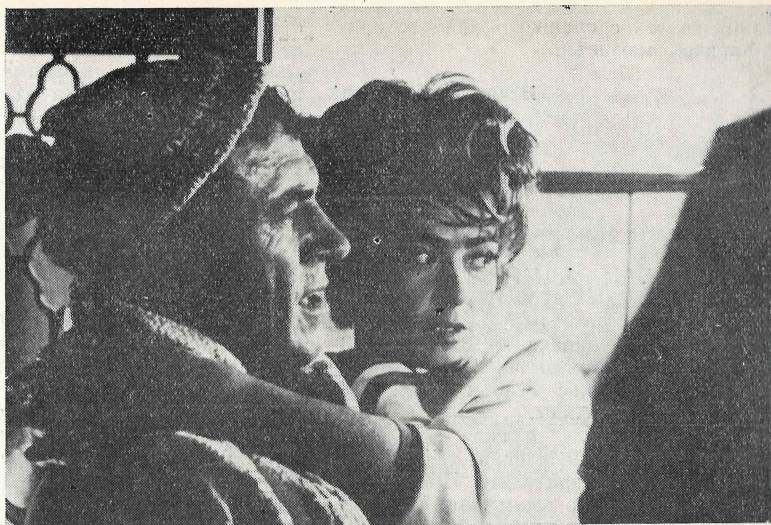
А. Г.

„ДАМА НА РЕЛСИ“

Сценарий и постановка. — Ладислав Рихман; оператор — Йозеф Хануш; музика — И. Барант, И. Маласек, Вл. Хала. В ролите: Иржина Бохдалска, Ра-

дослав Брзобохати, Франтишек Петерка и др. Производство на студия „Барандов“ — ЧССР.

Новият филм на сценариста Вратислав Блажек и режисьора Ладислав Рихман, автори на известния вече у нас чехословашки филм „Старци на бригада за хмел“, е отново „мюзикъл“, жанр, който предимно в творчеството на някои чехословашки творци започна да създава своите традиции и в социалистическото кино. „Дама на релси“ е вторият опит на двамата талантиливи автори в областта на този така интересен и оригинален жанр, където те ефикасно използват възможностите на широкия екран и цветния филм. Тъй като в чехословашкото кино през последните години развлекателното (в положителния смисъл на думата) кино завоюва големи успехи с филмите „Когато дойде котаракът“ на Войтех Ясни, „Лимонаденият Джо“ на Олдржих Липски, както и със споменатия вече филм „Старци на бригада за хмел“, мисля, че „Дама на релси“ по-правилно бяхме оценили в светлината на идейните и естетическите проблеми, поставени и решени в посочените филми. Струва ми се, че именно тук новият филм на Блажек и Рихман губи в сравнението. Гражданската заангажираност и актуалната острота, както и естетическите качества на споменатите филми са право получиха признанието на зрителите и критиката. Но „Дама на релси“ и като проблем, и като естетически експеримент е значително по-слаб филм. С това не искам да кажа, че трябва да отричаме развлекателните филми, ако те не поставят и решават обществено значими въпроси. Съвсем не. Но към дадения филм мисля, че имаме право да предявим известни изисквания, защото не само чехословашката кинематография като цяло, но и конкретните автори на филма доказаха умениято си да съчетават полезното с приятното и ексцентричното, интересното и оригиналното с общозначимото. Още повече, че и в дадения случай е очевиден стремежът не само да се поразвлече и поразвесели публиката, но и да се застави тя да се замисли над един такъв сериозен проблем като положението на жената в нашето общество, за пълното нейно право на гордост, свобода и истинско равнопоставяне, както и за причините за често срещаните съпружески изневери. Може би някои ще кажат, че филмът е достатъчно проблемно защитен, че сатиричната му насоченост е твърде определена и действена.



Но все пак когато авторите не казват нищо повече от: „Съпруги, обличайте се хубаво и поддържайте тялото си, за да не ви изневеряват мъжете“, естествено е да изпитаме разочарование, особено ако сме приели „Старци на бригада за хмел“ и бунтът, който се крие в идейния му заряд срещу моралното лицемерие, срещу обществените предразсъдъци и унизяването на човешкото достойнство и чувства на младите хора.

Въпреки че филмът „Дама на релси“ не е ново явление в художествено отношение, той определено притежава достоинства, които сигурно биха били повисоко оценени, ако не съществуваха вече изброените филми. Бих подчертала съчетаването на сатирата с един лиричен тон, чиято сила на въздействие беше вече използвана от Ясни в „Когато дойде котаракът“ и от авторите на дадения филм в „Старци на бригада за хмел“. Заслужава внимание композицията на филма, оригинално и точно намерената завръзка на конфликта, когато главната героиня, ватманката Мария Кучерова спира трамвая си точно на кръстопътя и виждайки мъжа си, който целува друга жена, остава дълго потопена във фантастичните си представи, какво би искала тя да направи в отговор. Всъщност основната част на сюжета са тези нейни представи, които поради това, че са напълно осяществими, са пределно реални и зрителят може спокойно да приеме всичко за реалност. Искам да отбележа и един нов прием на авторите — вплитане на сън в представата, с което се засилва по този

начин още повече чувството за реалност на нейното видение. Поради това една трагична нотка прозвучава във финала, когато авторите изведнъж ни връщат към „истинската“ реалност, към задръстения с коли кръстопът и насочват камерата към измъченото лице на Мария Кучерова, видяла себе си горда и силна в представите си, но неспособна да ли реализира в действителност. Всъщност именно във финала поставеният проблем изпъква с цялата си острота и сложност и като че ли се пренася от екрана в сърцата на зрителите. Тук се получава противоречие между все пак елементарното разрешение на конфликта от авторите в представите на героинята и тяхното разбиране за сложността на този нравствен проблем. Но констатирайки сложността, те слагат край на филма си, без да противопоставят, ако не решение, то поне някаква възможна насока за разрешаване на конфликта. Именно в това виждам слабостта на авторите, които можаха в първия си филм да противопоставят откритото и решително младежката искреност, честността и дълбочината на чувствата на моралното лицемерие.

Филмът „Дама на релси“ е снет професионално добре и въпреки че цветът тук не играе съществена драматургична роля, неговото умело съчетаване с широкия екран увеличава зрелищната стойност на филма. С този филм авторите още един път доказват умението си да създават филми — синтез на музика, опера, драма, балет и хумор — и с това укрепват традициите на вече харак-

терния за чехословашкото кино сатирико-лиричен мюзикъл.

Искра Димитрова

„ДАВАЙ, АДМИРАЛЕ“

Сценарий и постановка — Вал Гест. В ролите: Дейвид Томлисън, Пеги Каминс, Брайън Рийс, Юнис Гейсън и др. Английски игрален филм.

„Давай, адмирале“ е нова английска комедия, която предизвика твърде голям интерес сред зрителите. Но тъй като филмът е крайно елементарен и в основата му лежи глупав, лишен от смис-

ъл сюжет, струва ми се, че интересът към него е голям не толкова заради „достоинствата“ на филма, а поради интереса на публиката въобще към комедията. Може би известен повод за смях дава оглупелият адмирал и фактът, че едно недоразумение му запазва адмиралското място. При твърде добро желание в това би могло да се открие критична насоченост. Но само при твърде добро желание... Защото център на комедията е едно неправдоподобно недоразумение между двамата главни герои. Филмът е смесица от шаблонни комедийни похвати — „невероятни“ обрати, банални трикове и не твърде смешни недоразумения.

За съжаление отдавна откритата истина си остава и днес истина: киното е не само изкуство, но и предмет на търговия.

И. Д.

СЪВРЕМЕННОТО УНГАРСКО КИНОИЗКУСТВО

Д-Р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ: По инициатива на сп. „Киноизкуство“, на секция „Критика“ при Съюза на кинодейците и на Унгарския културен център в София провеждаме разговор за съвременното унгарско киноизкуство.

Ясно е, че насочването ни към унгарското киноизкуство не е случайно хрумване или плод на някаква календарна дата, която изисква съответното мероприятие. Всички ние, които повече или по-малко следим развитието на световното киноизкуство, сме свидетели как в последно време в унгарското киноизкуство се забелязва явен подем.

Ако вземем само последните няколко години, ще видим, че филми като „Водовъртеж“, „Двайсет часа“, „Студени дни“, „Хора без надежда“ — ето само няколко заглавия — накарала да се заговори по всички международни форуми на киноизкуството за унгарското кино. Ето основанията за нашия разговор, чиято цел виждаме главно в това, да обгледаме във възможно повече аспекти ония процеси, които се извършват сега в унгарското киноизкуство.

Аз съм много щастлив, че със съдействието на Унгарския културен център в София в лицето на неговия директор др. Араньоши, когото имам удоволствието да поздравя между нас, успяхме да поканим като гости и партньори на този наш разговор двама изтъкнати представители на унгарските кинотворци: др. Андраш Ковач — режисьор, и др. Ервин Дертян — кинокритик.

С режисьора Едуард Захариев се договорихме той да направи кратко встъпително изказване.

ЕДУАРД ЗАХАРИЕВ: Предварително искам да се извиня, че може би в това, което ще кажа, ще има повече информацията, но струва ми се, тя е необходима, защото много малко знаем за унгарската кинематография.

Напоследък отново се заговори за унгарското киноизкуство. Тук-там показните страсти и овехтелите шаблони бяха пропигнати от искрения тон, с който заговориха унгарските кинотворци. Именно тези проби донесоха съживяването на унгарския игрален филм.

Понастоящем на анимационните площадки в Унгария работят три поколения режисьори. Режисьорите от най-старото поколение навлязоха в киното още преди Освобождението или непосредствено след него. Те са Виктор Гертлер, Мартон Келети, Золтан Фабри, Феликс Мариаши и др. Второто, средното поколение, което сега е на около 40-годишна възраст, навлезе в игралното кино със самостоятелни филми чак към края на петдесетте години. Изключение от тях направи само Карой Мак, който проби значително по-рано. Към това средно поколение принадлежат режисьорите Андраш Ковач, Миклош Янчо, Имре Ферех, Петер Бачо и др. И третото поколение са най-младите — тези, които завършиха филмовата академия



Едуард Захариев и д-р Ал. Тихов

някъде към шестдесетата година и след няколко години вече се проявиха със самостоятелни творби. Засега най-изявените от тях са: Ищван Гал, Ищван Сабо, Ференц Кардош, Янош Рожа и Ференц Коша.

Напоследък в унгарската кинопреса се говори предимно за последните две поколения. Именно те допринесоха най-съществено за новото оживление на унгарския игрален филм. Въпреки разликата между тях и във възрастта, и в светоусещането, най-добрите представители на двете поколения — всеки по своя път — поведоха настъплението почти едновременно. Фактически техните атаки за създаване на интересно и голямо киноизкуство съвпаднаха. И двете поколения са заредени с една голяма амбиция — да възвърнат на унгарското кино предишната слава, славата на кинематография с високо ниво, на кинематография с традиции.

Именно тук бих желал да направя едно малко историческо отстъпление и да ви запозная съвсем накратко с развитието на унгарското кино.

Всъщност само една година по-късно след първата проекция на Люмиер будапещенци вече видяха първата си филмова хроника — откриването на изложбата на големия унгарски художник Михай Мункачи. А първият унгарски филм датира от 1901 г. Това е филмът „Танц“ на режисьора Бела Житковски който представлява фактически илюстрация на лекция по история на танца. Тоест унгарското кино има вече почти шестдесетгодишна история.

Първият плодотворен етап настъпи след Първата световна война и продължи до разгрома на Унгарската съветска република. Тогава започнаха филмовата си кариера: Шандор Корда — който по-късно стана световноизвестен като сър Александър Корда; Михай Кертес — прославил се след това в Холивуд под името Митчел Куртис, и др. Те заедно с други в това число и Бела Балаш емигрират от Унгария след разгрома на Унгарската съветска република. Трябва да се отбележи любопитният факт, че републиката, изпреварвайки Съветския съюз, първа в света основа държавно филмопроизводство.

От звуковия период преди Освобождението изпъкват три филми: „Проливен пролетен дъжд“ — на режисьора Пал Фееш, „Хортобадската пуста“ — на режисьора Георг Холеринг и „Хората от снежната планина“ — награден на филмовия фестивал във Венеция.

След Освобождението филмът „Някъде в Европа“ създаде международна репутация на унгарското следвоенно кино. За написването на сценария режисьорът на филма Геза Радвани привлече световноизвестния киноестет Бела Балаш, който току-що се беше завърнал от Съветския съюз в Унгария, известния сега кинорежисьор Феликс Мариаши и Юдит Феер.

Успех пожънаха и филмите „Педя земя“ — първата продукция на държавното кинопроизводство, и първият цветен унгарски филм „Лулащ Мати“. Но все пак това са отделни творби. Компактният успех на унгарското кино настъпи някъде в периода 1953—1956 г. Това е, така да се каже, „неореалистичната“ унгарска вълна. Тогава се създадоха филмите „Пролет в Будапеща“, „Момичето от

Черния кос“, „Лилиомфи“, „Любовта на въртележката“, „Войнишката униформа“, „Девета болнична стая“. На края на този период бе създаден и филмът „Учителят Ханибал“. Отделих го, защото той вече се откъсва от неореалистичното влияние.

Заедно с филмите изпъкнаха имената на създателите им: Золтан Фабри, Феликс Мариаши, Карой Мак и др.

По-късно последва периодът, който продължи до преди последните няколко години — периодът, който създаде свой комерчески шаблон, който за някои беше катарзисна преоценка, в който други се опитваха да търсят и да натрупват необходимите за себе си изводи, но като цяло все пак период на безрезултатност.

И ето последните години отново окуражиха унгарските кинодейци.

Какви са причините за сегашния подем в унгарското кино?

Първо. Резонансът от някои кинематографии, от чужди филмови школи: „новата вълна“ от Франция, „чешкото чудо“ и някои от големите съветски и италиански кинопостижения.

Второ. Младата струя, която през последните години нахлу в унгарската кинематография. Младежта, която просто органически не прие търговското кино. Тя се групира в новосъздадената младежка експериментална студия „Бела Балаш“. За самата студия ще говоря по-късно. Това младо поколение изяви своята жажда за творчески търсения и изигра голяма роля във филмовия живот на Унгария, напомняйки на наградените и на ненаградените — на всички режисьори, — че животът не е нещо статично, че той не е спрял на едно място, че естественият ход на живота е смяната, развитието.

Разбира се, независимо от последните постижения още не може да се говори за някаква унгарска филмова школа. Има само едно съживяване, има отделни интересни творби.

Коя е най-интересната от тях? Може би допускам субективност в преценката си, но за мен категорично най-интересна е предпоследната творба на Андраш Ковач — „Трудни хора“. Може само да се съжالياва, че обилието на говора пречи на този филм да получи заслужено международно признание.

Филмът се състои от пет интервюта — с пет рационализатори и изобретатели, но пет съвсем различни хора: шлосера Йозеф Пал — лауреат на Кошутова награда, машинния инженер Ищван Стовски — преподавател в университета, д-р Ласло Хелер — също лауреат на Кошутова награда, агронома Карой Мохачи и рационализатора Ищван Сабо.

Какво обединява тези съвсем различни хора? Обединява ги желанието и гражданската енергия, която влагат, за да изменят нещата около себе си, за да подобрят живота. Трудностите, които срещат, не са специално замислени саботажки, а просто безразличие на хората, и то на такива хора, от които извънредно много зависи. Тяхното безразличие е почти непробиваема стена.

По време на снимането казваха, че Ковач прави филм, който след това ще лежи по рафтовете; че снима такива неща, заради които филмът никога няма да види бял свят. Но се оказа, че Андраш Ковач беше шестият от „трудните хора“, който, издържайки на неверието, на собствените съмнения, на всички пречки и трудности, доведе филма до широкия, масов екран.

И сега, гледайки завършеното произведение, може да се каже, че е създадена извънредно интересна творба — творба, която съчета в себе си и драма, и хумор, и психологичност, и напрежение, и чудесна „актьорска“ игра, и мисловност. Творба, която приковава вниманието от начало до край. Творба, която показва, че може и трябва да има и друго освен зрелищно кино. За мене тя е първата унгарска кинотворба, която заговори с езика на всекидневните проблеми.

Ако сте обърнали внимание, човекът, който води интервютата, е самият Андраш Ковач. Той почти не се появява във филма, но с точните и на място зададени въпроси той като репортьор води драматургическата нишка на всяко от петте интервюта. В справянето му с тази задача извънредно много му е помогнала няколкогодишната му работа в сценарния отдел като редактор и ръководител на отдела.

Има много важно признание на Андраш Ковач, на което трябва да се обърне голямо внимание: „Този филм е най-субективното ми произведение, въпреки че нищо в него не е измислено.“

Друг представител на това средно поколение е режисьорът Миклош Янчо. Последният му филм — „Хора без надежда“ — наскоро получи наградата на английската кинокритика за най-добър чужд филм през 1966 г.

„Хора без надежда“ е филм, който не само английската, но и унгарската кинокритика оцени много високо, като му присъди миналата година първата награда на унгарския кинофестивал в Печ.

Действието на филма се развива през 1869 г. Това е периодът след национално-освободителната революция от 1848 г. Революцията е потушена, бойните отряди са разпръснати. В района на Сегед се извършват постоянни кражби, убийства, пожари. Обезпокоените богати земевладелци решават да ликвидират безредията и правителството изпраща в този район жандармерийския отряд на Радаи. Радаи събира в един лагер всички подозрителни лица. В лагера попадат и криминалните престъпници, и бойците от отряда, който се е сражавал в този район през 1948 г. Попада тук и водачът на отряда Шандор Рожа. Всички те все още живеят с надеждата, че Лайош Кошут ще се върне и че те пак ще могат да подновят борбата. Жандармите на Радаи, използвайки криминалните престъпници, се стремят да открият сред пленниците бойците от отряда и техния ръководител.

Изказването на режисьора Миклош Янчо, че с филма си той се е стремил да се противопостави на фалшивата идеализация на историята около този период, на романтизирането му, предизвиква в унгарската филмова преса голяма дискусия на тема „Романтика и антиромантика“.

Третото, най-младото поколение, фактически излезе от студията „Бела Балаш“, или „Б. Б.“, както я наричат вече в Унгария. Тя бе създадена по инициативата на младите кинодейци и едновременно със съдействието на Министерството на културата. Първите години в нея се правеха по две-три късометражни филмчета. Но заедно с общественото признание и международните награди се разшири и капацитетът на студията. Тя няма щат. Всички членове на студията включително и ръководството, избираемо всяка година измежду самите членове на студията, работят като асистент-режисьори, режисьори, сценаристи, асистент-оператори и оператори в игралната студия „Хуния“ и правят своите експерименти в „Б. Б.“ само по време на престойте.

Една от характерните особености в работата на тази студия е, че творците освен дневните по време на самото снимане не получават никакви постановъчни.

Тук бяха създадени късометражните филми „Вариации на една тема“ и „Ти“ от Ищван Сабо; „Ти“ получи първа награда на филмовия фестивал в Тур; „Цигани“ — филм, в който операторът Шандор Шара и режисьорът Ищван Гал си бяха разменили местата. „Елегия“ на Золтан Хусарик получи награда на фестивала в Оберхаузен.

С успех продължиха тези млади кинотворци и в игралния филм. Ищван Гал и Ищван Сабо дебютираха почти едновременно. Темата и на двамата беше млада. Филмът на Ищван Сабо „Възрастта на мечтите“ бе награден на фестивала в Локарно, а филмът на Ищван Гал „Водовъртежът“ получи награда на фестивала в Карлови Вари. Сега те завършиха вторите си творби. Вторият филм на Ищван Гал е „Тополите“ — филм, който разказва за конфликтите сред студентите в атмосферата на 1949—50 г. Новият филм на Ищван Сабо — „Баща ми“ — е почти автобиографичен разказ за малкото момче, което загубва баща си непосредствено след Освобождението.

И още един интересен дебют на младите е съвместният режисьорски дебют на Ференц Кардош и Янош Рожа с филма „Детски болести“ — гротесков и стилизиран разказ за първия учебен ден на едно малко момче, за неговото откриване на света.

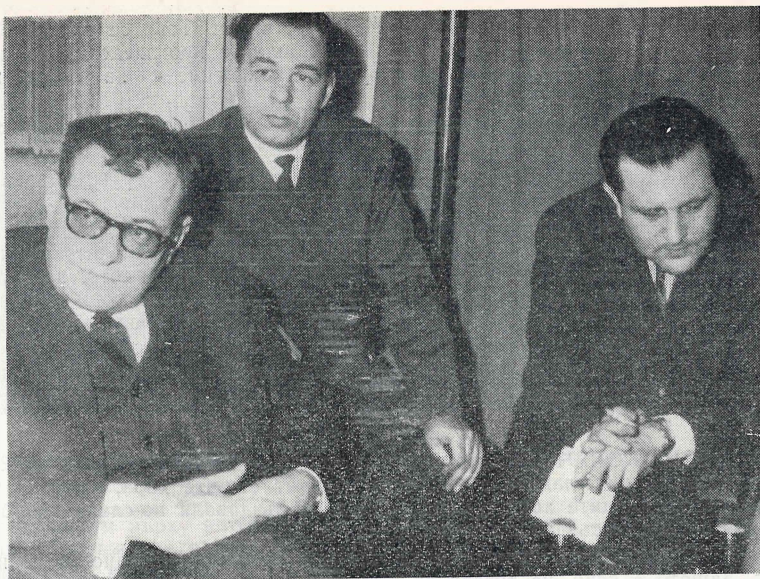
За отбелязване е разпространеното напоследък сред унгарските кинотворци така наречено „авторско кино“. Повечето работи са по собствени сценарии. Такива са и двата филма на Ищван Сабо, и на Ищван Гал, филмът на Ференц Кардош и Янош Рожа, филмът на Петер Бачо „Влюбените велосипедисти“.

Но не само дебютантите сами пишат сценариите — такъв е случаят и с Андраш Ковач („Студени дни“), с Миклош Янчо („Хора без надежда“) с Тамаш Рени („Любовта е забранена“) и още много други.

Всички тези филми са произведени в четирите колектива на студията Хуния, годишно производство на която е около двайсет филма.

ХАИМ ОЛИВЕР: Един въпрос. Каква е системата на филмопроизводството в Унгария? Има ли колективи? Какви са принципите на организация?

АНДРАШ КОВАЧ: В момента положението е следното. Имаме четири игрални студии. Това са по-скоро колективи. Техническата им база е централизирана.



По отношение на сценариите досега се процедираше така, че те се одобряваха в министерството. Сценариите се изпращаха в министерството и то решаваше кой сценарий ще бъде осъществен, по кой какви поправки да се нанесат. И понеже постоянно имаше спорове, тази процедура е преустановена. Днес вече ръководителите на отделните студии имат правото да одобряват сценариите. Само от политическа гледна точка министерството може да каже „не“, ако примерно даден сценарий е против нашия строй. Но в такъв случай министерството е длъжно да излезе с обосновава мотивировка.

Мислим, че има голяма разлика в сравнение с по-рано, защото сега в министерството няма хора, които да спорят със създателя или със сценариста или да дават препоръки. Но обстоятелството, че от три места се получават пари — от „Разпространение“, от „Експорта“ и министерството —, всъщност в някои случаи довежда дотам, че ако една от трите страни не участва във финансирането, филмът не може да се осъществи. Разбира се, не всички сценарии, които постъпват в студиите, могат да бъдат приети — в много случаи се отхвърлят сценарии, но вече от самата студия, където постъпват. Годишно се изготвят по стотина сценарии и разбира се, не всички могат да бъдат приети и да се осъществят.

Нашият съюз на кинодейците е на мнение, че ръководителите на отделните студии не трябва да бъдат упълномощени само за приемането или отхвърлянето на сценариите, а трябва да разполагат и със средствата, с финансите. Според мен само ръководителят на студията трябва да влияе върху насоката на филмовото изкуство, като се има предвид, че обикновено на такъв пост е поставен компетентен човек, който освен това познава добре режисьорите и сценаристите, въобще хората, с които работи. Но в момента, разбира се, това е само едно наше желание и е още спорно дали ще се осъществи.

ХРИСТО КИРКОВ: Новото, по-високо качество на унгарските игрални филми е безспорен факт.

Очевидно за това състояние на нещата трябва да има някакви причини. В своето въстъпление Едуард Захариев изтъкна две от тях. Една от причините за това ново качество на унгарското кино той смята добрите, прогресивни влияния на чуждите кинематографии; втората причина той вижда в нахлуването на млади и способни творци в кинематографията.

Навярно и двата тези момента имат своята роля в това ново качество на унгарското кино. Но на мен ми се струва, че те не само че не могат да изчерпят

тази роля, но дори не са най-същественото в нея. Това се вижда от проектираните филми, доколкото сред тях най-стабилните произведения са не на младото поколение, а на така нареченото средно поколение — на Фабри, на Ковач, на Янчо. Това от една страна..

От друга страна, влияние на чуждото кино навярно винаги е имало в историята на унгарското кино.

Следователно трябва да има трети вид причини, други видове причини, които водят до това ново днешно качество на унгарското кино.

Струва ми се, че тези причини навярно могат да бъдат и в такъв порядък. Да речем, те могат да бъдат едно ново качество на задачите, които си поставят унгарските филмови творци, работейки в сферата на киното, на целите, които те днес преследват. От друга страна, те могат да бъдат и нови моменти в разбирането на задачите на киното и на целите на киното, ново разбиране в унгарските обществени среди.

Много моля нашите колеги да дадат известни обяснения по този въпрос независимо от това, че някои обяснения вече се съдържаха в онова, което каза преди мене др. Ковач.

АНДРАШ КОВАЧ: Вашето предположение е точно в общи линии. Независимо от появата на младите в студията работят същите хора, които и преди това са работили. Същите хора в един период са създавали по-слаби творби, а в следващия период са създавали по-добри творби.

Според мене излишно е да говорим по-продължително за периода след 1953 г. Защото е ясно, че тогава се създадоха условия, които благоприятстваха за по-остро поставяне на конфликтите и проблемите.

Освен това промените в икономиката на страната или международният спор около китайския въпрос също дадоха възможност да се докоснем и до проблеми, за които преди това просто не е ставало и не можеше да става дума.

Разбира се, за това много би могло да се говори. Аз говоря от свое име и това е мое мнение. И понеже всеки познава най-добре собствената си работа, собствените си мисли и отчасти мненията на колегите си и тяхната работа, затова може да се каже, че това е по-общо мнение, а не само мое частно мнение.

ВЕРА НАЙДЕНОВА: По-значителните филми, които гледахме, са екранизации. Искам да запитам как оценяват унгарските кинематографисти връзката с литературата?

АНДРАШ КОВАЧ: По този въпрос нямаме никакво изработено становище, което би ограничило режисьорите. Ако един режисьор намери, да кажем, в дадено излязло вече литературно произведение нещо интересно, няма никакъв пречка той да осъществи това произведение във филм. Но ако някой иска да направи филм по собствен сценарий, т. е. ако иска да направи авторски филм, както Сабо или както Гал, независимо от това, дали работи заедно със сценарист или не, и такава възможност има. Освен това имаме и професионални сценаристи, които също могат да работят. Просто нямаме никакви предписания, по които да се работи. Но имаме опит. И опитът показва, че се получават много хубави неща, когато режисьорът се вдъхнови от дадено литературно произведение и го осъществи. Разбира се, в такъв случай трябва да се има предвид, че режисьорът трябва да разполага с известна свобода — режисьорска свобода — при осъществяването във филм на дадено литературно произведение.

Една малка забележка. Фактически това, което се случи през последните години с унгарските филми, протече, може да се каже, успоредно с развитието и с явленията в унгарската литература. Тенденциите през тези години бяха еднакви. Например порасналото значение на социографията. Самата литература стигна по-близо до живота и оттам вече и доближаването на киното до живота.

МАРИЯ РАЧЕВА: Ние не познаваме достатъчно добре най-новото унгарско кино. Но ми се струва, че от това, което видяхме, има два филма, които очертават тенденциите и насоките, чрез които младите унгарски режисьори търсят своя път към голямото съвременно кино. Като казвам „младите“, включвам също Янчо и Ковач. Става дума за филмите „Хора без надежда“ и „Студени дни“.



Тодор Андрейков, Вера Найденова и Владислав Икономов

Няма да се спирам върху интересния и пълен с гражданска смелост сюжет на „Студени дни“. По-важно е в една такава дискусия да потърсим механизма и структурата във филма на Ковач.

В този филм са запазени най-добрите традиции на унгарското кино: здраво конструирана, солидна драматургия, известна „приземеност“, която е така характерна за унгарското кино, и психологически плътни характери, които стават основа за задълбочено поставяне на проблемите и за тяхната трактовка в широк план. В „Студени дни“ е направен сполучлив опит събитията да се разкажат чрез конфронтация на четири „потока на съзнанието“. Преплитат се разказите на четиримата очевидци на унгарското клане в Нови сад през 1942 г., допълвайки се един друг, и по този начин основните моменти биват разказани по няколко пъти и видени от различни гледни точки.

При разкриване позициите на отделните герои обаче авторите твърде много са разчитали на монолозите им, т. е. на литературата. А от филма се оказва, че плътността на повествованието и експресивната сила на творбата се раждат не в монолозите, не в словесните партии на героите, а в техните филмирани разкази. „Студени дни“ е продължител на най-хубавите традиции на унгарското кино по отношение създаването на правдиви и психологически убедителни характери. Това е свързано, струва ми се, с голямата унгарска актьорска школа. В този смисъл обаче образът на главния герой, изпълняван от З. Латинович, ми се струва недоразумение, защото през цялото време се колебае между съзнателния престъпник и психопата. И тази неяснота в самата авторска експозиция на образа дезориентира актьора и лишава концепцията му от солидна отправна точка.

Филмът на Миклош Янчо ни показва, че съвременно кино на високо ниво се прави и по друг начин. Този филм сочи другия път, по който унгарската кинематография търси своето място в съвременното кино. А този път е: чрез конкретно избран исторически факт, на високо професионално равнище и с индивидуални изразни средства авторите представят своя философски размисъл над определени моменти от историята и морално-нравствените прояви на отделния човек.

На пръв поглед „Хора без надежда“ е исторически филм. За това свидетелствуват мундирите на австрийската императорска армия и споменаването за въстанието на Кошут. Останалото би могло да се помести във всички епохи. Тези дървени бараки, бесилки и рафинирани мъчения — това биха могли да бъдат разбитите въстаници на Кошут през 1848, хитлеровите концентрационни лагери и въобще навсякъде, където отчаянието и безнадеждността следват поражението, където всеки става враг на всички и където ужасът, дехуманизацията и деградацията достигат своя предел. Всъщност действителността е потребна на режисьора до толкова, доколкото му е необходимо да облече в конкретна форма своя размисъл върху една от най-мрачните и недостойни ситуации, в които може да се окаже отделният индивид. Миклош Янчо успява да създаде изключително чист изобразителен и пластичен рисунък на повествованието си. И все пак главното му оръ-

жие си остава атмосферата. Със своя горчиво-жесток вкус и черно-бяла геометричност и суровост тя създава онова остро въздействие, което филмът има върху зрителя. За мен „Хора без надежда“ беше неочаквано явление. За пръв път в него Янчо се отказва от изпитаната традиция на унгарците да базират филмите си, както казах, върху желязна драматургична конструкция и плътни характери. „Хора без надежда“ е явление и в друг аспект. Той е нов вид исторически филм, в който определено историческо събитие се представя чрез общочовешкия смисъл и значение, което то има за нашата епоха.

От останалите филми интересен ми беше „Баща ми“ на Сабо със своето тънко и изключително нюансирано психологическо майсторство. Но Сабо сякаш все още не е намерил своята изчистена концепция за изразните средства и цялостно филмово покритие на замъсъла си. За „Трудни хора“ повече може да се говори като явление в социологичен аспект, а по-малко в художествен.

ВЛАДИСЛАВ ИКОНОМОВ: Когато гледахме тези десетина унгарски филма, създадени през последно време, с най-голямо нетърпение очаквах филмите на своите връстници, на младите режисьори. И видях, че тях ужасно ги интересуват проблемите на съвременния монтаж, на съвременната композиция, на съвременната камера и на съвременния начин на разказване.

Обаче новото мислене, което е за мен по-интересно, отколкото блестящите на места открития, да речем, във филма на Гал „Водовъртеж“ или на Сабо „Баща ми“ — новото, по-дълбоко мислене намерих във филмите на Ковач и във филма на Янчо.

Филмът „Студени дни“ на Ковач много ме развълнува, защото той е намерил великолепно, съвременна, академична, бих казал, завършена форма за болезнен не само обществен, а преди всичко философски проблем въпреки всичко, което може да се каже за неговата литературност и пр.

Филмът на Янчо всички наричат по един автоматизъм на мисленето исторически. Според мене това е грешка. Това е филм, който може да бъде наречен „костюмен“, защото там действително има австро-унгарска жандармерия, свири се австро-унгарският химн и т. н. И може би събитията, които се разказват в него, да са станали действително, обаче за мене това е един напълно съвременен филм.

Струва ми се, че някои чисто професионални открития, които е направил др. Ковач в своя филм, при този вече станал класически субективен начин на разказване, са много интересни от професионална гледна точка и от тях трябва да се учим. А цялостният филм на Янчо, с неговия стил на разказване според мен е откритие, макар че това откритие няма да предизвика научни трудове, дисертации и пр., тъй като е откритие на свой стил, а не на поредния канон или на някакъв динамизъм в киното, който може да се копира или цитира.

Свикнали сме, след като обсъждаме дадена ретроспектива от филми, било унгарски, чешки или други, да правим изводи за поредното „чудо“ или получудо, или явление, или за липсата на такова. Този път можем да направим много по-сериозна и радостна констатация: фактът, че една братска кинематография произвежда между двайсетте си филма два филма от ранга на „Хора без надежда“ и „Студени дни“ е достатъчен, за да се радваме и да им завиждаме.

ВЕРА НАЙДЕНОВА: Филмите и литературата; филмите и историята, творецът и животът — така кратко и общо биха могли да се формулират трите най-важни теми, които аз за себе си откривам в днешното унгарско кино. За тях може да се говори, като се имат предвид само филмите „Двадесет часа“, „Студени дни“ и „Хора без надежда“. Два от тях са създадени по литературни произведения: „Двадесет часа“ по едноименния роман на Ференц Шанта, а „Студени дни“ по едноименната повест на Тибор Череп. Така чрез филмите откриваме авангардните произведения на съвременната унгарска литература, която, трябва да признаем, твърде малко познаваме. Това е литература търсеща, проблемна; на нея се пада заслугата за първооткриването на сериозните, мащабни идеи и теми, изпълващи филмите, за които разговаряме тук. И ако филмът на режисьора Золтан Фабри („Двадесет часа“) и филмът на Андраш Ковач („Студени дни“) са така пълноценни киноадекватни на литературата, ако най-добрите унгарски кинематографисти намират пълно съгласие с творците на литературата, то е защото литературните произведения са остро съвременни в пълния смисъл на думата не само като истини за живота и човека, но и като форма, която има всички качества, за да бъде претворена със средствата на киното.

Филмът „Двадесет часа“ има характер на репортаж-размишление, защото такъв е и характерът на романа. Но тук журналистическото интервю е само повод, контур на разказа. Така е в романа на Ференц Шанта, който в Унгария се смята за едно от най-големите произведения на литературата от последно време, така е и във филма на Фабри, където литературната първооснова е претворена в самобитна, чисто кинематографична конструкция. Времето на днешните срещи с журналиста, на днешните другарски отношения между хората се преплита с времето на старите събития; броят на разпитваните „свидетели“ се увеличава толкова, колкото е нужно за пълното и многостранно изследване. Закономерно и убедително се ражда трудната, но единствено възможна форма на асоциативното кино. Но... при тези плодотворни връзки с литературата остават някои рецидиви от чистото повествование, които в известно отношение нарушават филмовата чистота. Золтан Фабри, който така артистично и свободно използва асоциативната композиция, в някои от епизодите на своя филм се поддава на обстоятелственият разказване. Андраш Ковач съчетава умело интелектуалната драма с безкомпромисно честната информация за събитията; той търси най-логичните, най-естествените преходи от събитията към анализа, а в избора на неговото — резките контрасти на бялото и черното, които се връзват в съзнанието на зрителите. Във филма обаче остават непреодолими следи от повествователния диалог. Жаждата към епоса, която насочва режисорите към литературните произведения, генезисът на филмите, заложен в белетристиката, причинява известни беди на киното, но тези беди са съвсем незначителни в сравнение с онова, което унгарското филмово изкуство печели от своето сродяване с литературата.

„Всеки народ трябва да гледа право в лицето срамните страни на собствената си история, защото само така той може да се освободи от техните последствия в своето съзнание.“ Тази мисъл на Андраш Ковач (изказана в едно интервю) обобщава сякаш концепцията на всички унгарски филми, които условно могат да бъдат наречени „исторически“. А такива са и „Двадесет часа“, и „Студени дни“, и „Хора без надежда“. Най-острите, най-спорните и дълбоки филми, направени в Унгария през последните две-три години, са историческите — пише известният светски кинокритик Л. Анишски. Но Ковач и Янчо заявяват, че техните филми не са исторически, и имат пълно основание за това. Те създават своите произведения не само за да ни запознаят с неизвестни факти и събития и не само за да осветлят неосветлени страници от историята на своя народ, а за да открият в сложните, възлови исторически ситуации извечните проблеми на човека. И тук може би централното място заема проблемата за моралната издръжливост на човека, за неговата душевна устойчивост и цялостност. Като изправя пред съда на историята не истинските палачи, вдъхновители на фашистките изстъпления, а хора, в чиято съдба е заключен парадоксът да бъдат едновременно и палачи, и жертви на събитията. Ковач поставя категорично алтернативата: в съдбоносните, напрегнати дни на историята човекът е или герой, или подлец, безволева частица от събитията. Среден път няма. И няма начин да се разграничи вината на този, който е убивал, от вината на този, който е гледал как убиват, а не е попречил на това. Първоначалният нравствен компромис води до трагическо разрушение на личността. Така „Студени дни“, както и впрочем и „Хора без надежда“, се превръщат в истински съвременни филми — предупредение към всеки, който няма сили да се съпротивява срещу безчестието и безсмислицата в каквито и форми да се проявяват те. И все пак те са исторически конкретни филми. Не мога да се съглася с опитите да се представи филмът „Хора без надежда“ като намерение да се използва само конструкцията на една историческа ситуация, за да се направят някакви алюзии за раждането на фашизма.

Унгарските кинематографисти ни убеждават за сетен път, че има смисъл да се правят исторически филми само ако те поставят философски, нравствени, вечни човешките проблеми.

Навярно създателите на „Двадесет часа“, „Студени дни“, „Хора без надежда“, „Диалог“, „Баща ми“ познават много отгъпкани пътища, по които по-леко и по-беззастенчиво да поставят проблемите на нашето съвремие, на своя народ. Техните филми са пример за това, как творецът отхвърля всякаква лекота. Изтъкнатите творци на съвременното унгарско кино говорят за проблеми, изключително важни и актуални за Унгария (и не само за Унгария), говорят за тях мъжествено и с гражданска честност, със съзнание, че могат да победят като творци само ако тръгнат срещу живота и ако в него самия, а не в застраховачи недомлъвки или



Сцена от филма „Студени дни“

обратното -- в прибързани декларации намерят разрешение на вълнуващите ги мисли и чувства. Когато гледаме филма на Золтан Фабри, изпитваме чувството, че пред нас се разгръщат дълбоките пластове на самия живот с неговите големи и малки измерения; животът, който не стои на едно място, защото расте и крепне новото гражданско самосъзнание на унгарския човек. Фабри има смелостта да разкаже всичко за победата на социалистическата революция, без да се страхува, че в подробностите ще избледнее патосът на настъплението, че някои епизоди от разказа му ще прозвучат като сцени от поражение, че в известни моменти някои от героите му — честни, умни хора, комунисти, могат да изгубят ориентирите на истината. Пред нас се разкриват мрачни сцени на недоверие и грубост, но героичното начало на Йошка — бореца и победителя, произведа целия филм и определя неговия дълбок и страстен оптимизъм.

Каквито и недостатъци, по-големи или по-малки, да открием в художествената тъкан на филми като „Двадесет часа“, „Студени дни“, „Хора без надежда“, и „Баща ми“, пак ще стигнем до обобщението, че това са мъжествени, доблестни филми, които издигат високо гражданската и професионалната чест на унгарските кинематографисти.

ТОДОР АНДРЕЙКОВ: От няколко години насам се събираме в секцията, за да разглеждаме различните „чудеса“, които стават в социалистическите кинематографии. Дискутирахме „чешкото чудо“ (говоря съвсем условно, моля да не се схваща „думата“ буквално), сега се събираме да разглеждаме „унгарското чудо“... Няма да се изненадам, ако след известно време разглеждаме „румънското чудо“, или „югославското чудо“, или „второто полско чудо“.

И в края на краищата човек действително започва да се замисля как се получава така, че в почти всички социалистически кинематографии назряват условия, които позволяват бързо развитие и дават възможност кинематографистите да разискват. А ясно е, че тия условия са алфата и омегата, и ние добре разбираме това.

Струва ми се, че когато говорим за най-сериозните унгарски филми от последно време, а това за мене са „Двайсет часа“ на Фабри, „Хора без надежда“ на Янчо и „Студени дни“ на Ковач, а в известен смисъл и документалният филм по метода на директното кино „Трудни хора“, също на Ковач, ние се сблъскваме в края на краищата с едни и същи основни теми и проблеми, със сходно отношение на художника към действителността.

Според мен съвсем не е случайно, че тези филми, за които става дума, са дело на хора не от най-младата генерация, а на хора с дълъг и понякога мъчителен творчески път...

Когато правят филми като „Двайсет часа“, „Студени дни“ и „Хора без надежда“, тези творци се насочват към преосмисляне, преоценка на всичко, на историята на собствената страна, на художественото развитие на собствената страна и на собствената си гражданска и художническа съвест.

Без тази преоценка, която е най-същественото, не би имало този подем, така явен, така безспорен, на унгарското кино.

Смелостта да се постави на преоценка нещо, което е изглеждало безспорно, една истина, която е изглеждала проста и елементарна и само с едно лице, е голямото дело, големата творческа дързост на унгарските кинодейци.

Тази дързост се проявява в стремежа да се разгледа явлението в неговата многостранна комплексност — било унгарските събития от октомври 1956 г., било безчинствата на унгарския окупационен корпус в Югославия, било потушаването на въстанието от 19 век. Същото отношение виждаме и в документалния филм на Ковач „Трудни хора“ — за петимата изобретатели.

Защото и в него по същество се поставя същият проблем.

Вярно е, че сега изобретенията и рационализациите на тези петима души са вече съществени. Предполагам, че в нашата документална студия биха казали: защо да правим тогава филм за тези работи? Нали пуснаха изобретението, нали си взеха парите — стига толкоз! Да гледаме напред, какво ще се ровим в миналото, какво е било преди десет години!

А Ковач е искал да се върне към това минало, с един вглъбен поглед да проследи перипетиите, при това имайки предвид, че тези, които са стояли на пътя на тези изобретатели, са изхождали винаги от „държавнически съображения“, противопоставяйки се на техните рационализации. Тоест те са излизали от позицията на същата тази елементарна истина за нещата; а авторът, също както в игралния си филм и също както Фабри и Янчо в игралните си филми е потърсил сложността на явлението и е изкарал всички лица на истината на повърхността, за да потърси в тази многолика истина истинското ѝ лице.

Добре е, че в унгарския културен живот вече никой не се плаши от такъв род произведения. И им се дава път. Защото търсенето на различните лица на истината — което може би като драматургически и стилистически прием да ни отпраща към „Гражданинът Кейн“ и „Рашомон“ — не е направено, за да се докаже известен агностицизъм, а тъкмо напротив, за да се докаже, че все пак съществува истина, която трябва да се издири и която не ни се отдава леко, и която ще ни се отдаде в резултат на упорити усилия и на упорито мислене върху нещата.

Именно отхвърлянето на агностицистичния момент е положителното явление. Защото то ни води към една перспектива, която засяга бъдещето на нашето общество, което също няма образец, а се изгражда само и затова е подложено на рискове и грешки.

Историята вече ни показва грешки в развитието на нашето общество. Въпросът е осъзнали ли сме ние напълно необходимостта винаги, и в днешния ни ден, да подлагаме всичко, което се върши в нашия живот, на пречистващата сила на плодотворното съмнение, което схващам като вечно будно критично око.

Защото без пречистващата сила на съмнението няма движение напред.

Аз мисля, че във формално отношение унгарското кино се придържа към малко по-строг класицизъм, който отговаря на тази тежест, с която се поставят суровите нравствени проблеми.

На „Студени дни“ или на „Хора без надежда“ по-малко би им вървял един стил на „нувел ваг“, с тая фрагментарност на изложението, която е характерна за „нувел ваг“ — чисто изобразително-изразно говоря. Тази малко класическа строгост придава по-голяма дълбочина, по-голяма улегналост.

Това, което те са усвоили в областта на изразните средства от модерното кино — и струва ми се, че даже може да говорим за унгарски принос, е бораве-

нето с категорията време и монтажното ѝ осмисляне, тъй като в края на краищата категорията време е и основната им философска концепция. Тя лежи в основата на преоценката на миналото с оглед на настоящето и бъдещето.

В това отношение, ако мога да говоря за някакво творческо влияние, не подражателство, разбира се, мисля, че трябва преди всичко да говорим за Ален Рене, доколкото в края на краищата темата за паметта, за осмислянето на миналото с оглед на настоящето и бъдещето е основна тема на всичките негови филми. Но докато Ален Рене се занимава с драмата на индивидуалното съзнание, съпоставяйки я с процеса на световната история, унгарските кинематографисти се занимават много сериозно и задълбочено с проблемите на колективното съзнание в съотношение с историята, проблем, до който Рене стигна едва с „Войната свърши“.

И тези проблеми на колективното, на народното съзнание, разбира се, проблемът за индивидуалното съзнание също остава, според мене много извисяват унгарското кино като достижение в съвременното киноизкуство.

ИВАЙЛО ЗИЧЕВСКИ: Струва ми се, че стана традиция винаги, когато се срещаме с юсти от приятелските кинематографи, да използвам тези срещи като повод за размисъл над нашето собствено състояние, за подхвърляне на някой камък в собствената ни градина. Макар да съм също съблазнен от тази възможност, аз ще се постарая да не тръгна по тоя път. Ние имаме гости и това ни задължава да говорим не за личните си работи, а за фактите, които са ни събрали тук.

Бих искал да започна с някои мисли за един съвсем конкретен филм — „Трудни хора“.

Този филм за мен стои в центъра на всичко, което видях. По един особен начин аз си пречупвам през него цялата истина за унгарското кино.

Струва ми се, че в желанието да се говори повече за нас, отколкото за унгарците, тук те нарисоваха една твърде идилична картина на унгарската кинодействителност. За мене съдбата на режисьорите на някои от филмите, които видяхме, условно казано, е толкова трудна, колкото са трудни и героите във филма на Ковач. Струва ми се, че Ковач не е искал да документира явления и факти, а се е помъчил да открие един тип герои. Той търси тези моменти от съдбата на героите, които ще ги покажат като определен тип хора, каквито той иска да съществуват и които могат да бъдат активни в дадената обстановка.

Съпротивителната способност — това е основната черта на неговите герои, на неговите трудни хора. И затова те, без да имат красиви лица, са красиви хора, защото виждаме, че са изпълнени със съдържание, което режисьорът страшно много иска да наложи като норма за поведение в живота.

Струва ми се, че мисълта на Ковач е: нищо не идва наготово — трябва да си го вземем, трябва да се борим. Трябва да съществуваме и да намираме смисъл на това съществуване в собствената си активност, в своето разбиране на света.

Оттук бих искал да премина към тези филми, които някои нарекоха исторически. Струва ми се, че това търсене на критични и драматични моменти от историята на Унгария не е случайно. То е продиктувано от желанието да се говори за днешния ден. Проблемите, които тези филми поставят, са конкретни, но заедно с това и всеобщи. Те винаги опират много плътно до моралната проблематика и техните герои са много по-малко герои на момента, отколкото изобщо герои. За тях е много важно всеобщото, което би се проявило във всеки един конкретен момент, в това число най-вече и в момента, в който живеем.

Ако трябва да кажа съвсем искрено, аз не изпитвам никакъв особен интерес към филмите, които видяхме. Чисто и просто те не ми направиха такава неотразимо впечатление, каквото ми направиха филми от други кинематографии, които можахме да гледаме преди това.

Моята симпатия и адмирация към унгарските филми идва от героичното им усилие да бъдат искрени и смели. Даже бих казал, че моето отношение към тях по-скоро се ражда някъде в сферата на гражданското съчувствие, отколкото на артистичното адмиране.

Когато те говорят за трагични ситуации в своята история, чест им прави, че не търсят причините във от себе си. Те разглеждат историята и своето на-

стояще като единно цяло и именно за това могат да застанат срещу себе си, да се анализират безпощадно, да намират и доброто, и лошото, и причините, и следствията в себе си. Именно затова техните филми са интересни произведения и развълнуваха всички, които ги гледаха. В разглеждането на проблема за вината, за историческата вина те достигат до тънкости, които твърде рядко ни се случва да откриваме във филмите, които гледаме от нашите страни. В „Студени дни“ например за мене беше истинско откровение съчетаването на проблема за личната вина с трагизма на историческата ситуация, в която се развива и живее отделната личност, това сложно взаимодействие между лична съдба и обществена, между лична вина и обществено-историческа вина. Героите в „Студени дни“ се издигат до трагизъм, именно защото в един момент индивидуалната воля бива сломена от външната инерция, от общата инерция, която от своя страна е родена от поведението на отделните герои.

Струва ми се, че за разлика от чехите, които се ориентираха към микроформата на конкретната действителност, към търсенето на ситивното, към улавянето на обществената психология, която живее в жестовите, в мимиката, ако щете, във вида на улиците — унгарците се насочиха към съкровената психология на своите герои.

Оттук — и разликата в двата стила: чешкия и унгарския стил. По форма унгарското кино е преди всичко конструиращо кино. То се конструира в един автономен свят и разполага своите герои така, че гони максималния идеен ефект. В това е основанието за всички тези определения на формата, които бяха казани тук: известна студенина, геометричност, подреденост, полираност на формата... Ние през цялото време имаме чувството за присъствието на една авторска личност, която седи зад героите и ръководи техните постъпки.

Накрая бих искал да завърша с пожеланието да не се срещаме през година или през две и да се гледаме като чужди, а да превърнем разговори като настоящия в редовни и чести приятелски срещи.

ХРИСТО КИРКОВ: Преди две години на московския фестивал видях филмз на Фабри „Двайсетте часа“. Не бих могъл да кажа, че филмът поразил съзнанието ми, но ме респектира в най-висока степен. С какво? Не с никаква дързост и новаторство на формалните си търсения и постижения. Той ме респектира със стремежа на неговите автори да останат верни на себе си, на своя съвременен възглед върху близката история на унгарския народ; с това, че авторите се проявяват като високо лоялни, честни граждани, извънредно силно заинтересовани от истината за историята на тяхната страна.

Оттогава гледах редица унгарски филми и с радост забелязах, че качествата на „Двайсетте часа“ се повтарят в най-добрите измежду тях.

Тия много скъпи за мен черти на мисленето на унгарските кинематографисти аз виждам реализирани засега обаче в ония факти на унгарската кинематография, които са посветени на по-близката или по-далечната история на унгарския народ. Имам предвид филми като „Двайсет часа“, „Хора без надежда“, „Студени дни“.

Боя се, че младото поколение унгарски кинотворци, което работи преди всичко в сферата на съвременността, не притежава обаятелните качества на мисленето на средното поколение и специално на творци като Фабри, Янчо и Ковач.

Младите унгарски кинотворци ми правят впечатление, от една страна, с това, че не желаят да мислят с априорни, старозаветни схеми, че се стремят да поставят нови проблеми на съвременната им обществена действителност. От друга страна обаче, те не творят с оная гражданска дълбочина, свобода и доблест, която е характерна за представителите на средното поколение. Според мен творците от младото поколение в унгарското кино премного гравитират към камерно психологизиране, избягвайки обществената мотивировка на поставените проблеми, ясни и искрен език.

Ембриона на голямото бъдеще на унгарското кино върху материал от съвременното аз виждам в документалния филм на Ковач „Трудни хора“. В това произведение точното и законоично психологическо портретиране е експонирано върху един обществен контекст, който обяснява и обосновава характера, мисленето, поведението на героите-съвременници.

Тогава, когато това свободно гражданско и естетическо мислене проникне

и овладее всички поколения унгарски кинотворци, унгарското кино ще реализира истинските си потенциални възможности.

ИВАН СТОЯНОВИЧ: Искам да пречистя в себе си не само това, което научих от прожекцията на дванайсетте унгарски филма, но и което чух от моите колеги.

Преди всичко на мен ми се струва, че у творците трябва да има наличие на желание за равносметка, за искрена преоценка на всичко, което е създадено, премислено и изстрадано досега. От онова, което виждаме в последните унгарски филми, можем да констатираме, че такова желание е налице.

Аз се присъединявам към оная част от изказващите се, според които новото, възбуждащото и интересното в унгарското кино е преди всичко гражданският патос, социалната равносметка, според мен необходима, за да може една кинематография начело с група творци да започне да гради след генерално изчистване на своите позиции. Да започне от един известен градус — дори от нула градуса, и да продължи да дири чрез истината онова, което ще създаде бъдещата идейно-естетическа физиономия на една кинематография. Мисля, че днешният успех на унгарското кино се крие в неговата обществена ангажираност, идваща от литературата — утрешният успех ще дойде от по-чистата киноестетическа изява.

Смятам, че това, което можем да наречем още успех в представените унгарски филми, е искреността, с която се третира проблемите на близката и на далечната история. Успехът е и в това, че тези конкретни теми за унгарската кинематография не са вече „табу“ и че същевременно водят до много по-трайни, вечни човешки проблеми и обобщения, подчинени на вътрешна човешка драма. Външната фактология остава много често фон, но това не е пречка да бъдем свидетели на ярна епоха. Произведенията на унгарската кинематография са далеч от конюнктурността, което намирам за особено ценно постижение. В тия произведения се докосват общочовешки отношения, усещания, звучения, дълбоки проблеми на човечеството въобще и на отделния човек, който, бих казал, се разкъсва, за да се разкрие до дъно — пред себе си и същевременно пред другите.

Тези са главните достойнства на унгарските филми, измежду които аз най-много ценя „Двайсет часа“, „Студени дни“, „Хора без надежда“ и до известна степен „Баща ми“.

АТАНАС СВИЛЕНОВ: Моето лично убеждение е, че и появата на така наречената „полска школа“, и на „чехословакото чудо“, и на оня авангарден фронт, който се проявява в съветската кинематография през последните години, а и подемот на унгарското кино винаги имат в основата си някакъв полемичен подтик.

Изхожда се от желанието да се влезе в борба с неща, които много дълго са тегнели над нашите представи и са ни ограничавали, спъвали са търсенията.

Струва ми се, че и тоя път — при срещата с унгарските филми — ние отново имаме подобно нещо. Един го нарекоха „антиромантика“, „вглеждане с други, нови очи в истината на историческите уроци“ — както щете го наречете, но това е нова дума, ново прочитане на неща, вече показвани на унгарския екран.

Всички знаете каква сложна и противоречива е историята на полското освободително движение. Знаете конфликта, който е съществувал между двете национални армии — между тази армия, която бе свързана със Запада, и тази, която бе под влиянието на комунистическите идеи. В сложната обстановка на окупацията се забелязва сблъскване вече между самите полски, конфликт на национална почва. И в основата на филмите, които създадох авторитета на полското кино, беше именно изследването на цялата тази драма, на тази национална трагедия, която лежеше в основата на историческите събития.

Съветското кино също постигна своите най-големи успехи в третирането по нов начин на така наречената военна тематика, като беше отстранен и из-



Из филма „Хора без надежда“

живян оня евтин героичен, патетичен и апотеозен стил, характерен за „Сталинградската битка“ и за „Падането на Берлин“ и се вникна в цялата сложност, противоречивост и мъка на съветските хора, които в последна степен, преодолявайки всичко, успяха да извоюват една историческа победа и да увенчаят с нови героични страници историята на съветската държава.

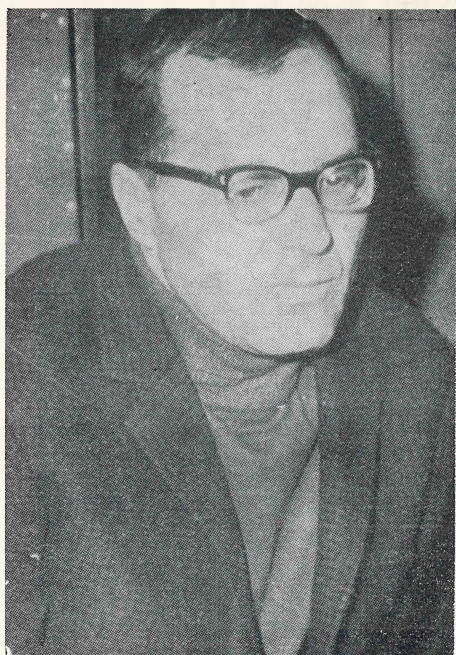
Същевременно те постигнаха своите успехи и със смелото, безкомпромисно, честно третиране на драматичните събития от времето на култа към личността на Сталин.

Според мене същият такъв критичен патос и същото желание да не се заобикалят тъмните, неприятните страни в действителността, се забелязва и в това, което правят чешките кинодейци, и то не само по отношение на теми, почерпани от периода на култа, но и в онова твърде трезво критично обглеждане на днешния, съвременен чешки гражданин, в посочването на опасността от оснабяване, от живеене заради вещите, с които се отрупваме, живеене заради спокойствието, водещо до притъпяване на гражданските стремления, на поривите у хората.

Същият такъв критично-аналитичен подход забелязваме и в тези три, както виждате, отделили се в разговора ни произведения, които ние изброихме, а именно: „Хора без надежда“ на Миклош Янчо, „Двайсет часа“ на Золтан Фабри и „Студени дни“ на Андраш Ковач.

Виждаме, че тази сила на драматичните конфликти, тази трагедия, която унгарският народ е изживял, става оная база, върху която се изграждат най-ярките, най-интересните произведения.

И бих искал да подчертая, че както в най-добрите филми на останалите социалистически кинематографии, така и сега, при нашите унгарски колеги, това в последна сметка не води до самооплюване на нацията, не води до nihilизъм и до безверие, до лоши изводи по отношение на историята и по отношение на националния характер, а преди всичко е продиктувано от съвсем определени позитивни намерения, от желание да бъде намерено онова ценно зърно, което би помогнало тези неща да се изживеят, за да не се повтарят грешките от миналото.



Христо Писков

Защото според мене патриотизмът не е само в това, да пеем дитирамби за светлите страници от нашата история, за многото добродетели на нашата нация. Патриотизъм е и когато дириш: лошото, макар и да е по-рядко, и така да го представяме на екрана, че то никога вече да не намери място в нашата действителност, никога да не намери място в нашите души, в нашите граждански и човешки прояви.

В това отношение унгарските филми наистина са достоен образец.

Ще свърша с това, че може би действително унгарските филми не упражняват върху нас този емоционален ефект, който упражняват кинематографите на Полша и на Чехословакия и на Съветския съюз с най-доброто, което е стигнало до нас. Може би тук влияе фактът, че това са славянски кинематографии, а славяните сме по-сентиментални, бих казал, по-емоционални. Докато тук, в унгарските филми, вече виждаме едно не така директно емоционално въздействие, а подчертано рационално, определено интелектуално упражняване на въздействието върху нас.

Това, което искат да ни кажат унгарските филми, не идва веднага, не

ни заразява тоз час, а се появява сетне като изводи, като узряла, утаена поука. И тук сме длъжни да отчетем именно своеобразието на една кинематография, своеобразието на една национална душевност, която, както виждаме, не е само душевност на веселите филмчета, на оперетките от типа на „Двата живота на леля Мици“. Всъщност унгарецът е един друг тип душевност, един друг начин на мислене и ми се струва, че пред света, точно с този мъчен, сложен, но дълбок аналитичен подход към явленията и събитията, унгарското изкуство успява да намери трайно, постоянно място.

ХРИСТО ПИСКОВ: Аз не искам да повтарям всички хубави мисли, казани вече от другарите след тази панорама от филми, които ние имахме удоволствието да видим. За хубавите неща малко трябва да се говори.

Главното, което на мене ми харесва, е преди всичко този самоанализ не само на отделния герой, а на цяла нация. Една непрекъсната борба, независимо от това, дали филмът ще бъде с тематика от 1956 г. или от 1869 г. — една непрекъсната борба на миналото с настоящето, на миналото с бъдещето, даже в преносен смисъл. И разбира се, тази голяма самокритичност, която позволява да се погледне самокритично дори на позорни страници от своята история.

Отдавайки дан във всяко едно отношение — от литературния материал, послужил за основа на тези произведения, до кинематографичната филмиграност, достигната от режисьорите, — аз получавам едно впечатление, което искам да споделя накратко: все пак това са филми, които малко или много, независимо от съвременния поглед на проблемите кореспондират с една по-далечна или по-близка история.

Дали това се дължи на туй, че тези произведения са се родили, след като се е родило едно литературно произведение — повест или роман, — по което те са направени, аз не зная. Но имам чувството, че засега кинематографичните произведения при всичките си достойнства все пак остават зад литературата в Унгария.

Това ние не бихме казали за една чехословашка кинематография.

И говорейки за това, виждайки големия потенциал главно от кинематографична гледна точка, мене ми се иска именно това средно поколение — специално авторите на тези три филма — да заговори вече за факти, които да не носят давност даже от десет години. И се надявам в бъдещите наши срещи да сме свидетели на филми, които биха ни развълнували с авторския си поглед към наистина съвременни проблеми, каквито ние видяхме в един филм — за мене най-съвременен — като „Трудни хора“. Защото за мене този филм именно е на най-близка дистанция до проблемите и в най-тесен контакт със съвременната сложност на нашия живот.

ЕРВИН ДЕРТЯН: Миналата година в Москва на съвещанието на филмовите критици направихме един малък заговор. Просто се договорихме и в чужбина да се отнасяме към филмите си със същата критичност, с каквато говорим и в родината. И затова аз дойдох тук не с цел да правя пропаганда и реклама на унгарските филми, да защита унгарските филми.

Възможно е във вашите изказвания настроението към унгарските филми да се е получило по-розово, отколкото ние очаквахме. Това е същата оптическа измама както и при нас — например от 120 френски филма ние гледаме пет най-добри. Независимо от тези успехи, които постигна унгарската кинематография, тя не е лишена от свои проблеми, свои трудности, свои компликации.

Например въпросът, който с право прозвуча тук: защо тези произведения на високо ниво се правят само за далечното или за по-близкото минало?

Това показва, че и при нас филмските дейци има още за какво да се борят. Това показва също, че независимо от многото интересни и прогресивни мисли на нашите режисьори още не всичко е постигнато. Все пак много е радостен фактът, че през 1966 г. в унгарската кинематография се създадоха два филма, които са просто етапи за унгарската кинематография — филмът на Миклош Янчо „Хора без надежда“ и филмът на Андраш Ковач „Студени дни“.

Радостен е този факт, независимо от това, че заедно с тези филми са създадени и посредствени, дори и слаби филми.

Аз искам също да добавя нещо за причините, които създадоха тази възможност. Моето мнение е, че тук не става дума само за нов киноезик, а по-скоро за това, че Янчо, Ковач и Фабри прецениха кое от киноезика е добре дошло и в помощ за социалистическото киноизкуство. Докато модерният филмов език на Запад служи за показване на отчуждаването на човека, у нас модерният киноезик послужи за осъзнаването на отчуждения човек. Какво имам предвид под „осъзнаване на отчуждаването“? Проблемът на последните унгарски филми е пробуждането или пробуждането на съзнанието за отговорността на човека. Така е например във филма на Янчо за малка човешка група, така е и при Ковач, но в още по-големи мащаби, национални.

Излиза, че и ние се насочваме към проблема за отчуждаването, но от една активна позиция, борейки се срещу това явление. И това ние правим, за да въздействуваме за осъзнаване от хората на отговорността, която трябва да поемат.

Тук се постави въпросът: как се посрещна филмът на Андраш Ковач „Студени дни“? Имаше националистични кръгове, които почувствуваха, като че ли им бяха ударили плесница. Но с този филм Ковач се присъединява към най-прогресивните традиции на унгарското изкуство, които водят началото си в унгарската поезия от Атила Йозеф. И тук малко бих поспорил с изказването на др. Мария Рачева. За мене най-интересното в този филм е, че героите всъщност не са престъпници. Всеки от тези хора би се навел, ако някоя от дамите би си изпуснала къричката. Това е светът, който Калман рисува в своите произведения. Човекът от тази класа разкрива пред нас напълно своята голота и безсъдържателност. И не заради това, че е лош като конкретен индивид, а заради историческата неориентираност, заради историческата обстановка.

За мене този филм е значителен именно с това, че той не оперира само с белия и черния цвят, не работи с герои, около които е създаден мит, които са само дяволи или само богове. Това се отнася и до филма на Миклош Янчо „Хора без надежда“. Една от колегите спомена във връзка с този филм за безнадеждността. Но трябва да сме наясно, че в живота има надежда и безнадежд-

ност; че историята е пълна с катастрофи и катаклизми, и то с такива катастрофи, които като че ли са съвсем безнадеждни.

И аз смятам, че една от задачите на социалистическото изкуство е да приближи човека, да го солидаризира с проблемите в тези катастрофи. Борбата на Кошут за освобождението пропадна. Това е факт, това е реализъм. И аз мисля, че проблемът се състои в това, да не поставяме в отделни кутии надеждата и безнадеждността, положителния и неположителния герой, а да подхождаме малко по-гъвкаво към тези категории. Аз мисля, че в рамките на социалистическия реализъм един творец може да бъде настроен и с една безнадеждност, ако от тази безнадеждност изведнъж се поражда оптимизъм.

Другият въпрос, който възникна тук, е взаимовръзката между киното и литературата. Например при „Хора без надежда“ не е имало никаква литературна основа. На Янчо просто му попада материалът и сценария той написа с един унгарски режисьор. Във „Водовъртежът“ Ищван Гал също сам написа сценария. И когато възниква някакъв протест срещу авторското кино, това е възращение не срещу самия творчески процес, а протест срещу модата на това нещо. Защото тази мода от своя страна отваря вратите за известно дилетантство.

Малко са хората като Фелини, Антониони или Янчо. И ако всеки млад човек, пристъпвайки към киното, започва сам да пише и сценариите, това може да доведе до катастрофа. И за това също има примери в унгарското кино.

Не бихме били правдиви към младото поколение, ако очакваме, че то веднага ще прояви същата зрелост, която имаме сега при Ковач, Фабри или Янчо.

Не бива да се забравя, че това младо поколение дойде с други жизнени спомени, с други жизнени натрупвания, отколкото нашето. За тях не само фашизмът, а дори и култът към личността е някаква история. И все пак мисля, че трябва да даваме право на всеки творец да създава произведения от своите спомени, от своя свят.

Малко се говори тук — но все пак аз много го уважавам и ценя — за Ищван Сабо. Например филмът „Баща ми“. Аз знам, че когато той почне да философствува, много от нещата стават банални, тривиални, неинтересни. Но той така интересно и оригинално използва филмовите си средства, че това понякога просто... ме възхищава.

На края няколко думи за положението на критиката у нас.

Аз мисля, че нашата филмова критика се развива паралелно с нашето киноизкуство, в съвместно, взаимно въздействие. До 1958 г. ние нямаше унгарска филмова критика. Но след това, при всяко по-интересно събитие — каквото ни поднасяха Ковач, Янчо, Фабри — критиката веднага реагираше, и то така, че дори силите, които бяха против тези филми, капитулираха, сразени от филмовата критика. Например имаше у нас окръзи, които не позволяваха да се прожектира филмът „Двадесет часа“, не искаха. Филмовата критика много твърдо и стабилно застана зад филма и не позволи да се допускат подобни неща. За съжаление се допускат и грешки, когато с голяма ревност се защитават филми, които не заслужават това.

Завършвайки, искам да кажа — мисля, че ще изразя с това и мнението на Ковач, — че много сме доволни от този разговор.

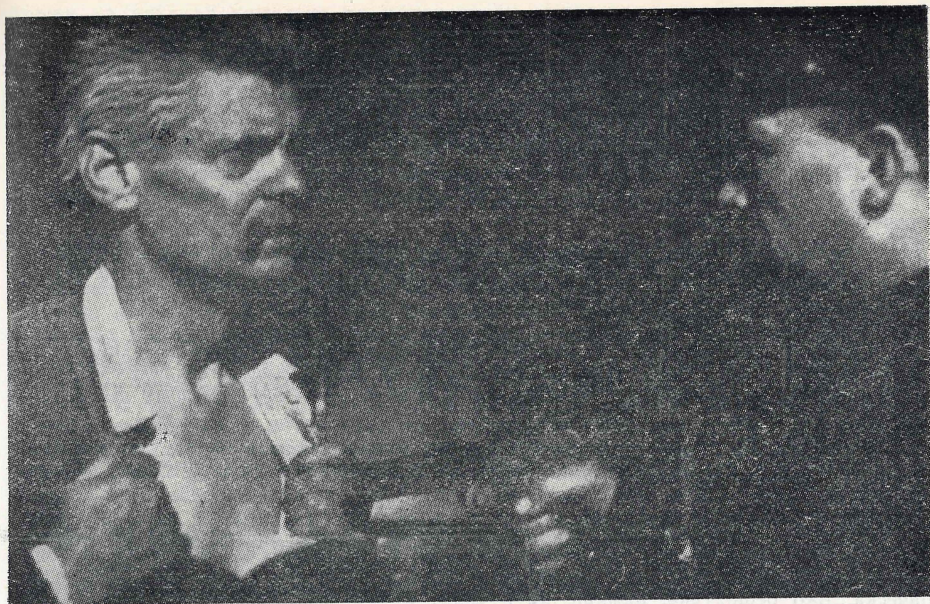
Имам чувството, че ако се срещнем скоро, и ние ще можем да говорим подобни неща за българското кино. Такова е положението в социалистическото киноизкуство, че винаги има едно отговорно едно дежурно киноизкуство. И сега като че ли редът е на българското кино.

АНДРАШ КОВАЧ: Тук възникна един въпрос — въпросът за реакцията на публиката към филма „Трудни хора“ — на който искам да отговоря.

Мисля, че този въпрос е правилен, защото филмът е абсурден за една публика, която е свикнала да гледа само игрални, постановъчни филми.

Във връзка с това искам да кажа защо филмът стана такъв, какъвто е.

Мене най-много ме възмущаваше по това време — а това беше преди четири години — въпросът, който тогава беше доста наболял и актуален: въпросът за бюрократичното ограничаване на дейността на един съвременен човек, на един съв-



Сцена от филма „Двадесет часа“

ременен гражданин. И аз исках на всяка цена да взема отношение към този въпрос.

Когато изготвих първата част от филма и я показах на колегите и сам за първи път я видях в цялата ѝ завършеност, просто бях отчаян. Породиха се умен съмнения, дали това ще интересува публиката. И за най-голямо мое учудване се оказа, че колегите ми посрещнаха с голям интерес този материал и на моя въпрос — дали не ги отекчава, че много се говори и че аз задавам въпроси — получих отговор, че те, развълнувани от естеството на проблема, който се поставя, дори не са забелязали, че постоянно има говор и че се задават въпроси.

Това ме обнадежди, че независимо от журналистическите похвати този филм ще бъде интересен на публиката. Аз много обичам журналистиката и не се вълнувам дали този филм ще се нарече изкуство или не.

Интересно е, че при прожекцията на филма, независимо от това, че не винаги салонът биваше пълен, почти винаги прожекциите завършваха с аплодисменти.

Трябва да отбележа, че този филм предизвика интерес и реакция повече сред интелигенцията, студентите, сред хората, които се опитват да мислят и да търсят и са във връзка с тези обществени проблеми; а по-широката публика въобще не отиде да го гледа. Но цялата страна говореше за този филм, особено когато го показаха по телевизията. Просто се формира представа за хората, които са трудни. И сега, когато някого назовават „труден човек“, това значи някакво признание.

Разпрострях се за този филм малко по-нашироко, защото исках да изкажа мисълта, че подобни филми трябва да се опитват. Полезно е и за обществения анализ, и за самото киноизкуство да се опитват неща, които в първия момент изглеждат като абсурдни за киното.

Няколко думи за критиката. В много случаи спорни произведения получават именно благодарение на кинокритиката своето обществено признание и място, което заслужават.

Но в същото време трябва да кажа, че нашата кинокритика все пак няма много голяма власт. Например филмът „Двадесет часа“ бе защитен не от филмова-

та критика, а от културните и политическите органи. Тези културни и политически органи трябваше едновременно да защитят и филма, и филмовата критика, защото окръжните подеха борба и срещу филмовата критика. При „Трудни хора“ и при „Двайсетте часа“ имаше доста атаки от десните групировки и течения, които протестираха срещу прожектирането на такива филми. Подобен спор имаше и за „Хора без надежда“. И в този спор имаше хора, които се изказваха, че филмът е алегория за култа към личността.

Във връзка с това няколко думи по въпроса, защо няма подобни филми на съвременна тематика.

Горещите спорове, които възникнаха по трите филма, показват категорично, че те засягат съвременни проблеми. Защото иначе кого биха интересували и защо би се спорило толкова по тях?!

Ясно е, че нито един от тях не е някаква филмова алегория. И трите филма се родиха от мислите и проблемите, които ни вълнуваха днес, проблемите на по-комплицираните исторически етапи, проблемите за ограничаването на личността и т. н.

Аз само така мога да разглеждам този въпрос, защото имаме много филми с днешна тематика и въпреки това те не поставят проблемите и не будят мислите на съвременника.

Искам още веднъж да подчертая, че колкото и да е исторически един филм, ако отразява съвременното светоусещане, той е интересен и съвременен. Например втората част на „Иван Грозни“ аз съвсем не приемам само като чисто историческа. Ако беше така, нямаше да я спрат и забранят навремето.

Тук възникна един интересен въпрос: разликата между филмите на младото поколение и филмите на по-възрастното поколение. Според мен причината е в това, че ние все пак имаме повече натрупан обществен и жизнен опит, преживели сме една война, били сме свидетели на следвоенното възобновяване на Унгария, на събитията от 1956 г. В резултат имаме някакъв опит по това, как се формира едно обществено съзнание.

Най-младото поколение всъщност се формира след 1956 г. и аз мисля, че най-важният проблем за това младо поколение е, че то няма обществен опит и някак си не е впрегнато в обществения живот, не чувства на своите рамене отговорността за историческото и общественото формиране на нацията. Докато след 1945 г. ние все пак много активно участвахме в обществения живот, те днес по-скоро имат само формална връзка с младежките организации или с други обществени организации, но вътрешно, чисто психологически те чувствуват своята отговорност пред обществеността.

И на края искам да кажа — и го казвам не заради протокола, не бих искал да звучи официално, — че изпитвам голяма радост и задоволство от тази среща. Това, което прозвуча тук — че в повечето случаи вне говорите за българския филм тогава, когато имате на гости чужденци, — при нас има друг вариант: ние най-вече говорим за унгарското кино тогава, когато сме в чужбина! Например миналата година бяхме в Москва десет души режисьори и филмови критици, и накрая се оказа, че никога не сме говорили толкова много за унгарското кино, колкото по време на този престой в Москва. Например с Янчо обикновено разговаряме само в чужбина. Но това не е наш патент. Миналата година в Будапеща пристигна един френски режисьор, който разказа, че в Карлови Вари за първи път се е запознал с Ален Рене. Виждате, че фестивалите са хубаво нещо... Бедата обаче е, че ние предоставяме като че ли всичко на фестивалите. И това не е хубаво. Не трябва да чакаме само фестивали, за да установяваме контакт помежду си. Ние, дейците на социалистическите кинематографии, приличаме малко на международен футболен отбор, който не се среща предварително на тренировки, а се явява направо на мач — на фестивал. И разбира се, в такъв случай ние не знаем кой как играе и колко умело може да подава топката. Ето например в Будапеща се дава чешки филм. Моите колеги не отиват да го гледат. Същото се случва в Прага — чехословашките колеги не гледат пък унгарските филми. За съжаление ние започнахме да се интересуваме повече от Трюфо, Годар или други западни кинематографисти и по-малко от нас самите. Може би това се

дължи на някакъв комплекс на малоценност специално в малки страни като нашите. Ако е така, това е неправилно, защото нашият собствен опит е по-интересен за нас, доколкото всички ние работим при еднакви обществени условия. Не трябва да си подаваме топката през Кан или Венеция, където по-трудно можем да намерим партньора си. Трябва да провеждаме повече съвместни тренировки, да се опознаваме по-добре, както сега тук, на тази среща, и тогава съм сигурен, че нашият социалистически киноотбор ще постигне много по-големи резултати.

Като изказвам още веднъж задоволството си, аз ви благодаря за този разговор.

Д-Р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ: Съвсем естествено е, че не е възможно да се обобщим нашият разговор, като се направят някакви генерални изводи върху днешното състояние на унгарското киноизкуство. Не такава беше нашата задача. Затова моля това, което ще кажа, да бъде схванато като заключение, а не като обобщение. След нашия разговор в моето съзнание се отлагат няколко основни мисли.

Първата от тях е за сложния път на унгарското киноизкуство. Едно изкуство, което започна своето развитие малко след появата на киното въобще, за да премине по една твърде начупена крива до днес. Разцвет по време на унгарската съветска република и натрупване на прогресивни традиции, упадък при режима на Хорти, когато унгарското кино с една забележителна всеядност се мъчеше да усвоява всичко онова, което създаваха „Уфа“ или американското кино. Отново разцвет след освобождението на Унгария от съветската армия и отново сътресения, нанесени от контрареволуцията. И отново възход в резултат на консолидацията на обществения живот, възход, чийто плодове можем да берем днес.

Доколкото съм информиран, струва ми се, че в този последен период решаваща роля за новия подем изигра и един фактор, за който тук се спомена твърде общо, но който следва да бъде посочен съвсем конкретно. Това са ония документи, които Централният комитет на партията издаде в 1958 г. по въпросите на унгарската култура и изкуство. Мисля, че именно тези документи създадоха оня благоприятен климат, в който избуяха произведенията, привличащи днес нашето внимание.

Разбира се, наред с този фактор следва да посочим и „субективния фактор“ — талантът на самите творци и тяхната благородна амбиция да вземат за критерий не посредственото, а върховете в световното киноизкуство. И ми се струва, че този стремеж, тази амбиция бяха оня двигател, който успя да ги измъкне от провинциализма, и да ги доведе до забележителни художествени резултати.

Разбира се, впечатленията, които имаме от унгарската панорама, не могат да бъдат абсолютни и пълни. Защото никога десет филма, колкото и представителни да са те, не са в състояние да дадат цялостния облик на едно киноизкуство. Но въпреки това в тези филми се откриха някои основни неща, които са много важни за нас, които ни вълнуваха и тук, когато споделяхме мисли по тях.

Не бих желал да ги изброявам — искам да се спра с две думи само на най-същественото, което дълбоко ме респектира в унгарските филми. Това е степента на оная художническа зрелост, с която се правят добрите филми на унгарското кино — една зрелост на мисленето, не само художествено, но и гражданско. Една сложна и зряла диалектическа мисъл, която позволява да се откриват остри аспекти върху живота и действителността и да се говори по всички проблеми откровено.

Гворейки именно по този проблем, др. Т. Андрейков издигна, така да се каже, лозунга за „пречистващата сила на съмнението“. Всички ние много добре разбираме вътрешния смисъл на това, което Андрейков говори тук. Но ми се струва, че е нужна по-голяма прецизност във формулировките, за да не изпаднем в едностраничност.

Мисля, че съмнението не е и не може да бъде абстрактна, неутрална категория, във и независимо от някакви позиции. Само едно голо съмнение, колкото и да е пречистващо, може лесно да ни отведе до скептицизъм. А точно такъв скептицизъм според мене ние не виждаме в унгарските филми. Техният критически патос е лишен именно от скептицизъм.

И може би във връзка с това не е безполезно да посоча, че примерно филмът „Двайсет часа“ на Фабри, който нашумя на световния екран, който, намери достъп до екраните и в Италия, в Западна Германия, в Америка, навсякъде, бе много интересно оценяван от тамошната критика. Тя подчертаваше определено не-

говия критически патос, удивляваше се на смелостта му, но завършваше винаги с тон на прискърбие, че това е чудесна пропаганда за комунизма!...

Ето ви голямата сила не на съмнението, а на диалектиката, ето как се сключва веригата: критически патос — перспектива! И мисля, че точно в този пункт унгарското киноизкуство се отличава от някои чехословашки филми и това поне лично на мене ми е много симпатично. В чехословашкото кино се появиха случаи на увлечения, които водеха до субективизъм, докато при унгарците, поне в тези филми, които ние познаваме, такова нещо не може да се открие. Мисля, че координатите на техния критически патос са фиксирани стабилно в диалектиката на нашия обществен живот.

В крак ли е унгарското кино със съвременните тенденции в киноизкуството?

Според мен на такъв въпрос категорично трябва да се отговори: да! Имам чувството обаче, че тази съвременност ние трябва да дириим не толкова в плоскостта на изразните средства, а повече по линията на повишения интерес към психологията на героя. Именно в тази посока спред мен унгарското кино намира по-плътни контакти със съвременните тенденции на киноизкуството, доколкото те ни носят едно по-изострено внимание не вече към сюжета, към събитията, към поведението на героя, а преди всичко към неговия вътрешен мир, към неговите мисли, спомени, мечти и т. н.

И във връзка с това ми се струва, че мисълта на др. Дертян за усвояването от унгарските кинотворци на съвременния киноезик в такава степен, че те вече са успели съвсем органично да го пригодят към нашето социалистическо съдържание, е извънредно интересна. Но като че ли само въз основа на тези няколко филма, които ние имаме възможност да видим, е трудно веднага да се съгласи човек с нея.

За разлика от някои изказали се колеги, аз стоя изцяло на позициите, които др. Ковач разви в края на своето изказване за „историческите“ филми. Достатъчно е да погледнем само филма на Андраш Ковач „Студени дни“, за да видим колко съвременен е той, независимо от конкретния материал, за да видим, че той говори за човешката отговорност, абсолютно и остро актуална проблема днес пред човечеството; достатъчно е да погледнем и филма на Янчо „Хора без надежда“, за да видим, че когато се разкрива деградацията на човека до предателството и когато се буди ненавист срещу деспотизъм и подтисничество, това е абсолютно съвременно светоусещане, съвременно мислене. Именно светоусещането, а не непременно календарът е решаващият момент при проблема за съвременността в изкуството.

Иска ми се да изкажа едно предположение, че този разговор, който ние проведохме, ще представлява интерес не само за тук присъстващите.

В заключение бих желал да вярвам, че нашият разговор съществено допринесе за взаимното ни опознаване и че той може би се превърна в една от ония „тренировки“, за които говори др. Ковач.

Бих пожелал повече такива срещи и повече поводи за тях, разбира се, като се блазня от мисълта, че в скоро време и българското кино ще бъде подобен повод.

диалектика на традицията и новото

Интервю с унгарските гости Ервин Дертян, филмов критик, и Андраш Ковач, кинорежисьор

През един период, който продължи до Освобождението, в унгарското кино беше станала традиционна формата на салонната мелодрама. Не е ли тая традиция една от съществените пречки за пълното и реалистично разкриване на съвременността в сегашното унгарско кино?

ЕРВИН ДЕРТЯН: — Унгарското кино започна своя път след Освобождението със стремеж да скъса съзнателно със старите теми и старите стилови форми. Разбира се, това беше задача, която не можеше да се реши отведнъж. В началото по-голямата част от филмите продължаваха да бъдат посредствени търговски продукции — бездарно копирани щампи на един провинциален Холивуд.

Реалистичната традиция на унгарското кино през ония години се прояви в два филма, твърде остро критикувани на времето, но несъмнено етапни за нашето киноизкуство — „Хора в снежната планина“ на Ищван Съоч и „Проливен пролетен дъжд“ на Пал Фейеш.

Що се отнася до салонната мелодрама, тя никога не е представлявала някаква значителна художествена ценност — дори по времето, когато доминираше в нашето филмово производство. И все пак филмите, създадени в тая школа, допринесоха за обучаването на нашите кадри и създаване на професионални навици у режисьорите. Днес ние критикуваме тия филми от естетическа и идеологическа гледна точка, но не можем да отречем качествата на някои от тях като зрелище. Едно съвременно кино на високо ниво би трябвало да отговаря с еднакво майсторство както на гражданското си, така и на развлекателното си предназначение. От тая гледна точка — като професионален опит — ние бихме могли да извлечем полза и от тая традиция.

Да, но следи от традиция можем да намерим и досега във филми като „В полунощ“ или „Диалог“, които се занимават с едни от най-парливите въпроси на съвременността. Как преценявате тоя факт?

ЕРВИН ДЕРТЯН: — „В полунощ“ и „Диалог“ не ми се виждат сполучени филми и аз нямах тях предвид, когато говорих за използването на положителния опит на салонната мелодрама. Тук става дума по-скоро за филми като „Сержантът и други“ или „Историята на моята глупост“ на Мартон Келети. Това са добри образци на развлекателно кино в духа на традицията. Що се отнася до проникването на тая традиция във филми, които имат претенциите да бъдат проблемни, аз също не го одобрявам.

Не съм се замислял досега над въпроса, доколко традициите на

салонната мелодрама са причина за несполуката на филми като „Диалог“. Но размишлявайки трезво, не мога да не се съглася с справедливостта на тая забележка. У нас в някои случаи се съчетава парадоксално копирането на стилкови форми от модерното кино (Антониони или режисьорите на „новата вълна“) с тая наша салонна традиция. Разбира се, резултатите не са от добро качество.

През периода след Освобождението бяха създадени редица филми на селска тема — професионално по-наивни от останалите, но по-непосредствени, по-определени като гражданска позиция. Може ли да се счита, че тия филми имат отношение към днешните успехи на унгарското кино?

ЕРВИН ДЕРТЯН: — Тия филми наистина изиграха голяма роля в развитието на съвременното унгарско кино като социалистическо изкуство. Достатъчно е да споменем например един филм като „Педя земя“ на Фригеш Бан, за да си изясним тяхното значение.

За съжаление в по-сетнешното развитие на нашето кино тая тематика също попадна в схемите на догматизма. Разбира се, някои филми можаха да направят изключение. Такива са „Любов на въртележката“ на Золтан Фабри, „Стръмнина“ на Ласло Раньоди, „Проливен дъжд“ на Андраш Ковач... и разбира се, преди всичко „20 часа“ на Фабри.



АНДРАШ КОВАЧ

Значи Вие намирате известна при-
емственост между „Педя земя“ и „20
часа“?

ЕРВИН ДЕРТЯН: — „20 часа“ продължава традицията на „Педя земя“, но едновременно с това скъсва в известен смисъл с нея. Трябва да се има предвид, че в нашето съвременно общество стават големи социални преобразувания. „Селската тема“ в стария смисъл на думата не може вече да съществува. Затова и „20 часа“ не може да се счита за „селски филм“ — той третира проблеми, които са от значение за цялата нация. „Селската тематика“ изгуби своето абсолютно звучене и се превърна в частен случай на темата за социалистическото устройство на личността. Същото се отнася и до така наречената работническа или пролетарска тематика. Затова от няколко години насам нашата кинематография не изготвя перспективните си планове по тая остаряла социологична схема — селска тема, работническа тема и пр.

Каква е ролята на филмовата критика в днешните успехи на унгарското кино?

ЕРВИН ДЕРТЯН: Може би не съм достатъчно обективен, но ми се струва, че тая роля е положителна. Тя се осъществява не като влияние върху творците на киното, а преди всичко като влияние върху филмовата публика. Струва ми се, че сполучихме да хвърлим в част от нашата публика зърното на едно „филмово самосъзнание“ (по израза на Бела Балаш), което промени до известна степен отношението на хората у нас към филмовото изкуство. Тая част от публиката, за която става дума, е подготвена ве-

че за възприемане на по-усложнен и по-модерен филмов език.

В какви форми се осъществява това влияние върху публиката?

ЕРВИН ДЕРТЯН: — Формите могат да бъдат различни, както са различни жанровете на критическата дейност. Един път това може да бъде рецензия, друг път — проблемна или критична статия, трети път — теоретично изследване. По-важно е, че изнасяме открито в печата становищата и разногласията, които съществуват по въпросите на филмовото изкуство у нас. В това отношение интересна форма е интервюто-спор, което може да се осъществи само в случай, когато двамата участници (интервюираният и интервюиращият) са на еднакво високо теоретично ниво.

Редки са случаите, когато един режисьор, вече утвърден в игралния филм, се връща към документалното кино. Какво Ви подтикна да се заемете с филма „Трудни хора“?

АНДРАШ КОВАЧ: — Още преди да се заема с „Трудни хора“, работих над един сценарий, който третираше подобен проблем. Интересувало ме е винаги доколко личността има възможност да изяви и реализира своите потенциални творчески способности в нашето общество. Но в предишните ми филми този проблем не беше тъй остро и точно поставен. Затова когато почувствувах, че няма да мога да осъществя намеренията си, аз изоставих работата над сценария. (Това съвпадна и със заминаването ми за Париж). Когато се върнах в Унгария, се запознах с материалите от анкетата на в. „Непсабадшат“ върху положението на младите технически кадри. Един от моите колеги се беше заел да заснима по тия материали филм в естетиката на синема-верите, но в процеса на подготовката се беше отказал. Така че, както виждате, първоначалната идея не е моя. Започнах да прочвам материалите и след няколко месеца намерих, че това е частен проблем. Основният проблем си оставаше изследването на възможностите за реализиране на творческите сили — във всички области и за всички възрасти. Тогава измених темата, като я генерализирах. Филмът можеше да излезе сполучлив само ако беше откровен докрай. Но аз повярвах във възможността да бъде докрай откровен. Струваше ми се, че у нас вече „се носят из въздуха“ някои истини, които още не са изказани в категорична форма. Наех се да им дам израз в киното. По-сетне говореха, че моят филм е оказал влияние върху практиката на съответните обществени и държавни органи. Струва ми се, че отношенията тук са по-сложни и по-диалектични: филмът можа да окаже известно влияние върху обществената практика именно поради това, че самото об-



ЕРВИН ДЕРТЯН

щество вече беше съзряло за възприемането на ония истини, които споделих в творбата си.

От ранната си младост имам слабост към социографията — една доста разработена област в унгарската книжнина. Като гражданин ме занимаваха много проблеми, които не можеха да намерят пълен израз в игралния филм и за които публицистичната форма беше по-подходяща. Исках да постигна чрез този филм максимална сила на въздействието, без да се увличам в нюанси. Затова избрах документалната форма. Убеден съм, че романът, есето и публицистичната статия могат да бъдат реализирани най-добре в късометражен филм. Инерцията често пъти ни кара да ги разтягаме в игрални филми.

Вашият последен филм „Студени дни“ е също реализиран в един документален стил. Считате ли, че сте намерил някакъв път за Вашето творчество?

АНДРАШ КОВАЧ: — В тия два филма намерих най-сетне своето кино. Като личност и автор не се бях реализирал докрай в предишните си филми. Аз също съм „труден човек“ и имам нужда от по-остра, макар и грапава форма.

Какви са корените на тая специфична рационална завършеност, която характеризира драматургията на „20 часа“, „Хора без надежда“ и „Студени дни“?

АНДРАШ КОВАЧ: — За филмите, които споменавате, е характерно изследването на характери върху ограничен терен и в ограничено време, при ограничени възможности за действие... Така се създава специфично драматично напрежение, което углъбява историческото мислене на авторите.

Чехословашките филмови творци изучават характера най-често в ежедневието. Предпочитаме критичните моменти на историята, когато човекът прави своя избор. Това е въпрос и на национален характер. (Спомнете си например как бурно и трагично премина у нас 1956 година).

На какво се дължи пластичната изисканост, с която са осъществени филмите, споменати по-горе? Кои са учителите ви в тая област?

АНДРАШ КОВАЧ: — Струва ми се, че в пластичното осъществяване на тия филми се съдържа реакция срещу повърхностната стилизация от предишния период. Това е една опасна тенденция за социалистическото киноизкуство. Лично аз нямам никакъв пиетет към пластичната красота на филмите, заснети в стила на 30-те години (като например „Отвращение“). Ние имаме нужда от повече достоверност, дори от документализъм. При Янчо и мен се забелязва известна стилизация — например избягваме сивите нюанси във фотографията. Черно-белият филм при нас се гради върху контрастни съчетания. Избягването на нюансите е, струва ми се, също въпрос на национален характер (отразен и в модерната ни кавалетна графика).

Снимането върху бели стени например е прекрасно хрумване. Фелини, Антониони, Годар сякаш наново откриха, че черно-белият филм трябва да бъде преден всичко черно-бял, а не сив.

Затова отдаваме предпочитание на дневната светлина. Тя дава свобода на изпълнителите: в едно нагласено осветление движението на актьора е спънато, ограничено. Нашият пластически „естетизъм“ е по-модерен в тоя смисъл, че е по-естествен, по-малко нагласен.

Ориентирането към документализма в последните Ви филми не е ли отблъскване от традициите на „салонното кино“ в Унгария?

АНДРАШ КОВАЧ: — „Салонното кино“, за което говорите, с характерната за него подсладеност на изображението, в нашето кино беше лошо наследство от павилоните на „УФА“, където са получили квалификацията си значителен брой от по-възрастните наши киноработници. Тая лоша традиция ме гласна, доколкото мога да си дам сметка, към документализма и ме кара да работя с млади оператори и осветители, несковани от рутината. Младите хора, които навлизат сега в нашето филмово изкуство, са по-малко заразени с недъзите на старото кино. Благодарение на техните усилия унгарското кино е на път да намери най-сетне своя истински глас.

Разговорът е воден от Христо Берберов



50 ГОДИНИ СЪВЕТСКО КИНО

Един от първите хроникални кадри на съветското кино, снет от оператора А. Лемберт през 1921 г. в Сибир. Народният комисар на земеделието Васил Яковленко (в центъра) разговаря със селяни.

УНАС

Нашата кинематография, която участва в създаването на редица кинотворби съвместно с кинематографиите на други страни.

Завършена е съветско-българската продукция „Бягаща по вълните“ по Александър Грин. Постановката на филма е реализирана от съветския режисьор Павел Любимов. Главните роли изпълняват български и съветски артисти; Маргарита Терехова, Ролан Биков и други.

В чест на 50-годишнината на Великата октомврийска социалистическа революция започна снимачната работа и по друг съвместен съветско-български игрален филм. Главен герой на тази кинотворба ще бъде Иван Загубански, българинът пренасял нелегалния вестник „Искра“ в Русия; заглавието на филма е „Курьерът на „Искра““. Сценарият е дело на съветския писател Константин Исаев, постановка-

та ще бъде осъществена от българския режисьор Владимир Янчев. В ролята на Загубански ще се снима студентът от ВИТИЗ Стефан Данаилов.

Неотдавна наша делегация, водена от началника на Управлението на кинематографията Георги Караманев, бе в Италия, където подписа протокол за разширяване на сътрудничеството в областта на кинематографията. Като една от главните точки на спогодбата се предвижда съвместно производство на българо-италиански филми. Проявено е желание за копродукции с нашата кинематография от страна на световно известната фирма на Дино ди Лаурентис, фирмата на Марчело Данон „Дамафилм“ и редица други.

СССР

В студията „Мосфилм“ режисьорът Владимир Басов

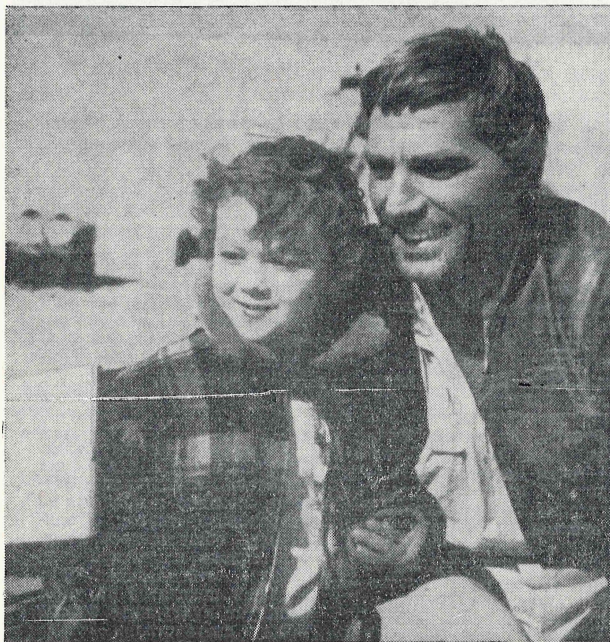
снима филма „Без право да бъдеш ти самият“. Това е първият филм от кинотрилогията „Щит и меч“, която се създава по едноименния роман на Вадим Кожевников. В ролята на съветския разузнавач Белов-Вайс, работил в дълбокия тил на врага, играе артистът Станислав Любшин.

Неотдавна между Съветския съюз и Италия е била сключена междуправителствена спогодба в областта на кинопроизводството. Италианската общественост и печат широко коментира това събитие, отбелязвайки, че то е важен показател за укрепване на културните връзки между двете страни.

В скоро време ще започне снимането на съветско-италиански филм за спасяване на полярната експедиция на Нобиле (режисьор М. Калатозов, в главните роли Марчело Матро-



Сава Хашъмов, съветският актьор Олег Жаков и Васил Попилов във филма „Бягаща по вълните“.



Малкият Е. Микалюнас и актьорът Отар Коберидзе изпълняват главните роли във филма на литовския режисьор Арунас Жебрюнас „Малкият принц“ по едноименното произведение на Егзюпери.

яни и Алексей Баталов). Продължава работата над сценария за филма „Заговорът на века“. Водат се преговори и за други общи постановки.

Режисьорът Калю Кейск, автор на филмите „Ледоход“, „Те бяха на 18 години“, поставя филма „Половин ден с параход“. Сценарият е написан от известния естонски писател Юхан Смуул. Герои на филма са пасажери от един пътнически параход, който прави час и половина рейс до остров Муху. Различно се проявяват пътуващите, когато на парахода избухва пожар. Неочакваното събитие позволява на автора да покаже характера на своите герои. Във филма има много действащи лица. Голяма част от изпълнителите са дебютанти и млади артисти, които за пръв път застават пред камерата. Ролята на доцента играе естонският композитор Е. Тамберг.

Сега в студията на „Мосфилм“ се екранизира романиът на Достоевски „Братя Карамазови“. В ролята на Димитър Карамазов — Михаил Ульянов.

Новият сценарий, над който сега работи Евгений Габрилович, представлява един ден от живота на Мате Залка, последният негов ден. Мате Залка е известен унгарски революционер, убит през 1937 година в Испания, където е възглавявал една от интернационалните бригади. „За да може по-пълно да се представи на екрана образът на този забележителен революционер — разказва Габрилович, — във филма редом с него в продължение на един ден се намира още един човек. Това е писател, чийто първообраз за мен е Хемингуей. Немалко място в сценария заемат беседите на писателя с Мате Залка. Тези разговори за политика, из-



Заслужилият артист Захари Жандов поставя филма „Шибил“ по едноименния разказ на Йордан Йовков.

куство, литература, за съдбата и характера на хората трябва да отразяват вътрешния свят на моя герой, сложен и многостранен. Реших да не се боя от сложните диалози, дългите сцени, с една дума от всичко, което ще помогне да се разкрие характерът на човек, действително необикновено сложен и интересен.“

По романа на Б. Полевой „На дивия бряг“ режисьорът Н. Граник е завършил двусериен филм с участието на Б. П. Андреев.

„Героика на борбата и творчество“ — така се нарича брошурата на Ромен Кармен. Авторът разказва за опита на съветското документално кино, за най-добрите документални филми и за своето собствено творчество.

Одеската студия ще екранизира детската хумористична повест на писателя А. Некрасов „Приключенията на капитан Врунгел“.

Борис Чирков ще изпълнява ролята на работника Ефимов във филма „Обуховската отбрана“, който се

поставя в студията „Ленфилм“ от режисьора А. Бергункер.

„Когато любовта бе забранена“ е новият филм на режисьора Ян Рибковски по негов собствен сценарий.

Естонският артист Бруно Оя („Никой не искаше да умира“) играе главната роля във филма. Неговата партньорка е шведската артистка Биби Андерсон.

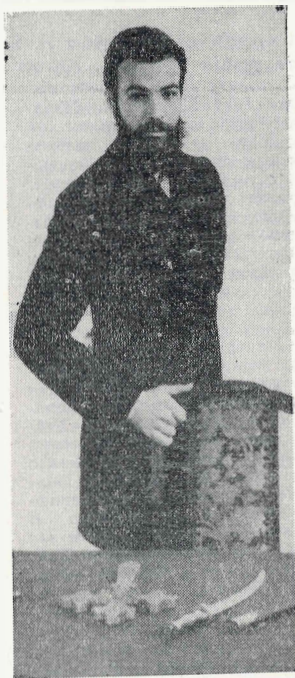
В Москва на 61-годишна възраст е починал режисьорът Василий Пронин, автор на известния у нас филм „Синът на полка“.

Чехословакия

Карел Земан завършва още един филм по романа на Жюл Верн „Две години ваканция“. Как ще се нарича филмът, още не е решено, може би „Откраднатият въздушен кораб“. Герои на филма са няколко момчета, случайно попаднали при откриване на една изложба в Прага в края на миналия век. Те влизат в гондолата на един въздушен кораб, който се откъсва, излита и катастрофи-

ра над необитаем остров, където децата изживяват Робинзонови приключения.

Неуморимият Карел Земан има много планове за в бъдеще. След „Откраднатият въздушен кораб“ ще последва цяла серия от Жюлвернови филми по романите: „Двадесет хиляди левги под вода“, „Робур-завоевателят“, „Пътешествие към центъра на земята“ и накрая немного известният, но един от най-веселите романи на Жюл Верн „Опитът на доктор Окс“. Филмите ще бъдат цветни, Земан даже замисля: не би ли могло да има един и същ герой за всички филми? Но главно, към което се стреми режисьорът, е да пре-



Актьорска пробна снимка на студента от ВИТИЗ Милен Пенев за ролята на Ботев от българския игрален филм „Жив е той!“. Автор на сценария е Васил Попов, режисьор Никола Корбаков.



Съветският оператор Н. Багануев (вляво) снима документален филм за московската улица „Горки“. Автор на сценария С. Нагорни, режисьор — Р. Григориев.

даде атмосферата на Жюл-верновската романтика, дишането на епохата, вратата в могъществото на човешкия гений. Затова той избира за основа на своите сценарии не някакво определено конкретно произведение на Жюл Верн, а мисли и идеи на писателя.

Мартин Голий снима в студията „Колиба“ в Братислава филма „Един ден на старата жена“ по сценарий на Милан Смолик. Действието се развива в наши дни в едно денонощие. По замисъл на авторите филмът е насочен срещу еснафщината и лицемерието. В главните роли участвуват Милена Дворска, Иван Кветик, Кармен Майрова, Юлиус Пантик.

Евалд Шорм е завършил своето второ кинопроизведение — „Завръщане на блудния син“. „На хората липсва нещо — разказва Шорм. — Защо така расте броят на самоубийствата у нас? Защо в страни с високо ниво на живот има най-много случаи на самоубийство? Какво липсва на хората? За това са мислили и психолози, и социолози, но отговор не са дали. Аз също не

смятам да дам отговор. Къде е причината? Не преставам да се питам и да мисля за това. С този въпрос се обръщам и към зрителите в моя нов филм „Завръщане на блудния син“.

След „Черен Петър“ и „Любовта на русокосата“ Милош Форман смята в дватри месеца да привърши филма „Гори, моето момиче, гори!“, в който ще покаже еснафщината, живееща все още в много „почтени граждани“. Главната роля е поверена на Ян Востричл (бащата на Черен Петър).

Полша

В скоро време по полските екрани ще се появят три нови филма с участието на Збигнев Цибулски. Във филма „С пълна пара напред“ Цибулски изпълнява ролята на моряк от океански кораб, извършващ околосветско пътешествие. Във втория филм („Ювита“) артистът играе треньорът Ксяжарка. Снимките на двата филма са завършени още приживе на артиста. Третият филм „Убийците оставят следи“ е психологическа драма, чието действие се развива към края на войната. Целият филм е бил снет, оставало само да се

запише гласът на артиста в диалозите. За съжаление това не могло да стане. На екрана ще играе Цибулски, а ще звучи гласът на неговия дубльор.

Режисьорът Павел Коморовски поставя филма „Нашият живот“ по разкази на Ян Йозеф Щепански. В главните роли участвуват Йоана Шчербич, Тадеуш Ломницки, Ричард Ханин.

Във връзка със стогодишнината от рождението на Мария Склодовска — Кюри ще бъде реализиран филм за тази забележителна учена. Снимките ще бъдат направени във Варшава и Париж (режисьор Мария Тимовска, оператор Януш Чеч).

Известният полски филмов теоретик и историк професор Йежи Теплиц ще изнесе в Калифорнийския университет в Лос Анжелос цикъл лекции върху общата история на филма.

След проектиране в програмата на западногерманската телевизия на полския



Сцена от съветския игрален филм „Чисти езера“. Режисьор Сахаров, сценарист Б. Ахмадулина.

филм „Пасажерка“ (режисьор Анджей Мулк) неохитеристкият вестник „Дойче Вохенцайтунг“ е поместил статия, обвиняваща филма „в пропаганда и замаскирване на полските престъпления“.

Югославия

Хърватският режисьор Душан Макаев, автор на „Човек не е птица“, филм, получил не една международна награда, поставя сега детективския филм под работно название „Любовна работа, или щощенска трагедия на телефонни и телеграфни чиновници“.

Александър Петрович, на когото за филма „Три“ бе присъдена в Карлови Вари голямата награда, режисира филма „Събирайте перушица!“ — със сюжет из живота на циганите във Воеводина. Документалистът Матиас Клопчич завършва своя първи игрален филм „Приклучение, което не е било“. Темата: отчуждаване на човека от днешното общество.

Италия

Нело Ризи се е заел с постановката на филма „Приклученията на Пинокио“ по мотиви на популярната приказка на Карло Колоди. Тази приказка е била вече екранизирана през

1940 г. от Уолт Дисней под названието „Пинокио“. Във филма са поканени да участвуват известните артисти Тото и Кармела Беле.

Микеланджело Антониони се намира в щатите, където ще реализира своя следващ филм „Душата на жената“. Главната роля ще се застъпва от Моника Вити.

„Чудесни нощи“ е названието на новеловия филм, постановка на Армандо Гнспино и Лучиано Лучиквано по три любовни новели на италианския писател от 16 век Джанфранческо Страпарола. Във филма участвуват редица известни италиански артисти: Виторио Гасман, Джина Лолобриджиджа, Уго Тоняци, Адолфо Чели, Мария Грациа Бучела.

Третият филм на младия италиански режисьор Брунело Ронди се нарича „Утре нас няма да ни има“. Героинята е жена на американски политик, който не може да си намери място в света на политическите ежби и интриги. Главната роля изпълнява шведската артистка Ингрид Тулин.

Спорът между Федерико Фелини и продуцентът Дино де Лаурентис най-после е завършил. (Както е известно Фелини е трябвало да снима за де Лаурентис филма „Пътването на Г. Масторна“. Четвърт милион долара е изразходвал продуцентът за декорите. Но Фелини след всички тези приготовления е заявил, че няма да снима филма.) Двамата противници са дошли до споразумение по въпроса за реализирането на „Пътването на Г. Масторна“. Все пак главната роля няма да играе Масторни, както в началото е било предвидено, тъй като артистът сега е зает във филма на Висконти „Чужденецът“.

Италианският филм се намира в конфликт с католическия филмов център. Този център за определен период публикува списък на филмите, които застрашават морала. За 1966 г. са били отбелязани 66 филма, а 48 не били допуснати до масова прожекция. Това прави приблизително 25 процента от филмите, прожектирани в Италия.

Лесли Карон и Нино Манфреди ще играят заедно в „Баща на семейство“ — сатира, насочена срещу някои



Марчело Мастоияни във филма „Стреляйте по-силно, по-силно... не разбирам“. Снет по едноименната комедия на Едуардо де Филипо „Гласове отвътре“.

нави и обичаи в Италия. Филмът ще бъде постановка на Нани Лой.

Дино Ризи снима сатиричния филм „Тигърът“ с участието на Виторио Гасман. Героят е четиридесетгодишен мъж, който разбира, че вече губи авторитет в работата си. Среща остра конкуренция от страна на младите, чужди са му новите технически средства. Към всичко това се прибавя и любовта му към една девойка, която може да му бъде дъщеря.

Франция

Ив Алегре е завършил филма „Джони Банко“ по романа на Фредерик Валмен. Джони Банко, младеж със съмнително минало, се оженва за богата американка. На лазурния бряг той среща случайно човек от своето минало, от когото ня-

кога е взел голяма сума. Гангстерът шантажира героя и настоява да му бъдат върнати парите. Джони решава да убие жена си и с полученото наследство да уреди сметката. Въпреки че извършва престъплението „образцово“, той се предава, за да понесе наказанието, което заслужава. Ролята на Джони се застъпва от Хорст Бухолц, неговата жена играе Силва Кошина.

Във френските филмови среди се е появила още една режисьорка. Това е Надя Трентинян, жена на известния артист Жан Луи Трентинян. След редица късометражни филми за днешната френска младеж режисьорката снима сега своя първи дългометражен филм „Моя любов, моя любов“, в който освен Жан Луи Трентинян играят Валери Лагранж и Мишел Ликол. Филмът разказва историята на една

жена, която не иска да признае на любовника си, че очаква дете.

Серж Бургиньон е замислил реализирането на филма „Посещение във Вавилон“ по сценарий, написан още в 1940 г. от известния американски писател Скот Фицджералд.

Маша Мерил ще играе в „Хоризонти“ — филм, постановка на Жак Руфио. Маша Мерил е основала своя собствена студия „Маша-филм“. Във връзка с това тя е заявила: „Смятам, че ние, артистите, трябва сами да правим филмите си.“

Франсоа Трюфо снима филма „Жената в черно“ по

криминалният роман на Уилям Айриш. Главните роли се застъпват от Жана Моро и известния режисьор Жак Деми („Шербургските чадърни“).

През 1966 г. във Франция са произведени 125 филма (през 1965 г. — 142). Само 46 филма са снети с френски капитали, 47 като копродукции, в които френският капитал е 50 процента, и 35 филма с по-малко от 50 процента френски капитал.

Следващата екранизация на „Клетниците“ на Виктор Юго ще бъде реализирана в Париж от режисьора Жан Деланоа. (Преди няколко години същият режисьор отново постави „Парижката света Богородица“ с участието на Джина Лолобриджида). Ролята на Жан Валжан е поверена на Бърт Ланкастър.

Маргерит Дюрас, известна френска писателка, авторка на сценария „Хиросима, моя любов“, преди още да дочака премиерата на своя първи филм „Музика“, е започнала снимането на следващия си филм „Следобедът на господин Андесмон“. В главните роли участват Мишел Симон и Делфин Сейриг.

Филмът на Жан-Люк Годар „Знам за нея само две, три неща“ още преди да е проектиран по кината, е получил наградата „Мерилин Монро“.

Англия

Асоциацията на кинокритиците в Англия е присъдила наградите си за 1966 година. За най-добър английски филм е признат „Алфи“, за най-добър артист Лоуренс Оливие (за роля във филма „Отело“); за най-добра артистка — Елизабет Тейлър (филм „Кой се страхува от Виржиния Уулф?“) и Виржиния Мак Кен (филм „Родена свободни“).

По английските екрани се проектира новият филм на американския режисьор Фред Цинеман „Човек на всички времена“. Филмът е направен по песата на Роберт Боулт. Човекът — това е великият философ Томас Мор, автор на знаменитата „Утопия“. Ролята на Мор играе Пол Скофилд, един от най-известните английски театрални артисти. Скофилд много рядко се появява на екрана. Това е неговата четвърта роля в киното и както сам е заявил, и най-отговорната.

Джон Ленън, един от четиримата известни английски музиканти „битълс“, се снима сега в англо-испанския филм „Как проиграх войната“, постановка на режисьора Ричард Лестър. „Нашият музикален квартет и преди е играл в киното — разказва Джон Ленън. — С участието на „битълсите“ бяха снети два филма: „Нощ, потекла от ден“ и „На помощ!“ Но ние тогава играхме сами себе си. В сегашния филм аз нито пея, нито свири. Всъщност това е моята първа актьорска работа.“

„Джон Ленън е роден артист; разбира се, той трябва още да работи, за да достигне истинско майсторство — е заявил пред представителите на печата Ричард Лестър.“

В Котон, столицата на африканската република Дахомей, се снима филмът „Комедианти“, екранизация на едноименния роман на английския писател Грейъм Грийн. Постановчикът Питър Гленвил е избрал Котон, напомнящ много по природата си столицата на Ханти Порт-о-Пренс, опасявайки се, че диктаторът Франсоа Дювалне едва ли би позволил снимането на филма. (той е забранил завинаги влизането на Грийн в страната.) В тази международна кинопостановка ще вземат участие английски, френски, италиански и американски кинокомпании и артисти. В тяхното число — Алек Ги-

нес, Елизабет Тейлър, Ричард Бъртън и африкански артисти от Националния театър в Дахомей.

Дейвид Уорнър, млад английски артист, дебютирал във филма „Моргън — слунай за лечение“ на Карол Райсц, ще изпълнява главната роля във филма „Работа е дума от шест букви“, постановка на режисьора Питър Хол.

Режисьорът на филма „Път към висшето общество“ Джек Клейтън е завършил филма „Домът на нашата майка“. Играл: Дърк Богард и седем деца. Сценарият е написан от Дж. Брукс по романа на Дж. Глоуък. Филмът ще бъде цветен в стила на „Червената пустиня“.

В околностите на Анкара Тони Ричардсън ще снима филма „Атаката на леката бригада“. Режисьорът на „Вкус на мед“ и „Том Джонс“ засяга в този филм епизод от Кримската война: денят 25 октомври 1854 година, в който лорд Кардиган изпраща шестстотин кавалеристи срещу руската артилерия, а се връщат само 199 мъже... Главната женска роля ще играе Ванеса Редграйв.

Испания

Младият испански режисьор Мануел Сумерс е автор на интересния филм „Счупените играчки“. Франкистката цензура е отказала да пусне филма по екраните на страната, докато не бъдат премахнати сцените, които по нейно мнение биха възмутили зрителите. Сумерс, който е вложил всичките си средства за снимането на филма, трябва да избира или финансово да се разори, или да отстъпи пред решението на пуританските цензурни.

„Моят филм може да изглежда жесток — е заявил в едно интервю режисьор-

рът, — но животът е много по-жесток. Цензурата настоява да изменя края и да променя много от диалозите. Не мога да разбера снизхождението на нашата цензура към задграничните филми. Оказва се, че по нашите екрани французойката или италианка могат да нарушат съпругеската вяност, но испанката — никога.“

Западна Германия

Виктор Шльондорф (автор на филма „Ученикът Тьорлес“) работи своя нов филм „Убийство и смъртен удар“. Филмът разказва за два дни от живота на девойка, която е застреляла своя любовник. „Въпреки названието моят филм не ще бъде криминален разказ — е заявил Шльондорф. — Ще се опитам да представя героите като типов продукт на времето, в което живеят. Чувствувам симпатии към тях. Не съществува никаква разлика и дисонанс между нас. Надявам се, че ще ми се удаде в техните чер-

ти, думи и действия да обхвана и покажа до известна степен нашето съвремие.“ Главните роли са поверени на двадесетгодишната графичка и моделиерка Аните Паленберг. Нейни партньори са театралните артисти Ханс Халвакс и Манфред Фишбек.

САЩ

Стенли Крамер проектира снимането на два нови филма. Единият от тях — „Отгатни кого съм поканил на обед“ — е посветен на проблема за расовата дискриминация в САЩ. В него ще участвуват известните киноартисти Спенсер Траси и Кетрин Хепбърн, изпълняващи роли на родители, чиято дъщеря е годена за негър.

„Аз имам намерение отново и отново да засягам тази тема в киното. Без съмнение такъв филм ще предизвика възмущение в определени кръгове, независимо от това, как ще разглеждам този проблем. Но възмущението на известна част от пресата, а също, уви, и на

много хора, засегнати от отровата на расизма, само ме въодушевява — е заявил Крамер пред представители на печата.

Вторият филм, който режисьорът възнамерява да снима в най-близко време, е посветен на войната във Виетнам.

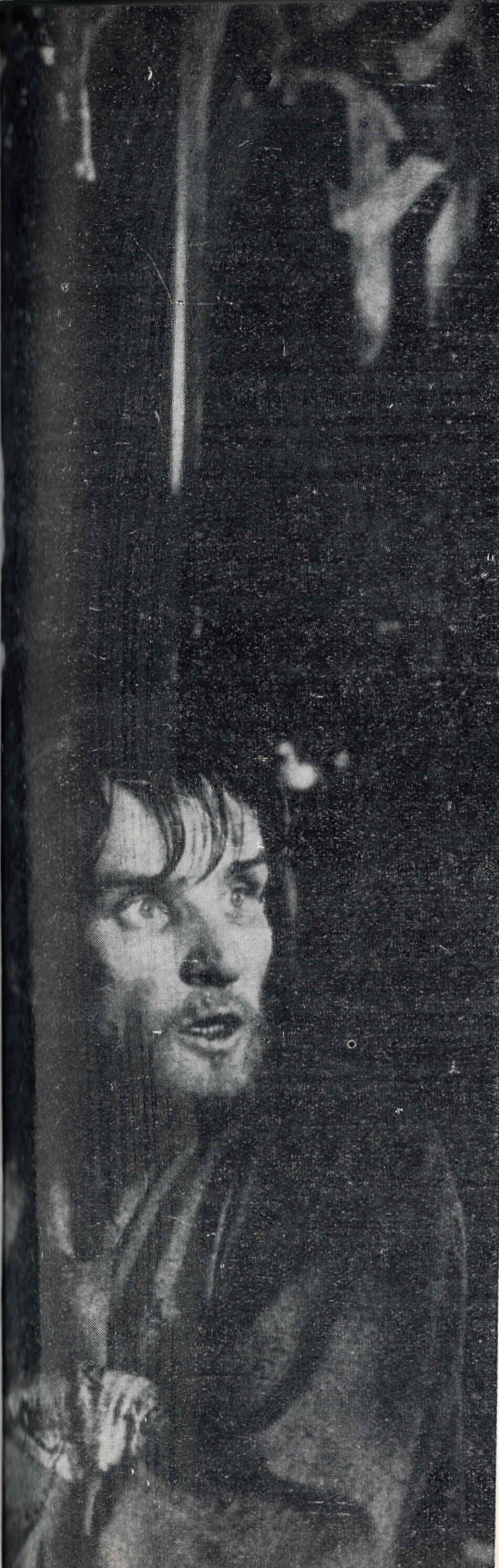
Продуцентът Клайд Уър ще се заеме с постановката на филм за Алберт Айнщайн под названието „E=mc²“. Ролята на големия учен ще изпълнява Ли Коб.

Симон Синьоре изпълнява главната роля в американския филм „Игри“ на режисьора Къртис Харнагън. Тя играе жена без всякакви скрупули, която се опитва да заграби наследството на една наивна девойка. Синьоре ще участва също в екранизацията на Чеховата „Чайка“ заедно с Джеймс Мейсън, Дейвид Уорнър и Ванеса Редграйн.

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИ
АНДРЕЙ КОНЧАЛОВСКИ

АНДРЕЙ РУБЛЬОВ

(продължение от бр. 3)



Горещо пладне.

На поляцата сред тревата лежи момче на тринайсет години и гледа небето през клоните на дърветата. То вижда слънцето и дърветата, тревата до себе си, птиците, които отлитат от трептящите клони.

В храстите, размахвайки опашки, пасат спънати коне. В тишината позвънват юзди и бръмчат конски мухи. Момчето притваря дясното си око и всичко, което вижда, отскача мъничко вляво. Затваря лявото око и всичко се измества вдясно. Тогава то затваря и двете си очи и става тъмно.

Когато отново отваря очи, вижда пред себе си двама калугери, които го наблюдават с любопитство. Това са Андрей и Данил.

— Е, как е? — пита Андрей.

— Кое „как е“? — не разбира момчето.

— Изобщо. Как върви работата?

— Върви, слава богу... — с напрегнато внимание отговори момчето, като продължава да лежи на земята.

— А ти какъв си? Конете ли пасеш? — пита Данил.

— А защо искаш да знаеш?

— Ще ни покажеш ли как да отидем до княжеския дом?

— А-а-а... Тук на близо е, стигнали сте вече — казва момчето и става от земята.

Тримата излизат на пътеката.

— Прислужник ли си? — пита Данил.

— Не...

— А какъв си? — интересува се Андрей.

— Никакъв.

— А защо тогава се търкаляш в тревата? — пита Данил.

— Така... Обичам конете — предизвикателно отговаря малкият.

Известно време те вървят млъчешком.

— Аз съм с майсторите — изведнъж заявява момчето.

— С какви майстори? — пита Андрей.

— Различни... Дворец на великия княз строиха. И зидари, и дърводелци...

— А ти значи си от кръшките — каза Данил.

— Че вече завършихме всич-

ко. Вчера допреди нощта завършихме, а днес вече си отиваме. Князът отзарана пристигна.

Минават покрай обраснало с трева пепелище.

— Пожар ли е станал? — пита Андрей момчето.

— Тази зима го запалиха.

— Кой го запали?

— Крадци, навярно, кой друг? — без да се оглежда, отговаря малкият и удря с прът копривата, която загражда от двете страни пътеката.

През оглозганите от огъня ребра на изгорелия трем сияят белокаменните стени на новия княжески дворец.

— Ех че красота! — възхищава се Данил.

Момчето за пръв път оглежда калугерите.

— А ти, Иване, с какво помагаше? — пита Андрей

✓ — Помагах в дялането на камъка: Казвам се не Иван, а Сергей...

— Красиво е! А на теб самия харесва ли ти? — пита Андрей.

— На мен?

— Ами да.

— Не...

— Защо? ... — учудва се Андрей.

Върху лицето на Сергей се разлива усмивка:

— Всичко е бяло. Би трябвало да се изрисува, както следва...

Около двореца има неприбрани трески, вар, разтрошени камъни.

В сянката на високия почетен вход са се разположили майсторите. Те се стъкмяват: решат се, обличат си чисти ризи.

На стръмната стълба Андрей и Данил са пресрещнати от двама дружинници, застанали на горното стъпало.

— Какво искате, отци? — пита един от тях.

— Трябва да отидем при великия княз — отговаря Данил.

— Никого не е наредено да пускаме. Той е зает.

— Идваме по работа. Дойдохме да подновяваме иконите.

— Не-е... Не ни е нужно. На нас Андрей Рубльов и Данил Чьорни ще ни подновяват иконите — дърпа се дружинникът.

— Я гледай ти, Рубльов! ... А кой е тоя Рубльов? — казва Данил.

— Не знаеш кой е Рубльов?!

Андрей се усмива:

— Та ето това е Данил, а аз съм Рубльов.

Старшият майстор води великия княз по тесни ходници с решетъчни прозорци, по сводести зали. Отзад върви княжеския сотник.* В сравнение с ослепителното слънце и белотата на двореца отвън, вътре е почти тъмно.

— Е, харесва ли ти, Степан? — без да се обръща, пита князът.

✓ — Трябваше да бъде по-богато — отговаря басово сотникът, гърмейки с ботушите си.

— Виждаш ли, не му се нрави на Степан — казва князът на майстора. — Ако е по-богато, ще бъде и по-красиво — уверено добавя Степан, — не живеем в манастир.

— На мен за парите ти не ми е жалко. Таваните не е трудно да се позлатят — тихо и упорито произнася майсторът, — но да се направи така, че да бъде красиво — това е по-трудното...

— Че от това аз нищо не разбирам — прекъсна го князът, — ето поговорим със сотника, той е знаещ човек.

— Какво е нужно на момите според мен? — търпеливо обяснява майсторът. — Денем да не е скучно, а вечерно време да не е страшно. Ето, затова правихме стените да изглеждат по-весели, по-приветливи.

— Ти княжеските девойки не слагай в един куп с другите! — възмущава се Степан.

Влизат в широка зала с изписани сводове.

— Тронната зала! — громко обявява майсторът.

— Е какво, Степан? — пита князът.

Сотникът, звънтейки с подкованите си подметки по пода, покрит с цветен камък, обикаля трапезната.

* Сотник — командир на войскава част от сто души.

— Не — решително заявява той, — тук би могло да живее някакво боярче. Но ти си велик княз! При тебе идват и князе, и иностранны посланици, и какво ще кажат за всичко това? Мислиш, че там не разбират? Никакъв размах, ще кажат. Вижда се, че живеят с хляб и вода!

— По-полека, по-полека — дръпва се князът.

— Разбира се, може би това е красиво, но... — Степан поклаща глава — не е за велик княз.

Майсторът го гледа с усмивката на имащ право, но безсилен човек.

Андрей и Данил, обкръжени от майсторите, върват покрай ослепително белите стени.

— А ние тъкмо в Звенигород се стягаме да вървим — усмихва се един набит майстор, — князът — по-младият брат на великия княз — ни покани.

— Пристигна тук — намесва се висок селянин — с брата си да се помирява пристигна. Все ходеше, ходеше, мустаците си хапеше.

— Е и какво? — пита Андрей.

— Хареса му. Покани ни и в Звенигород дворец да издигнем. Каквото искате правете, казва. Пари няма да пожаля.

— Той все мечтаеше да надмине брата си, това е всичко — усмихва се Андрей и посочва фантастическия звяр, нарисуван в кръг, образуван от причудливи орнаменти. — А това също ти ли си изрязал? — обръща се Андрей към високия селянин.

— Аз изписвах стените — отговаря високият. — А това или Никола, или Митяй. Никола! — обръща се той към един почернял от слънцето селянин. — Ела тук! Чуваш ли?

Обгорелият селянин смутено се приближава до Андрей.

— Каква красота. Майстор! — възхищава се Андрей.

— Ама не... аз изрязах корниз, а това моят приятел Митяй — казва обгорелият и издърпва за ръкава светлокос селянин с избеляла брада, — той изрязва цялата долница и рамката.

Андрей с напрегнат интерес се вглежда в обгорелия.

— Що за звяр е това? — интересува се Данил.

— Та-а-а-къв з-з-з... — Митяй се изчервява, навежда глава.

— Такъв звяр... — помага му високият майстор.

— Дракон? — пита Андрей.

— На-а-а... на-а-а...

— Навярно, дракон — отново спасява положението високият.

— Виж какво чудовище е нарисувал в кръга! Андрей! — извиква Данил. Андрей известно време внимателно наблюдава обгорелия, после го повиква на страна.

— Слушай, не си ли работил в Андрониковия манастир?

— Не.

— Като че ли съм те виждал някъде, а?

— Кой знае, може и да сме се виждали някъде...

Андрей за миг закрива с ръка лицето си.

— А под Тронца, в селото?

С наведени очи, селянинът отрицателно кима с глава.

— Ама разбира се! Сбиването! Когато скоморохът ги разтърваваше. Спомняш ли си скомороха? Как го пребиха?

Селянинът приближнява, лицето му помрачнява. Той облизва пресъхналите си устни и разтърсва глава:

— Не знам... Нямахме нищо такова. Не помня...

Андрей се усмихва недоумяващо и се обръща на другата страна:

— Е, прости ми...

— Андрей! — извиква Данил.

Обгорелият изведнъж хваща Рубльов за ръка и умоляващо прошепва:

— Не ме погубвай, отче, божи човече, не ме погубвай... Всичко това мина.. Сега съм резбар на камък... Не ме издавай на този... — кимва той към приближаващия се Данил.

— Какво говориш? Та той ми е като баща.

— Не ме издавай, все едно, не ме издавай, не ме погубвай, божи човече!

Князът, сотникът и старшият майстор върват по дългъ коридор, пресичат няколко зали.



— Ти ще живееш в тоя дом, а аз и на слама мога да спя... — мърмори Степан.

— Какво? — попитва князът.

— Ето какво ще ти кажа: всичко това ще трябва да се изпише отново, стените, таваните, всичко! Само че по-ярко, по-силно!

Майсторът изведнъж се спира. Дори в полумрака се вижда, че е приледнял.

— Позволи ми, велики княже, да кажа...

— Хайде — разрешава князът.

— Умееш ли да рисуваш?

— Не — удивен е князът.

— А може би твоят сотник е майстор в някакво изкуство?

— Е?

— А аз — старецът се удря по гърдите — четиридесет години съм по тая работа! Поне вярваш ли ми?!

— Ако не ти вярвах, то...

— Тогава защо слушаш повече своя сотник, отколкото мен?!

— Видя ли накъде бие? — усмихва се Степан.

— А аз четиридесет години с тази работа се занимавам! Хайде, имай добрината и кажи какво е това? — обръща се той към сотника, като сочи с изкривен пръст стената, изписана с орнаменти.

Степан мълчи демонстративно, гледайки с ненавист стареца.

— А това какво е? — настоява майсторът.

— Е, Степан? — усмихва се князът. Всичко това започва да го забавлява.

— Виждаш ли?! — възкликва злорадо майсторът. — Казвам ти, по-добър дворец никой не ще ти издигне, а ти вярваш не на мен, а на Степан!

— Да, Степан, на жребеца ти е по-удобно! — кикоти се князът.

— Не е в умението въпросът — казва сотникът, бясно гледайки майстора и в движение, драскайки стената с кованата ножница.

— Нищо няма да преправя! Дори да ме убие! Тук хората душата си са оставили, сърцето си! Под земята са се ровили до колената във вода...

— Добре, добре — прекъсва го князът. — Върви, Степан, аз имам работа с него.

Сотникът, затваряйки очи, се покланя и отдалечава.

Майсторът и князът влизат в спалнята. Старецът се оглежда, надниква в коридора.

— Никой няма! Заръчах дори муха да не прелети.

Майсторът изважда от пазвата си ключ и се приближава до кахлената печка. Като поставя ключа в изкусно замаскирана ключалка, той го обръща два пъти. Отваря се неголяма тясна врата. Старецът се навежда, повдига от пода предварително приготвена факла и удря огниво в кремъка.

— Дай, аз сам — шепне възбудено князът.

Андрей, Данил и Никола — избягалият крепостен селянин изпод Троица, когото Андрей позна в обгорелия майстор — вървят покрай стената.

— Онзи червенокосият, московецът де, с когото се сбих... Той ме разкова — разказва Никола. — След това вече не го срещнах. Тогава бях като смахнат, в мене се беше вселил някакъв бяс... А станеше нещо, веднага се сбивах... И наистина биха ме хванали... А сега и да се бия се отучих — усмихва се Никола.

— Виж това е добре — вглеждайки се, казва Андрей.

— Понякога и самозащитата не е грях... А аз вече трета година с артела ходя. Отначало — вар пренасях, а след това — ето да режа камък се приспособих...

— И как си се приспособил! — смее се Данил и потупва Никола по рамото. — Виж какви корнизи си издялал!

— Митяй ме е учил — смушава се Никола.

Като отмятат глави и примижват от слънцето, тримата гледат плетениците на корнiza, опасващ трема под стряхата.

Изведнъж Андрей забелязва една поглеждаща иззад ъгъла мома с разплакани очи и зачревен нос. Те срещат погледите си и девойката се скрива зад къщата.

— Коя е тя? — пита Андрей.

— А! — маха с ръка Никола и неопределено се усмихва.

Андрей догонва девойката зад ъгъла.

— Какво искаш? — пита я Андрей. — Кой ти е нужен?

Тя не отговаря и върви нататък.

— Какво искаш? — Андрей прави няколко стъпки след нея. — Да ти помогна ли? — той я докосва до рамото, но момата се откъсва и злобно извиква: — Остави ме! Какво си се залепил? Много сте тук вие — такива помощници! — и побягва към гората.

По стените на подземното пробягват гигантски сенки.

— Внимателно, там има стъпала — предупреждава майсторът.

— Направо до реката ли излиза? — повдигайки факлата, пита князът.

— Където ти ни заповяда — на стръмнината.

Стените на подземния проход са покрити с тъмен камък, украсен със заплетен рисунк.

— Красиво е... — отбелязва князът.

— Да, при мен работят двама резбари, големи майстори! Изрязват, както птиците пеят. Направо взимат камъка, без всякакви предварителни планове и го изрязват. Няма по-добри майстори от тях.

— А на Степан не се сърди. Това аз така...

— А какво общо има с всичко това Степан? Степан е едно, ние сме друго.

— Степан е изпълнителен. Не го слушай.

Те се отдалечават все по-нататък по безкрайния коридор и тъмнината, отдръпваща се пред тях, се затваря зад гърбовете им.

Като че от сняг, блестят стените на двореца.

— Ама не, сега вие нищо по-хубаво няма да измислите — казва Данил.

— А-а-а. А-З-ве-зв-е-нигород? — огорчава се Митяй.

— Аз също не бих се заел сега — съгласява се Рубльов с Данил. —

Окоето се е уморило. Истината ви казвам.

— Именно така, нека очите си починат, иначе ще почнете да повтаряте едно и също, а няма нищо по-лошо от това — казва Данил.

— А какво да правим? — пита Никола.

— Какво да правите? — усмихва се Андрей. — Виж, какво време е станало! Вървете си по домовете, пари сте натрупали. На коситба ще тръгнете, риба ще хванете. Колко е хубаво!

— Че е хубаво, хубаво е... — тъжно казва възрастен майстор.

— А н-н-на м-м-моо-о-ите б-б-близки з-з-земя м-м-май н-н-е им е остала...

— Да, а и далеч е до вкъщи — въздъхва възрастният. — Десет дни.

— Десет дни — казва Никола. — Докато стигнеш и коситбата ще се свърши. Мине ли Петровден и свършва!

— Зависи къде е — забелязва старецът. — Ако е към Псков, нататък — там и до първия Спас* все си косят.

— Не зная как е при вас — възразява Никола, — но у нас вече на ябълковия Спас завършват да жънат, а какво остава...

— Зависи какво е времето — упорства старецът, — а ако има дъждове, тогава и до ябълковия Спас няма и да са започнали...

— Ти, старче, си объркал всичко! — възмущава се Никола. — Забравил си.

— Какво съм забравил, няма какво да се забравя! Май че сам ти...

— Ама стига де, братя! — спира Данил спорещите.

Всички замлъкват и мислят за дома си, за близките, за коситбата, станали за тях толкова далечни, желани и недосегаеми...

— Все едно ще отидем в Звенигород — нарушава Серега мълчанието.

Князът и старшият майстор се спускат по подземния проход. Отпред се вижда слаба дневна светлина.

— Е, а сега къде ще отидете? — пита князът.

— Получихме тук една покана. Също голяма работа.

Князът пръв излиза на обрасналия с хресталак стръмен бряг на реката. След тъмнината от яркото слънце избликват сълзи. Невидимият пламък на факлата трепти от вятъра.

— Ама че юнаци! Ама че сръчни мъже, майстори! — доволен е князът.

Под стръмнината през дърветата се вижда блещукащата вода. Князът с тока на ботуша си изкъртва един объл камък и го блъсва надолу. Чува се шумолене на храсти и дълбоко изплакване.

— Е и закъде получихте покана? — примижава князът.

— За Звенигород, от твой брат, също е замислил дворец да гради.

Князът измучава нещо неопределено и, бегло поглеждайки майстора, вмъква се обратно в подземие.

— И закога се стягате?

— Че вече се приготвихме за път. Там вече и камъкът са докарали.

Факлата догаря и гасне. Всичко потъва в тъмнина.

— Дявол да те вземе — озлобява се князът.

— Ама нищо, тук вече е близко, я дай да мина отпред. Тук всяко стъпало аз...

От изгорелия през миналата година княжески дом се е запазило едно крило с висок трем, пристройки и конюшни. Огромната овъглена постройка със срутен покрив стои неправдоподобно мрачна в ярката слънчева светлина.

В една от овъглените стаи отчаяно звучи на пресекулки момински глас:

— Вземи ме със себе си!... Вземи!...

Това е същата девойка, която Андрей видя до новия княжески дом. Светли сълзи се леят от очите ѝ, устните ѝ треперят.

— Вземи ме със себе си!...

Пред нея, поставил ръце на кръста си, стои смутен Никола.

— Ей богу, какво говориш, Маруся?.... — неясно се оправдава той. — Сама знаеш, че не мога. Всички са мъже, а ти с тях... И не сме венчани.

— Излъгал си ме! Казваше, че ме обичаш, а ме излъгаш! — Девойката избухва в ридания и като закрива лицето си с ръце, отдалечава се в черния, окаден ъгъл.

— Но всички си отиват — продължава майсторът, — че закъде съм без тях?

* Спас — название на три църковни празника през август и септември (Б. пр.).

Тя му отправя поглед, пълен с гневна обида, и се хвърля на гърдите му:
— А аз? Ами аз какво?! Оставяш ли ме?

Майсторът слага върху рамената ѝ загорелите си ръце, милва я и я успокоява:

— Маруся, Маруся... Ама не мога... Че и какво ще правя тук?

— Малко е работата ли?

— На мен ми трябва работа по камъка... Ето каква си глупавичка — гласът на майстора звучи тихо, ласкаво.

— Печки ще зидаш — казва девойката, без да откъсва лице от гърдите му и като се успокоява полека-лека.

— Свикнах с тях... Нали те ме научиха на тоя занаят... Че как ще карам без тях? Ето виж, цялата си се намазала със сажди... Е? Какво?...
— Все ми е едно сега... — Девойката трие мокрия си нос в ризата му.

— Маруся, Маруся...

Затворила очи, тя повдига лице и устните ѝ се разтварят за целувка. Сякаш сняг, под краката им проскърцва черният овъглен под.

Денят клони към свечеряване. Около одимения от пожара плевник Андрей и Данил разглеждат опушените икони. Зад стената, в конюшната, тежко стъпват от крак на крак коне.

Наблизо по пътя вървят майсторите. Отиват в Звенигород. Викат нещо весело, махат ръце, прощавайки се, и техните бели ризи се мяркат през печалните останки на изгорелия дворец.

А встрани от пътя, като се крие зад храстите, се промъква разплаканата девойка. Изпраща ги, навярно...

Покрай плевника минават двама дружинници и се скриват в конюшната. Чува се как подвикват на конете и свалят седлата от дървените куки.

Известно време Данил внимателно се вглежда в една почерняла икона, след това извиква:

— Андрей!

Никой не отговаря. Данил става и отива в плевника.

Андрей стои в тъмния ъгъл и се вслушва в разговора, донасящ се от конюшната.

— Не мога, Ванка, чуваш ли, не мога!

— По-тихо! Иначе знаеш ли какво ще стане?

— Но как ще направим това?! Та нали те дом строиха, старяха се...

— Ама стига си хленчил... Не е известно още защо ни е заръчано да ги догоним, може би има още някаква работа? Може би просто трябва да се върнат?

— А защо петнайсет души снаряжават, а защо заповядаха да се острят копията? А сотникът защо...

— Че млъкни, де...

Андрей се втурва към изхода, но Данил отзад се хвърля върху него. Андрей мълчешком се опитва да се откъсне, но Данил се е вкопчил здраво. Зад стената единият от дружинниците се смее.

— Какво? Къде е умът ти? Какво? Къде? — хрипкаво от напругането шепти Данил.

— Пусни ме! Пусни, ти казвам! Пусни! Ама пусни ме! — отговаря Андрей. — Сега ще ги убият! Пусни ме! Аз трябва...

— На теб животът не ти ли е скъп? Имай страх от бога! Ако отидеш, ще се отрече от теб, ще те прокълна... Няма да те пусна! Андрей! Пожали мен, ако себе си не жалиш!... Ама стой де, дявол проклети!...

Като се задъхва, Андрей с последни сили бяга по нагорещения прахен път. Остра болка, сякаш с нож, го удря в хълбока. След него, заглушен от разстоянието, се носи неясен тропот. Все по-близо, по-близо и ето покрай Андрей преминават бързо няколко дружинници на коне. Трепери земята и легящата прах закрива слънцето.

Андрей крещи, опитва се да се хване за стремето на носещия се покрай него конник, но го повалят, той пада под копитата на конете и дълго лежи, без да се движи, докато пада висящият във замрелия въздух прах и черното расо на Андрей не става бяло. Бяло, като платно.

Изведнъж от брезовата горичка, която е встрани от пътя, възниква странно еднообразно чукане и звънко се разнася във вечерната тишина. Андрей ста-

ва и тръгва към тоя необясним звук. Бавно минава покрай брезите. Чуването е все по-близо. Андрей излиза на поляната и се спира.

Той вижда старшият майстор с празни окървавени очни кухини, който стои до едно дърво и чука по него с пръчка. По това чуване вървят от всички страни, с протегнати ръце, неговите другари. Всички те вместо очи имат черни рани, а белите им ризи са разкъсани и облени с кръв.

Вкаменен, Андрей стои и гледа как Никола, разпервайки ръце, се натъква на брезата, промърморва нещо и се помъква по-нататък след останалите по призива на старшият майстор.

Майсторите се сбиват в плътна група, залавят се един за друг и известно време викат Сергей. Той не се откликва. Тогава те се построяват в дълга върволица и, като се държат един за друг, помъкват се след старшият, който върви отпред, опипвайки пътя с пръчката. След няколко минути те се загубват сред белите стъбла на дърветата.

Андрей се обръща и тръгва обратно, по посока на пътя.

Изведнъж от храстите на копривата до него се донася нечие изхлипване. Андрей се приближава и вижда Сергей. Той седи на земята, сред копривата и плаче. Като вижда Андрей, изхлипва и се хвърля настрана през храстите.

— Това съм аз! Серега! — извиква Андрей.

Сергей не отговаря и се устремява надалеч, криволичейки между брезите. Дълго тича Андрей по пустата горичка, стараяйки се да хване момчето.

— Какво правиш, Сергей! Почакай!

Най-сетне му се удава да го хване за ризата. Двамата падат на земята. Серега се опитва да се откъсне и заплаква. Андрей държи здраво момчето за крака и го успокоява:

— Какво, не ме ли позна? Серега? Това съм аз, Андрей! Чуваш ли?...

Изведнъж момчето се усмихва през сълзи и дръпва крака си:

— Пусни ме, е, пусни ме де, гъдел ме е...

ПРАЗНИКЪТ. ЛЯТОТО НА 1408 ГОДИНА

Свечерява. Пролетната гора, през която струи светлината, е паднала в тихата Клязма. На полегатия бряг стоят, застинали, първите редки треви.

Зад пясъчната вдадетина една след друга се появяват две лодки, които изглеждат черни върху гладката вода на завоя. Над реката възникват гласове и се вдигат над бреговете, чисти и отчетливи.

— Ей, Андрей! — носи се от далечната лодка.

— Какво има?

— Данил казва, че няма да успеем до тъмно.

Лодките бавно се плъзгат надолу по реката.

— Андрей! — това е гласът на Данил.

— Е?

— Няма да стигнем до Владимир до тъмно. Хайде да пренощуваме!

— Както искате.

Лодките се движат плавно по течението и силуетите на хората в тях изглеждат изрязани от тъмно тенее.

Над водата се понася звънък момчешки глас:

— Тома!

— А!

— Тома!

— Е, какво?

— Тома! — смее се момчето.

— Е, какво има?!

— Лови!

— Какво „лови“?

— Лови! „Какво, какво“!

Чува се плясък, момчешки смях и строгият укор на Андрей:

— Ама стига, де!

И отново тишина обхваща реката, и в тази тишина тихи гласове улавят над водата, като подслушван отблизо разговор.

— Умори ли се, Андрей?

— Не.

— Дай на мен.

— Че аз не съм уморен.

Известно време мъчат и се чува само изскърцването на веслото.

— Ето скрипти... — промърморва Андрей.

— Хубаво скрипти — възразява момчешкият глас.

— При теб всичко е не както при другите люде — сърди се Петър.

— Защо?

Все по-близо са гласовете, все по-близо и по-близо са лодките и ето те вече се плъзгат до самия бряг, докосвайки с веслата миналогодишната блатна трева.

— Няма да успеем — казва някой с простуден глас.

— Е, утре ще стигнем.

— Докато застудее, няма да изпишем събора, вече се задава юни — обяснява Андрей.

— Може би е по-добре да се спрем? Огладняхме! — прекъсва го гласът на Тома от втората лодка.

— Както искате.

— Тогава хайде към брега! — извиква Данил.

Гъст полумрак. Двете лодки спират до брега, шумолят, разтваряйки пред себе си ракията. Иконописците гърмят с веслата, излизат от лодките, разминават се, като се вглеждат в тъмнината на настъпващата вечер, разговарят помежду си.

Тук е и Петър — младият послушник с тъжни очи, и Алексей — веселият къдрав иконописец, и Сергей — този Сергей, който по чудо се спаси от ослепяването и сега е ученик при Андрей, и самият Андрей. От другата лодка излизат Данил, Тома, източил се, пораснал, и двама непознати: селянин с жена си.

Неочаквано из тъмнината се появяват няколко конници и обкръжават пътешествениците.

— Я дай огън! — раздава се дрезгав глас.

Някой скача от кон и като раздухва факла, обхожда иконописците, осветявайки лицата им. Те стоят неподвижно и се заслушват в пръхтенето на конете в тъмнината.

— Какво искате? — изплашено пита Данил конника, който се приближил тихо до самите лодки.

— Кой сте вие? — раздава се вместо отговор.

— От Москва сме. Майстори — припряно отговаря Алексей. — Отиваме във Владимир.

— По заповед на великия княз отиваме — обяснява Данил. — Показани сме Успенския събор да изпишем отново.

— А кой ви е старшият? Ти ли? — питат от тъмнината.

— Не — отговаря Алексей. — Ето го...

— Аз съм старшият — излиза напред Данил, — Чьорни Данил.

— Я ела тук, Чьорни

Данил изчезва в тъмнината. От страни неравно свети факлата, изтръгвайки от тъмнината украсени с мед седла и мокри хълбоци на коне.

Иконописците с тревога се вслушват в донасящите се до тях откъслечни от разговор.

Факлата описва огнена дъга и с шипене угасва в реката. Чуват се удари на копита по влажния бряг и пръщане на храсти. След това настъпва тишина. Данил се връща до лодките.

— Какво искат? — пита Андрей.

— Дружинници са — отговаря Данил. — Търсят някакъв крадец. Казват, оня, който запалил княжеския дворец, помниш ли?

— По-ланшната зима ли? — интересува се Андрей.

— Да.

— Е, е, е! — смее се селянинът. — Сега със свещ го търси! По-ланшната зима!

— Сетили се будалите... — мърмори неговата жена.

— Тук бил някъде, бродел из тия места — обяснява Данил, — казват, имал жена от съседно село.

— От кое село? — интересува се селянката. — От далечно село ли?

Данил не отговаря. Майсторите започват да разтоварват лодките и да се готвят за нощуване.

— А освен това — добавя Данил — по околните села живеят езичници! Алексей наклажда огън, духа слабия пламък, жената шета около съдини-
те и чувалчетата. Сергей мъкне към огъня дълга суха гредя.

— Там Андрей и Тома такъв дънер намериха! Ще стигне за цялата нощ!
По влажния пясък Андрей и Тома влачат огромен дънер. Дънерът скърца,
съска по пясъка, подскача. Изведнъж Андрей се спира и замира.

— Какво има? — пита Тома.

Някъде съвсем наблизо в храстите се чува звънко цвърчене, музикално и
напрегнато. И след няколко мига нещо подсвирва плахо, сякаш пробва гласа си.

— А? — тревожно пита Тома, спрял върху Андрей кръглите си очи.

— Почакай, чуваш ли?

— Славей.

— И нищо ли повече? — вслушан, усмихва се Андрей.

Към песента на славея се прибавя тънък, едва чуващ се звън, толкова
тих, че изглежда сякаш звъни в ушите. Звънът се донася от склона на плани-
ната, отпечатила се с черния си край върху светлото западно небе. Ето той ста-
ва по-силен, по-висок и се слива с укрепващата песен на славея в удивително
двугласие.

— Чуваш ли? — прошепва Андрей.

Тома неспокойно хваща дънера:

— Да вървим.

— От селото... — въпросително се обръща Андрей към Тома. — Какво
е това?

✓ — Да вървим, да вървим — изплашено повтаря Тома.

— Правят магии — шепти Андрей.

— Да вървим, да вървим — изплашено повтаря Тома.

Те отново се навеждат над дънера и със сухо шумолене го влачат по
пясъка.

Тъмно е. Пътниците мълчаливо се хранят, седнали около огъня. Всички
се стараят да не гледат нагоре, към селото. Там, в мъглата, вече са запалени
първите клади и предпазливият вятър донася до лодките нестройна бърканица
на звуци и редки гласове. Данил пръв нарушава мълчанието.

— Все пак какво ще правим със западната стена? — обръща се той
към Андрей.

— Със западната? — пита на свой ред Андрей.

— Със западната.

— Какво ще правим със западната ли? Ще изпишем и на западната сте-
на Страшния съд...

Данил внимателно гледа Андрей, чието лице изглежда развълнувано в
неравномерната светлина на огъня.

— Май че съборът е на двеста години, не по-малко — казва селянинът.
Неговата жена непрекъснато се оглежда по посока на селото и ситно се кръсти.

— Разбираш ли — настойчиво продължава Данил, — аз мисля така...
Какво ще кажеш, ако там поместим всички праведници, а?

— Прости ме, Данил — казва Андрей, без да вдигне очи, — не мога
днес да мисля за това. Прости, ради бога.

Загадъчните звуци от селото се сливат със замиращите в любовно опия-
нение славеи.

— Господи! Това си иноверци! — сърдито мърмори жената.

— Не трябваше да се спираме тук — тъжно казва някой в тъмнината.

— Бесовски игри са това... господи, прости! — като се прозява, при-
ключва разговора селянинът, става и се насочва към лодките. — Да вървим,
да спим, Маря!

— Какво, да спим ли? — казва Данил и става. — Тома, Сергей, Петър!
Да се помолим и да спим!

До огъня остават Андрей и Алексей, който сънно кълве с носа си.

— Да-а... Няма да успеем преди студовите да го изпишем — мърмори
той, намествайки се по-удобно, — скоро свършва май, пролетта свършва...

Андрей прави няколко стъпки по росната трева и, като се заслушва, спира.

Сега вече цялата планина е осветена от димящите клади, а по-долу по
реката се чуват неясни викове, писък, смях.

— Маря! — донася се от лодката. — Давай вода!

Известно време Андрей стои неподвижно, после слага в огъня няколко чо-едри клони и без да се оглежда, тръгва към осветената от кладите, плачещи и смееща се планина.

Все по-ниско и по-ниско се спуска черното разорано поле. Андрей, непрекъснато спирайки се, се изкачва по пътя, който води към селото.

Селото е друг свят, говорещ неопитно и полугласно, изгарящ своите тайни кладни, светлината от които блещука по високите клони на дърветата, разперени в звездното небе.

Игривите звънчета в ръцете на разголената жена, която многократно обикаля тичешком своята къща за спасяване от всички жълти и черни болести; голите смеещи се деца, които се стараят да не изостанат от нея, които пишат и се кикотят в този страшно важен момент;

и възбуждащият огън на кладата около къщата, около която старица намята плащеница върху нея и, като се усмихва с беззъбата си уста, тържествено я въвежда в къщата, оградена сега с нейното заклинание от всички болести за цяла година;

и пръщящите кладни, обгарящи лицата на ония, които са се навели над оранжевия пламък, около който летят един след друг с викове момци и девойки;

и покритата с първи листа тънка брезичка, наклонена към огъня, над който припряно млади жени и девизи привързват към клонките панделки от платнени парцалчета;

и голият ездач на бял кон с развяваща се грива, прелетял към реката, заляна от блесенето на кръглата сребърна луна;

и силните млади тела на момци и моми, бягащи до колена в пламтящата от лунната светлина вода;

и цвиленето на коня, втурнал се с всички сили в реката;

и смехът;

и писъкът;

и замахващата на белите като тебешир ръце в нощния въздух — всичко това довежда задъхалия се Андрей до брега. Където той почти се блъсва в една млада жена с разпуснати коси, която стои зад храста до самата вода, разголена, без да се страхува, и с удивление гледа Андрей, прикривайки с ръце тежката си висока гръд.

Те дълго стоят, като се гледат напрегнато един друг и се изчакват. Сетне Андрей се обръща и се отдалечава.

Тя гледа след него усмихната, а някой я хваща за ръка и я повлича в сянката, в студената бляскаща вода.

Андрей излиза на другата страна на селото и се хвърля в купа сено.

Ранно, много ранно утро. Андрей, прокрадвайки се, върви по селската улица. Нежен шепот, дишане на спящи хора, тих смях се донасят от разтворените врати на плевните и от отворените прозорци на къщите. Селото е дълго и пътуването из него е подобно на кражба.

На края на селото Андрей минава покрай една баба, седнала на гредата до вратата. С угаснали очи наблюдава тя реката, вдигаща долу пара, розовеещата ивица от небето на хоризонта и плаче. Плаче, понеже това утро се е оказало толкова приличащо на друго също такова, което се е случило преди много години.

Андрей се спуска по пътя към реката, на брега на която, потънали в мъглата, пасат спящи коне.

Иконописците седят на брега и го чакат. Лодките вече са спуснати във водата. Андрей оглежда всички уморено и пита:

— Какво ме гледате?

— Къде беше? — враждебно го пита Тома.

— Там в пепелта има лук, яж, ако искаш — казва Данил.

— Къде беше? — упорствуват Тома.

Андрей мълчешком приклеква до пепелта. Напипвайки една глава лук, той внимателно я очисти. Всички внимателно го гледат.

Далеч по пътя бързо преминават десетина дружинници, сред които се мярват няколко монашески раса. Прогърмявайки по мостчето над ручея, кавалерската свива към селото и се скрива в мъглата.

— Слава тебе, господи! — злобно се усмихва една сипаничава жена.



Андрей става и се отправя към лодките. И отново те плуват надолу по реката. В мъглата, покрай гъстите храсти, надвиснали над водата.

— Не можа ли да дойдеш по-рано? — шепнешком казва Данил на Андрей. — Докато всички спеха.

— Не, не можах — отрязва Андрей.

Тома се вслушва в разговора.

— Твой грях, твоя съвест, твои молитви... — мърмори Данил, като се обръща.

— А къде беше ти? — пита Тома.

В това време от храсталака на брега неочаквано се раздава дружен вик:

— Ето го! Тук са! Ела насам!

Из гъсталака се донасят възгласи, трясък на клони, след това болезнен вик и прехрипнали от злоба мъжки гласове.

— Изтегли я, тая гълъбница! Там, там, по край брега!

Храстите на брега се свършват и калугерите виждат дружинниците и монасите, които измъкват един извиващ се селянин и една жена в скъсана риза.

Иконописците от лодката наблюдават с любопитство и ужас.

— Защо им правят това? — бледен пита Сергей.

— Затова, че в бога не вярват, не го почитат! Езичници проклети... — в скороговорка отвръща жената в лодката.

— Ама не! — възбудено я прекъсва селянинът. — Крадецът са хванали! Дето княза запали! Търсеха го вчера. Ето го!

На брега извиват ръцете на хванатия, а жената тънко и жално крещи. Петър зажумява и мърмори молитва.

— Защо им правят това?! — изплаква Сергей.

— Не гледай, Сергей! Чуваш ли! Не гледай! — извиква Андрей. — Затворете му очите! Очите му затворете!

Заловеният успява да се освободи от натрупалите се върху него дружинници и се хвърля встрани през храстите във водата. Преследвачите след него, бягат до колена във водата и, като го настигат, връзват го, задъхващ се и скъртавен. Той върти глава и, озъбил се, хрипти яростно:

— Няма да живее вашият княз, бъдете спокойни! Ако не аз, то други...

Измъкват селянина на брега.

Неочаквано изскубвайки се, той удря един от дружинниците с крак в

корема и се хвърля върху монасите, които водят младата жена. Като разбира мигновено какво става, жената се хвърля напред, откъсва се от здравите ръце на монаха, изплъзва се от железните обятия на огромен селянин и скача в студената, покрита с мъгла вода.

— Хвани я! Ех, че си глупак! — викат на брега.

Върху младия селянин се нахвърлят едновременно четирима души и сега той стене, усещайки, че е хванат, крещи, като се старае да се откъсне:

— Плувай, Марфа! Плува-а-ай!!! Марфа!!!

Жената, размахвайки широко ръце, плува в мъглата по черната вода, разпуснала по течението светлите си като лен коси. След нея летят камъни, тояги.

На брега някой започва припряно да се съблича, но го спира отрезвяваш вик:

— Какво? Че тя веднага ще те удави!

Петър прегръща Сергей, който непрекъснато вика, и му затваря устата, като го успокоява и му приказва нещо на ухото.

Младата жена плува покрай лодката. Андрей я гледа и не вярва на очите си: това е тази, която той видя през нощта, неговият срам, неговият грях...

Тя плува бързо, без да се уморява, изпръхтявайки като животно, и го гледа от водата с втренчени сиви очи. В зелената вода се чупи и струи нейното здраво младо тяло.

Андрей навежда очи и шепне молитва.

Над реката се носят отчаяни викове:

— Марфа-а-а!! Марфа. Плува-а-ай!

Марфа се отдалечава все повече и повече и мъглата, вдигаща се от водата, я скрива от преследвачите.

Над Клязма се появява слънцето. Настъпва денят.

СТРАШНИЯТ СЪД. ЛЯТОТО НА 1408 ГОДИНА

Тихо и прохладно е под високите сводове на Успенския събор. През тесните прозорци се виждат яркото лятно небе и върхарите на дърветата, които в слънчевата светлина изглеждат ослепително бели, а в сянката — черни.

Вътрешността на храма е чисто измазана. Покрай стените, почти до тавана, се извисява скеле. Лъчите на слънцето падат като полегати горещи правоъгълници върху пода и нагряват грапавите плочи.

Иконописците се измъчват от безделие. На края на дървен сандък с вар, вгълбен в стара църковна книга, седи Тома. Сергей се е настанил на скелето, спуснал надолу босите си крака и допрял буза до стълбата. Селянинът-мирянин — Григори — е приседнал до стената, притеглил е колена до брадата си и е подпрял с ръце разрошената си глава.

И само Петър работи. Той съсредоточено замазва едно и също място, което вече и без това е идеално замазано, както впрочем и цялата стена. Всички мълчат. В тишината се раздава шум от шльопане на вар и чегъртане на мистрия.

Тома оглежда навъсено събора и високо извиква:

— Алексей!

Григорий, който изглежда, че спи, повдига глава. Словото кънтящо се разнася, прехвърля се от една стена към друга и заглъхва в сънната задуха. Алексей не отговаря. Тома отново потъва в църковната книга.

Отстрани се, ще взема хоросан, — приближавайки се, Петър моли Тома. — Само хабиш материала. Кому е нужно това? — мръщи се Тома, като става неохотно от сандъка.

— Там нещо е недоправено... — оправдава се Петър, повдигайки вежди. Взел хоросан, той се връща в своя ъгъл, откъдето след малко отново се понася шум от шльопане и чегъртане.

— Главата нещо ме боли — раздава се мрачният глас на невидния Алексей.

— А ти повече спи! — съветва го Григорий. — От преспиването те и боли.

— Къде ти преспиваме когато втора седмица не мога нощем да заспя, мъча се!

— Че какво правиш нощем? — интересува се Тома.

— Нищо. Лежа, гледам.
— Къде? — пита Сергей.
— С отворени очи е по-добре — споделя печалния си опит Алексей. —
А затвориш ли очи, все някакви мушици, такива зелени се мяркат пред теб...
— Че ти денем не спи, тогава нощем ще спиш — съветва го Тома.
— Навярно ще има буря... — хрипкаво промърморва Григорий, облегнат до стената.

— Тома! — зове отгоре Сергей.
— Какво?
— Ще изтичам да се изкъпя? — моли малкият.
— Няма защо — не разрешава Тома.
— Ама аз ще бързам!
— Казах: няма да отиваш...
— Горещо е... — дотегливо моли Сергей.
— Никак не е горещо, не лъжи.

Петър се откъсва от работата си:
— Може би наистина да му е горещо?
— А защо тогава само на него да му е горещо? — пита Тома.
— На мен ето също ми е горещо — твърди Петър.
— Разбира се, той седи, а ти работиш! — разсърдва се Тома.
— Че пусни го да се изкъпе — застъпва се Григорий за Сергей.
— Защо ще го глезите? — донася се отгоре гласът на Алексей. — Нека седи тук заедно с всички.
— А ти да си мълчиш! — извиква Григорий. — По цял ден стоиш горе като лалугер, долу само за храна и по нужда се спускаш!
— А ти да не би да си потърсил някаква работица?! — остро засегнат казва язвително Алексей.
— Че ти сам си я намери, както искаше!
— Е, стига вече! — главата на Алексей се скрива, но сърдитият му глас продължава да бърбори: — Щом като всички седят, нека и Серьожка да седи с нас...

— Защо правите така? — отново се намесва Петър. — Да бяхте го пуснали, отдавна вече би се върнал!
— Само му дай, той до посиняване ще стои във водата! — боботи гласът на Алексей. — Скимнало му е, че е горещо, и само хленчи.
— Че кога е хленчил? — възмущава се Петър. — Ти хленчиш през цялото време!

— Аз най-напред казах, че е горещо, а не Сергей — застъпва се Григорий.

— Е, достатъчно! Стига! — изгубва търпение Тома и се обръща към Сергей: — Ако искаш, иди да се къпеш. Хайде!

Серьога седи на скелето, навел глава, напласен от скандала, който възникна заради неговата безобидна молба.

— Хайде, върви? Какво чакаш? Върви! — свирепствува Тома. — Ето, виждате ли?! — обръща се той към всички, но в това време на вратата се появява нестройна фигура в расо.

Това е ключарят на събора Патрикей Той прави на Тома някакви тайнствени знаци. Сгърбен, с безумни черни очи и дългоносо лице, Патрикей прилича на оскубана птица. Лицето му е покрито с пот и целият му вид говори, че здравата си е пийнал и че от нещо е твърде развълнуван.

— Слушай, Тома, тук става такава работа! Само че тс-с-с-с! — опулен, Патрикей допира до устните си дълъг пръст. — Отивам аз при нашия архиерей, отивам, а там... Такъв вик, вик, врява, вик, архиерейт по долна риза, целият почервенял, архиерейт тича! Край на търпението ми, казва, край! (Всичко това той за вас го казва!) Цели два месеца, откак всичко е подготвено, казва, цели два месеца! Не се решат, безделничат, крещи, колко пари поискаха, а безделничат, и нищо не е готово! (А вие наистина ли много пари поискате? А?)

— Че какви ти пари?! — клюма Тома.

— На мен, казва, ми е все едно! Рубльов Андрей, Данил Чьорни! Все ми е едно! А колко пари! Шум, врява, архиерейт само по долна риза, дори целият почервенял! Да бяха равни на Теофан, крещи, двамата, и тогава ще ми е все едно! Какво, крещи, е това? Какво?! И ето такава лице сгърчил! — Патрикей прави невероятна физиономия и повтаря, сякаш в тряска: — За какво са ми

Рубльов и Данил?! На мен ми е нужно до есента съборът да бъде изписан и край! Пратеник приготвих с жалба направо при великия княз, пратеник приготвих при великия...

Тома мълчи...

— Какво? Още не сте започнали? — пита той, като гледа Тома с добри безумни очи. — Знаете ли, вие... вие почвайте, иначе знаете ли... А Андрей къде е?

— Отново е отишъл някъде... — свива рамена Тома.

— А, може би, вие без него, а? Хайде, започвайте да изписвате без него...

Тома сърдито се усмихва.

— Какво се смееш? — гръмко шепти ключарят. — Виж, колко сте! Ако той нещо не е решил, виж, вие колко сте! Та нали той е сам, един ум е добър, а два...

Къде е той?

Тома се оглежда и, като взема ключаря под ръка, го отвежда на двора. Майсторите стоят неподвижно на местата си. В тишината се раздава монотонното чегъртане от мистрията на Петър.

— Стига де! — не издържа Григорий. — Вече ми се премрежават очите от твоята стена! Какво само я лигавиш?!

Той пресича страничния олтар и, като сяда на една греда, обръща се към сияещата белота на стената.

Матово сияят ширните поля на цъфтящата елда. Елдата е бяла като белосаните стени на Успенския събор. Андрей и Данил, измъчени, бродят по горещия пращен път и спорят.

— Не, така не мога! Кажете: да или не! — възмущава се Данил.

— Какво?

— Да или не! В Москва уговорено ли бе всичко или не? Кажете! Та нали всичко до най-последната дреболия уговорихме! Сам великият княз го утвърди!

— Да, да... да — съкрушено се съгласява Андрей.

— Ех! — облекчено въздъхва Данил. — Че какво тогава ти е неясно? Защо тогава два месеца до присипване спорихме?! Изясни ми, пък може би съм остарял, изкуфял съм?! Всичко е решено, уговорено, Страшният съд вземи и изписвай! А ние... поне се откажи от работата, ей богу...

— Слушай, Данил, а може би така трябва да направим, а? Да се откажем и край! Да се върнем и край!

— Че как ще гледаме в очите учениците си?! — избухва Данил. — Та аз ще изгора от срам!

Мълчешком вървят калугерите по пътя, който лежи посред полето, сякаш черта, прокарана по бяла мазилка.

— Какво време губим! — отново не издържа Данил. — Топлина, сухота! Вече бихме изписали купола. И стълбовете също. А как могат да се изпипат! Звънко, красиво, всичко да се вплете в едно! А от дясно може така да се нарисуват грешниците, кипящи в смола, че тръпки да минават по кожата! Бих измислил там такъв бял! С дим из ноздрите, очите!

— Ама не е в това работата! — изстенва Андрей. — Сърцето ми подсказва, не е в дима работата!

— А в какво?

— Не знам... — върти глава Андрей. — Ако бих знал!

— А защо си отместваш очите?! — вбесява се Данил.

— Не мога да рисувам дяволи! — изведнъж извиква Андрей. — Противно ми е, разбираш ли?! Не искам да плаша народа!

— Опомни се! — стчаяно размахва ръце Данил. — Че нали затова е Страшният съд! Не аз съм го измислил! Така и старите майстори рисуваха, и Теофан така учеше! Че погледни византийските ръкописи, краснописните образци! Ама нали според тях е всичко уговорено и с великия княз!

— Не мога! Както искаш. Данил, но не мо-о-о-га! — опустошено заявява Андрей.

— Тогава защо по-рано мълча?! — настръхва Данил. — В Москва мълчали? Не трябваше да се заемаш с тая работа тогава! Нечисто е!...

— Какъв човек си! — избухва Андрей. — Очевидно не си съумял да ме възпиташ на чистота!

Данил приbledнява и се спира.

— Такива думи от теб никога не съм слушал и... не желая да слу...

шам — с подавен глас произнася той. обръща се и се помъква по прашния път обратно.

Далече, на края на полето се появява конник, летящ под сляпото слънце. Все по-близо е глухият тропот и ето различава се вече ездач в черно расо, белият прах се носи над елдата, лъщейки с потните си хълбоци и като размахва рошовата си грива, лети черният кон, гледайки накриво и пръскайки пясък. Бясното трополене на копитата връхлита върху Андрей. След няколко мига конникът изчезва зад хоризонта и отново настъпва тишина, напълнена с многогласо жужене на пчели. Андрей се откъсва от мястото си, побягва след Данил и го настига на каменистия път, водещ по склона към града.

— Ти ми прости... Това аз така... Просто съм неумен... Прости ми, Данил... Ради бога...

Данил не отговаря и без да се обръща, бавно се изкачва към планината. — Съгреших, прости ми... — не се отказва Андрей. — Казвам ти само цялата правда... В Москва бяс ме обърка... Съгласих се. Кой ще се откаже от такава чест... такъв събор да изписва. Прости ми... съгреших... Само не си отивай... иначе ей богу, Данил, съвсем ще пропадна... Моля те, не си отивай... не си отивай...

Данил се спира и повдига към Рубльов насмешлив поглед:

— Къде ще те оставя, безпътнико?

Андрей, без да повдига глава, стои сред пътя и гледа към земята.

— Сега настъпва краят... — тихо продължава Данил. — Ето архиереят прати вестител в Москва от нас да се оплаква...

Андрей и Данил влизат в събора.

— Убийте ме — казва Андрей и се изкашля. Гласът му е сух и хриптящ. — Не знам какво да рисувам.

— Как не знаеш? — пита Тома. — Страшният съд ни е заръчано да рисуваме.

Андрей стои сред събора бос, в изпращено расо, с почерняло от слънцето лице. Отвън се донася писукането на ластовиците.

— Разбираш ли в какво е работата? — обръща се той към Тома. — Мисля, че е по-добре изобщо да не се рисува Страшният съд.

— Как? — изумява се Григорий.

— Аз искам... — започва Андрей и се спъва, — нищо не искам, нищо... И край...

— Ето нѐ! — изведнџ обявява Тома и става. — Напускам ви!

Всички гледат Тома, който взима от скелето бохчата си и започва да хвърля в нея вещите си.

— Не е за мен тая работа! Благодаря ви на всички за добрината, за шамарите по врата. Научихте ме на някои неща. А сега достатъчно. Отивам да работя!

Андрей стои мълчешком, навел очи и почуквайки с пръчка по каменистите плочи. От двора неочаквано долита прохладен вятър и раздвижва краищата на расото му.

— Поканиха ме църквата в Пафнутиеве да изпиша — продължава Тома, — не е голяма чест, но все е нещо! Отивам да рисувам Страшния съд! Хайде, кой ще дойде с мен? — Никой не отговаря. — Е добре. Тогава останете си тук, само да не съжелявате след това! — Тома се обръща и без да погледне учителя си, излиза.

Андрей повдига очи и вижда пред себе си нетърпимо бялата стена. Толкова бяла, че му се струва сякаш го обкръжава от всички страни с гъста безлична мъгла, от което лицата на другарите му стават чужди, черни върху фона на невъзможно белите стени и нито една линия не осквернява тяхната абсолютна повърхност.

Андрей прави безсъзнателно няколко крачки, навежда се над дървеното ведро с разтворени сажиди и като затребува една шепа, хвърля се към бялата стена.

Избухват черни ивици и оскърбително безсмислени рани върху снежната повърхност. Петна. Зигзаги. Капки. Черни отпечатаци на размаха.

С ужас гледат обезумелия Андрей неговите помощници.

Андрей закрива лице с ръцете си и облекчен от тази животинска ненавист, изтръгнала се тука неукротимо и неочаквано, се отпуска на пода.

Започва да вали дъжд. Той пада отвесно върху пътя, като вдига лек прах и го превръща в кален поток.

Дъждът шуми, ромоли по камъните, бълбука в глинените деренца, плющи по шумата, подскача пред входа на събора. Всичко се скрива зад сивата бисерна пелена. Гърми се.

— Сергей, почети Писанието — моли Данил.

— От кое място? — с треперещ глас пита Сергей от горната част на скелето.

— Все едно... Откъдето искаш.

Изпод дъжда в храма влиза лудата. Лудата, дошла кой знае откъде във Владимир, която калугерите често са срещали по улиците на града. Тя влиза в събора като в свой дом, без да обръща внимание на никого, ломоти нещо, мучи, още от рождение говореща неясно. Дъждовните капки се стичат по нейните разпуснати руси коси, а прозрачните, широко поставени очи гледат без любопитство и без мисъл.

Весело шуми дъждът и под сводовете звънко се носи негладкото четене на Сергей.

— Бъдете подражатели на мен, както аз на Христа. Хвала вам, братя, че помните всичко мое и държите преданичта така, както съм ви ги предал...

Лудата бавно минава през събора. бърбрейки, сякаш разговаря сама със себе си, и се спира пред стената, обезобразена от Андрей. Известно време тя стои неподвижно, гледайки стената, сетне изведнъж рязко се извързва и Андрей вижда, че тя е изплашена и плаче, а мокрите ѝ коси висят безпомощно и страшно.

И неочаквано Андрей си спомня белите коси на Марфа в мъглата, струещи се в черната вода.

— ...Всеки мъж, който се моли или пророчествува с покрита глава, посрамва главата си. И всяка жена, която се моли или пророчествува с открита глава, посрамва главата си, защото това е същото, както ако тя бе обръсната... — носи се от скелето гласът на Сергей.

И вижда Андрей как падаха в праха тежките коси под кривата сабя, как изпотеният палач отрезваше косите на жените, построени в дълга, безкрайна редица; и татарите върху нискорасли коне, обкръжили Моминото поле, и мъжете, навели очи, преживяващи мъка и позор и не съумели да защитят беззащитните, спасяващи ги сега жени, които с твърда ненавист и страдание гледаха известно време в краката си, в праха на пътя, преди да положат косите си върху дървника.

— ...и не мъжът е създаден за жената, а жената за мъжа. Ето защо жената е длъжна за ангелите да има на главата си знак за властта над нея. ... Сами разсъдете, прилично ли е жената да се моли на бога с непокрита глава? ...

Нима можеше Андрей да забрави как вървяха в редица, праведните и грешни едновременно, жени, непобиращи се в закона, воювайки със своята чест, с разплаканите си очи, гледайки към краката си; и заставаха на колене в праха, преди да се отдалечат от талигата, натоварена с планина от женски коси, усещайки безнадеждната лекота на косите си, накриво отрязани от притъпилата се сабя.

Монотонно шуми дъждът, и момчешкият глас звъни под сводовете на събора:

— ...но ако на жената ѝ расте коса, то за нея това е чест, понеже косите ѝ са дадени вместо покривало. А ако някой би пожелал да спори...

— Данил! — извиква Андрей. Той е дълбоко развълнуван и стои сред храма, усмихвайки се безпомощно.

— Празник, Данил! Празник! А вие говорите за Страшния съд! Че какви грешници са те, дори и ако са сваляли забрадките си?

Всички гледат към Рубльов развълнувани, още не разбрали, но уверени, че от утре сутринта ще започнат да работят. Няма повече бели стени.

В събора влизат Андрей, майсторите, след тях Патрикей и лудата. Майсторите са страшни, уморени от многомесечна работа, отслабнали, подивели.

Андрей закрива очи с длан и дълго привиква към тъмнината. След това повдига глава и гледа нагоре към своя радостен Страшен съд.

Плавно се движат една след друга Праведните жени, пълни с високо благородство и нежност, с прости руски лица. Тихи, пълни с надежда очи, спо-



койни пози, правдивото изящество на които внушава реалното им съществуване и святостта на тяхната женска природа. Светли лица на сестри, майки, годеници и жени — опора в любовта и бъдещето...

В пустия храм се раздава щастливия смях на лудата.

НАШЕСТВИЕТО. ЕСЕНТА НА 1408 ГОДИНА.

Един от последните дни на късната есен.

Студеното слънце дълго не може да се справи със скрежа, паднал през нощта по мъртвата трева и прозрачната гора.

Във високия, оредял преди зимата храсталак се крие конен патрул от двама души. Пред тях през разбърканите клони се разстила до хоризонта жълтото, отдавна ожънато поле.

— Знаеш ли как е по татарски „лайно“? — пита по-старият, като слиза от коня.

— Не-е... а как е?

По-старият се заема мълчешком да откопчава колчана и да откача меча си.

— А ти знаеш ли? — пита младият.

— Две години им прививах гръб в плен. Благодаря на братлака ми — откупи ме.

Той още не е успял да оправя гащите си и да приседне, когато младият, понадигайки се на стрemenата, високо и с жар произнася:

— Идват!

В края на полето иззад хоризонта един след друг се появяват конници. В чистия есенен въздух се мярка пъстро облекло и блести оръжие.

Разхвърляйки пожълтели листа, патрулните размахват ръце по пътя и, като се привеждат, изчезват зад дърветата. Ето отпред зад черните стволи, неясно започва да се мярват хоругви, копия, засинява пушекът на огньовете — надлъж по края на гората се е построила конната руска войска..

Войниците от патрула дотичват до седналия край огъня княз.

— Идат, княже! Идат!

— Татарите! — князът се хвърля на седлото. — Далеч ли са?

— Доста.

— През полето!

Спешените се устремяват към конете, целият княжески полк се раздвижва. „Татарите! Татарите!“ — лети от единия до другия край на войската.

Рано, без да забавя или ускорява движението, в едър тръс се движи вражеската конница. Отпред на вран жребец е ханът, обкръжен от свитата. Пътят, като куче, се хвърля пред краката на татарските коне.

Руската войска се притаила. Сдържани и сурови са лицата на воините, готови за среща. Пред всички е младият княз — по-младият брат на великия княз. Той седи на седлото изправено, дъвче някакво клонче и не може да сдържи потръпването на ръцете си.

Главата на татарската конница е вече на горския път, а опашката ѝ още не е пресякла полето. Лесът се напълва с пръхтене на коне, пръщене на съчки, свистене на жилави клони, надвиснали над пътя.

Руската дружина е замряла. Все по-близо и по-близо се чува тропотът. Ето зад завоя изскачат първите татарски конници и, като виждат русите, спират изведнъж конете си, които пръхтят, вдигат нагоре покритите си с пяна мушущи. Най-сетне движението се прекратява и в гората настава удивителна тишина, пронизана от звънките и редки капчуци на топещия се скреж по нападалата шума.

Така стоят те едни срещу други — татарите и русите. И не се движат. Князът седи, обтегнат като струна, и все същото клонче е тиснато в зъбите му — забравил е от вълнение да го хвърли.

Ханът прави едва забележимо движение, младият княз го забелязва, те ед-всяко движение на княза.

Внезапно в тишината радостно се раздава нетърпеливо цвилене. На този призив по средата на руската войска преливащо и нервно се откликва някаква кобила, след нея още една и още една. Веселото цвилене, сякаш приветствие, уви-сва над есенната гора, над полковете.

Ханът прави едва забележимо движение, младият княз го забелязва, те едновременно скачат на замръзналата земя и се насочват един срещу друг.

— Чакахме те вчера — казва князът.

— Намерих един малък град — усмихнат, съобщава ханът. — Искях да го отмина, но не можах да се удържа. Прости ми, закъснях.

— Няма нищо! — неловко се усмива князът. — Да вървим!

Ханът, може би в качеството си на по-стар, а може би като гост, потупва княза по рамото. Князът се сепва и изплюва сдъвканото клонче.

Покрай рекичката препуска странна войска — под православните хоругви скачат татари, под украшенията от конски опашки, снабдени със звънчета — руски войници. Отпред са ханът и младият княз. Те се приближават до мястото, гдето брегът наклонено се спуска към водата.

— Тук и все по-наляво е плитко. По-наляво дръж! — казва князът, дръпвайки поводите, и пръв вкарва коня си във водата. Ханът задържа своя жребец и усмихнат, поглежда княза:

— Не искаш ли да ме излъжеш?

— Напразно говориш така. Празен е Владимир, казвам ти! Великият княз се отправи към Литва — припряно успокоява младият княз хана и извиква, обърнал се към брега:

— По-наляво дръж, по-наляво!

Конете изтеглят шиш и внимателно влизат в ледената вода. Съюзниците преминават през реката. Конете на хана и княза както по-преди са един до друг.

— Ето зад тоя бор е градът — кимва князът към брега, примижал от яркото бяло слънце.

— Нали великият княз има малък син, а ти на престола ръка си вдигнал — подстреква ханът княза.

— Това тепърва ще видим — изцежда през зъби князът.

— Виждам, много ти се иска да бъдеш на престола, но разбирам...

— Не се смей... Къде? По-наляво казвам! — неочаквано извиква князът. Някакъв татарин, забравяйки за предупреждението, се отклонил твърде налясно бухнал се е в дълбочината, и сега е повлечен към водовъртежа. Князът се приближава и, като измъква с усилие татарина за яката, поставя го на гръб, върху задницата на своята кобила. Татарин с въжета измъкват и коня от водовъртежа.

Достигат отсрещния бряг и конете им по плъзгавата почва се изкачват горе. Спасеният скача на земята и като поставя ръка на сърцето си, покланя се ниско, до земи, отстъпва с поклони, гледайки в очите руския княз.

— Здравата обичаш ти брат си — поразен е ханът.

— Види се, съдбата ни е такава...

— Кога за последен път се помирихте?

— Аз отначало не исках да се помирявам, но митрополитът в Москва ни извика, пред бога ни заповяда да се закълнем, че ще живеем в мир и съгласие.

— Какво?! — не го слуша ханът. Те са излезли на пътя и сега галопират по посока на бора.

— Митрополитът ни извика кръста да целуваме.

— Кога?

— Миналата зима.

— Кога?!

Князът не отговаря. Той си спомня как миналата година е ходил в Москва по настояване на митрополита, за да се помири (за кой ли път!) с по-стария си брат.

Бе зимна вечер и така мразовито, че въздухът изглеждаше сух и хаплив: цял ден бе препускал от своето владение заедно със свитата си, парещият вятър проникваше под самурената му дреха; проклиняше се за това, че не се е съгласил да пътува в покрита шейна по този див студ и сипкав сняг, върху който не оставяха следи дори от конските копита; старееше се да пристигне в Москва до залез слънце; препускаше коня, който обръщаше муцуната си встрани от вятъра и вдигаше на завоите снежен прах, летящ в лицата на следващите го слуги; и злобата в него нарастваше, когато си представяше как неговият по-стар брат, без да бърза, излиза от великокняжеския дворец, обкръжен от боляри и приближени, и пешком се отправя към събора по здрачните московски улици...

— Не изоставай, не изоставай, княже! — извиква ханът.

Отпред се възвишават стените на Владимир и войската се носи по равния път към пустите, широко разтворени врати. Ситният тропот се превръща в могъщо бучене, конете ускоряват своя бесен бяг, а на вратите както преди няма нито една жива душа. Ето отчаяните храбrecи, които се стремят първи да нахлуят в града, заобикалят княза от дясно и ляво.

Най-сетне те са забелязани. Някаква фигурка бяга по градската стена. Някой се хвърля към вратите, опитвайки се да ги затвори, при него на помощ дотичват още няколко души. Бавно, сякаш нежелаяйки, се приближават крилата на огромната врата. Отчаяно, припряно започва да бие камбани.

Татарите пронизително крещат и издигат кривите си саби. Стремително се приближава вратата и в тясната пролука успява да се промъкне само челната група от няколко воина и младият княз със своя сотник. Конниците нападат хората, които се опитват да затворят вратата.

Князът в трескава разпаленост, незнаейки с какво да започне, стои, без да върши нищо и наблюдава боя при вратата. Някакво изрусяло монахче ужасено бяга по улицата и пронизително вика:

— Татари. Татари! Татари!

Князът обръща коня си, хвърля се след него, настига го след няколко секунди и вижда побледнялото му, изкривено от вика лице. Задържалият се за миг меч на княза с хрускане се спуска върху шията на монаха. Посечен, той, като изхлипла, пада на земята, хваща повехналата есенна трева покрай пътя и замира. Това е иконописецът Петър, помощникът на Рубльов.

А от външната страна напират все по-силно и по-силно, вратата се разтваря напълно и отвън нахлува крещящата и виеща лавина и неудържимо се устремява навътре в града.

Князът отново препуска наред с хана. Ханът се усмихва и извиква нещо по своему, неразбираемо сред кръска и шума.

Вече пламват със сух трясък първите пожари и димът на спокойни стълбове се издига в неподвижния въздух.

Разбивайки мандалото на вратата, няколко татари и руси впрягат коне в талига с имущество и я изкарват на улицата. Жена е занареждала, деца плачат. Татарин запалва кълчища и ги хвърля в сламата, в ъгъла на двора.

До горящ дом двама души се опитват да свалят от коня един татарин. Първият от тях е рошав селянин с издраскано лице, а вторият е Тома. Селянинът върти тежка греда, а в ръцете на Тома има вила. Те напират срещу врага, прогонват го в ъгъла и за него положението става съвсем лошо, когато на вратата се появяват двама дружинници. Единият от тях, без да размисля, пробожда с

копие селянина, който, охвайки болезно, пада до вратата. А Тома, като размахва отчаяно вилата, бавно отстъпва в дъното на двора и изплашено говори

— Че какво правите, братя! Не ме погубвайте! Та аз съм свой, ние сме свои, вие сте наши... Братя! Та ние сме руси! Аз също...

— Ще ти дам да разбереш, свиня владимировска! — процежда старият дружинник и с рязък удар на копието избива вилата из ръцете на Тома.

— Ох, помогнете ми! Ох, не ме погубвайте! Господи! — Тома се устремява към плета и, като го прескача изведнъж, побягва нататък по пустата градина.

— Ах ти, куче! — отчаяно простенва дружинникът.

Ездачът-татарин взима иззад гърба си стрела, поставя я на тетивата и без да бърза, се прицелва.

Тома, като заек, се носи бързо по черните лехи, но изведнъж потръпва, дръпва се, дотичва до края на градината и, за да не падне, прегръща тънчката върба, растяща до оградата. Между плешките му стърчи стрела.

Татаринът се усмихва, избърсва мръсното си изпотено чело и смива на руските дружинници.

Около събора лежат трупове. Ранен кон подритва. Звучат неравномерните тъжни удари на камбаната.

Князът, обкръжен от сотници, наблюдава как до входа на събора са се струпали татари, които правят таран. Не желаейки да изпусне подробностите, князът сръгва коня си и се насочва към събора, зад вратите на който срещу него се носи нестройно ревностно пеене...

...А в раздръзнено то си съзнание князът е преследван като от неприятен спомен, от все същата зимна вечер, когато, вдигайки във въздуха снега, пристигна на коня си до храма по-рано от своя брат и дишайки тежко, дълго стоеше, без да се спеши, докато най-сетне зад ъгъла на събора не се показа процесията — великият княз в цялото си великолепие, с боярите, с богато облечените стражи — и докато не удари главната камбана, която подхваща останалите, по-малките, и тогава под тържествения звън той се спеши и поклони до пояса на по-стария брат, с когото те ръка за ръка се изкачиха по заснежени стъпала на храма, където ги срещна митрополитът и ги благослови, и показа входа, отдето се носеше благолепно възторжено пеене, диханието на топлия мирис на свещите и светеха в дъното, зад дверите, блещукащото злато на царските врата, лампадите и свещниците....

В Успенския събор е непоносимо душно и тясно. Тук са всички, които са успели да дотичат, преди да затворят вратата: ранени в боя селяни в окървавени ризи, старци, жени с изплашени деца. Догарят димящите кандила пред олтар и студено слънце осветява стените, на които е изписан Страшният съд. Всички пеят:

— Боже мой, на когото се уповавам!... Не ще се изплашиш от ужаси през нощта, от стрели, летящи през деня...

Последната надежда, последната молба. Сред пеещите е Андрей, разошен, загубил монашеската си шапчица с дълбока разкъсана драскотина от брадичката до спящото око, с намотана в окървавен парцал дясна ръка. Той също пее. И вижда около себе си ожесточените, готови на всичко старци, разплаканите очи на децата, осветените от вековното търпение лица на жените. Високо под сводовете се разнасят съкрушителни удари по обвитата с желязо съборна врата.

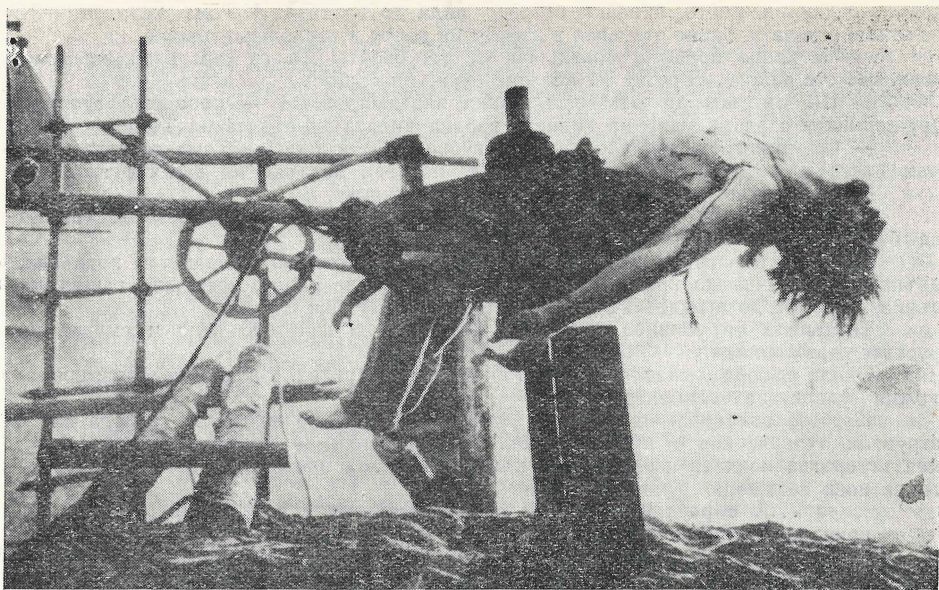
Пеенето се усилва:

— ...няма да те сполети зло, язвата не ще се приближи до жилището твое...

Вратата със скърцане се подава и след миг съборът се изпълва с вик, плач, писък на деца — в храма нахлуват пеш и конни воини. Всички се раздвижват, всички искат да избягат, но няма къде да се избяга, и хората загиват, посечени, стъпкани от конете или от краката на обезумялата тълпа. Вопли, цвилене, писък, гласове, несвързано пеещи псалми.

Андрей се измъква изпод купчина облени с кръв човешки тела, пробива си път покрай стената, промъква се през ниска портичка, бяга нанякъде в тъмнината, спъва се в невидими стъпала и като си удря главата в една издатина, загубва съзнание.

Успенският събор има страшен вид. Стените са одимени, мазилката полстенописите се е попукала и на мяста се е срутила. Сред развалините, локвите от съсирена кръв и коноските изпражнения лежат убитите. Бавно догаря Рубльовския иконостас и пукнатините в дъските изпущат тежък дим.



В един от ъглите на разрушения събор гори огън, върху който татарите нажежават железни пръти.

Сред храма под догарящите греди на съсипания купол, върху къс дърво лежи гол до кръста Патрикей. Той е подложен на мъчение. Ключарят диша тежко, очите му са неравно притворени, изсъхналите му устни са се попукали и на врата му под слепилите се от потта коси конвулсивно потръпва пулсът.

Около огъня са приклеknали воини. Почиват си.

Един от тях се приближава до Патрикей.

— Е, какво още ли искаш да си поговорим?

— Не — тихо отговаря Патрикей, без да отваря очи.

— А аз искам — усмихва се татаринът.

— А аз не — отваря очи ключарят.

— Е нищо, под ноктите ти сега клечки ще забия, отново ще заискаш.

— Е, ако... клечки забиеш... тогава, разбира се... ако клечки...

До тях от огъня се приближават останалите.

— Може би така ще кажеш, без клечки? — продължава татаринът.

— Какво да ти кажа, какво?

— Ай, яй, яй, какъв недобър хазаин! Забравил църковното злато къде е скрил! — клати глава татаринът.

— Разбира се, недобър хазаин — съгласява се Патрикей. — Мене архиереият от милост ме държеше... Нямаше ми доверие... Нищо не ми доверяваше, сам цялото злато е скрил, аз не знам...

— Нищо, сега всичко ще узнаеш! — усмихва се татаринът и прави знак на останалите. Заграждат Патрикей от всички страни и му опъват ръцете до края на дървото, върху което лежи.

— Чакайте, сега всичко ще кажа, всичко. Зарих го аз, златото, всичкото го зарих, аз... под оградата го зарих, до десния стълб, аз го...

— Е-е-е, дори е обидно, честна дума! Колко трябва да се копае до твоя десен стълб? Ти какво, смееш ли се? — едва се сдържа татаринът.

— Ето в това е бедата — неясно бърбори Патрикей, — види се, всичкото са го откраднали! Навярно гъкмо вашите са го откраднали, у вас нали крадец на крадеца, у вас нали... да бе попитал своите?...

Татаринът злобно изругава и казва нещо на воините. Те завързват ръцете

на ключаря към напречната гредя и се навеждат над него. Под сводовете се раздават пронизителни вопли:

— А-а-а, боли! Ох, майко!... Боли... Ох, мамичко!

Патрикей клати глава, удря си тила в дървото и изведнъж, като изнука пронизителен вопъл, затихва, произнасяйки:

— Умирам...

Татаринът недоволено гледа лицето му. В събора влиза младият княз и с него няколко пийнали дружинници. Князът се приближава до лежащия на дървото Патрикей.

— Е, каза ли нещо? — пита той, с тръпки по тялото, разглеждайки осакатените ръце на ключаря.

— Никак не каза истината.

— Е, а защо сте вие?! — с упрек произнася князът, прави няколко стъпки към изхода, но го спира слабият глас на Патрикей:

— Почакай, почакай, не си отивай, Юда, вража муцуно — тихо нарежда той и мътни сълзи се стичат изпод затворените клепачи. — Погледай как извергите мъчат невинен руски православен човек, погледай по-добре. Костите му чупят разбойниците... ноктите му късат... погледай по-добре и нека аз да те погледам... Почакай... нека да се съвзема, очи да отворя... искам да погледам мутрата ти, твоята кривогледа Юдина мутра!

— Лъжеш — усмива се князът. — Аз съм руснак.

— Та нима може човек да те сбърка? Аз по гласа ти те познах, по Юдиния ти глас. Русия продаде на вразите... — Патрикей с усилие отваря очи. — Веднага те познах... Помни думите на невинно убития: няма да го има вашият гнусен крак на руската земя... Пред господа бога се кълна — няма да го има! Целувам кръст! — Патрикей целият се тресе и изведнъж извиква с всичка сила: — Дайте кръст, кръст на православния!!!!

— Сега! — весело извиква от огъня татаринът, изваждайки оттам нажежен до бяло кръст.

Князът, навел глава, върви покрай стените с обезобразените стенописи и, като блъсва желязна вратичка, се озовава на тясна каменна стълба, водеща на покрива, а в главата му се навира все едно и също нещо...

Гърмеше хорът и на неведоми висоти блуждаеха гласовете на певците и пламъкът на свещите се люлееше според възгласите на хора:

— Да принесе дари на Страшния. Той укротява духа на князете. Той е страшен за царете земни...

... и младият княз се наклони към тежките, сияещи, скъпоценни камъни на кръста в ръцете на митрополита и с дълга целувка се закле пред всевишния в нерушима дружба и в послушание на своя по-стар брат, и от добрите сълзи се удвояваше всичко наоколо, когато той докоснал се с устни до топлото злато, три пъти се целуна с великия княз и митрополитът осени тяхната клетва с кръстно знамение...

— Ти викаше за кръст? — примижал, сипаничавият татарин пита Патрикей и протяга към устните му нажежения искрящ кръст. — Целувай! Нали искаше?

Патрикей гледа надвисналия над лицето му пламтящ от горещина кръст и вижда осквернените сводове на храма, опушени, неузнаваеми, извиващи се в горещия въздух от протегнатото към лицето му нажежено желязо.

— Хайде? За какво се кле? — подтиква ключаря неговият мъчител.

— За какво се клех? — старейки се да вникне в смисъла на въпроса, повтаря Патрикей. — Клех се... клех се, че скоро кракът ви тук... няма да го има тук. Скоро вас, друговерците...

— Защо не се кълнеш? — татаринът доближава нажежения кръст към лицето на Патрикей. — Е, страхуваш ли се? Страшно ли е?

— Какво?

— Да се умира?

— А от какво да се страхувам? От какво... не съм убивал, през неделите не съм работил... аз... на вярата... не съм изменял... а ако има грехове, тогава може би... Патрикей премества погледа си от кръста на стената. В нажежения въздух трепти над него ангелът с тръбата, възвещаващ началото на Страшния съд. Милостиво и нежно гледа към него ангелът. — А ако има грехове, господ ще ни прости, милостив е той, ще прости... Нали, господи, ще ми простиш? — обръща се Патрикей към безмълвните фигури на стените.

В събора вкарват черна дългонога кобила. Подковите ѝ звънтят по каменните плочи.

— Хайде, стига, иначе ще изстине! — на татарина му е омръзнало да държи тежкия кръст и започва да се ядосва.

Патрикей се усмихва диво и извиква, блещейки очи:

— А вие всички ще горите в кипяща смола! Всички! — и започва да се кикоти, злорадо, задушавайки се. — Вие ще си отидете, а ние отново всичко ще построим! Всичко отново и още по-добре! Ние всичко... а вие в геена огнена червата си ще попушате! — залива се Патрикей в тънък кикот, смесен със сълзи.

Татаринът със сила притиска кръста към лицето на ключаря и страшен нечовешки рев раздира пустотата на мъртвия храм. Татарите влечат извиващия се Патрикей към изхода, свързват му с нещавена кожа краката.

— Слава... тебе... господи — донася се през кикота, в който се задушава ключарят, — че допусна... грабежа и убийството... Сега такава злоба си вселил в нас! Такава... сила! Благодаря ти!... Всички ще пребием...

Свободният край на нещавената кожа татарите привързват към опашката на кобилата и я удрят по задницата с нажежения кръст.

Кобилата се изправя на задните си крака, стоварва върху каменните плочи грохота на подкованите си копита и се устремява към изхода, влачейки след себе си кикотещия се полумъртъв Патрикей из разрушения, обсилян с трупове храм.

Владимир трещи и стене от пожарите. Към небето се издига черен дим, сажди летят с вятъра. Завоевателите палят, сечат, грабят, сякаш вече няма мярка за насилието и границата на възможната човешка жестокост се отмества все по-далеч и по-далеч.

Младият княз се изкачва по древните изтъркани стъпала, за да може от върха да претегли, оцени и определи размаха на своята мъст, откърмена от ненавистта и безмерната жажда за власт.

Той гледа надолу, към пепелищата и виковете, и неговите прозрачни очи с мънички като маково зрънце зеници сълзят срещу високия свободен вятър.

Разрушеният Успенски събор напомня огромна каменна пещера. Отгоре, от зеещите дупки на пробитите куполи, се сипе ситен студен дъжд. До изгорелия на половина иконостас сред трупове стои на колене Андрей. Той може трудно да се познае. Сякаш се е канил да се помоли, но изведнъж е забравил не само молитвата, а и всички думи изобщо. Внезапно той усеща на рамото си нечия позната лека ръка и тоя допир извиква в паметта му безкрайно далечното и щастливо време.

— ... Ох, колко е хубаво, че си дошъл! Така ми се искаше да те видя.

— Ако ти не бе искал, за нищо не бих дошъл — отговаря зад гърба му познат треперещ глас.

— Дошъл си тъкмо навреме, не съм спал три нощи, а днес задряхах, като че пропаднах някъде, и кой знае защо ти ми се присъни, — Андрей говори припряно, заплетено. — Сякаш гледаш през прозореца, само че не отдолу, а кой знае защо отгоре, иззад горната рамка надолу главата си навеждаш, поглеждаш и с пръст ме заплашваш, а аз съм в празната къща, и двама татари са с мен, главата ми извъртят, и ти гледаш и с пръст в прозорчето — чук! чук! А аз ти извиквам... — Андрей изведнъж спира и замлъква.

— Какво ми извикваш?

— Слушай, какво става? — изведнъж пита той. — Убиват, изнасилват, храмовете ограбват, свещените книги горят! Само помисли, какво бе тук!

— Знам за всичко това. Много добре знам.

— Когато го убиваха, много го измъчваха, на бавен огън го печеха...

Андрей говори развълнувано, горещо, сякаш е в треска.

— Кого?

— Е, ти го знаеш, този, как се казваше, моя брат...

— Толкова много убиха, дължен ли съм всички да помня? — Теофан зиморничаво се загръща в расото и като скрива ръце в ръкавите, опира се гърбом в опушената стена.

— Ами той и кръст нажежен целуна — бързо говори Андрей. — Така и си умря, нищо не разбрал, непрекъснат крещеше: „Вие ще пропаднете, а ние отново всичко ще изправим!“ А татаринът се смее... И какво му е? „Вие и без нас един на друг ще си прегризете гърлата!“ А? Какъв позор?!

— Че нали ти казвах! Ти все спореше. Колко нерви си ми скъсал... Помниш ли?

— Но нали сега на мен ми е по-лошо, отколкото на теб: ти си умрял вече,
а аз...

— Не гневи бога! — строго го прекъсна Теофан.

— Не за това говоря. А за това, че половин живот в слепота прекарах. Като този... Че аз за тях, за хората работих ден и нощ. По три дни не можех да гледам светлината: очите ме боляха. Утешавах се, че това е радост за тях, че в помощта е вярата! А те, тъкмо православните, взеха моя иконостас и така просто го запалиха. Изгоряха го! Нали това не са хора?

— Аз ти казвах

— А нима не е една вярата ни, не е една земята ни? А те взяха и го запалиха, не трепнаха, и как господ изтърпя това? Стояха и гледаха, а един дори се усмихваше. Ето така — Андрей се усмихва с нежива усмивка и плаче. — Нима кръвта ни не е една? Че как те се подчини на татарите? Всички изпобиха: Тома, Петър, Григорий, моя Серега също... А аз б такъв ден го намерих!

— Е добре, време ми е да вървя — мръщи се Теофан.

— Почакай, моля те, не си отивай — припряно бърби Андрей, подсмърчвайки с почервенелия си нос, — скучно ли ти е? Не ти ли е добре? Не, няма да правя така. Не искам да си отиваш. Хайде да отидем да седнем, да поговорим. Аз ще ти разкажа...

— И без това всичко знам.

— Сега с теб ще се отбием в килийката, има тук една такава, потайна — седмица се криех там... Ще седнем да поговорим. Цяла нощ ще говорим! Ще ти разкажа как работихме тук...

— Време ми е да вървя — Теофан се обръща, но Андрей го спира: — Че аз не ти казах най-главното! — Той събра силите си и произнася: — Свършено е. Повече никога не ще рисувам.

— Защо?

— Никому не е нужно това. Ако не можах с изкуството си да убедя хората, че са хора — значи нямам никакъв талант! И затова повече няма да се докосна до четките, до боите. Свършено е...

— Това е невярно! Голяма работа, иконостаса изгорили! А знаеш ли на мен колко са ми изгорили? В Псков, В Новгород, в Галич!

— И ти, ако бе жив, също не би рисувал. Нима не е така?

— Правиш голям грях! Разбира се, не е така!

— Знам, господ е милостив, ще прости. Ще си наложа епитимия. Ще дам на господа обет за мълчание. Ще мълча. С хората няма повече за какво да разговарям... Добре ли съм го намислил?

— Лошо си го намислил — тъжно казва Теофан.

— Самичък някога ми каза: „Не можеш ли да кажеш — мълчи!“ — Помниш ли?

— За какви ли неща не съм говорил! — възмущава се Теофан и, като се замисля, въздъхва: — Не съм ти съветник. Нямам право съвети да ти давам. Нямам.

— А нима не си попаднал в рая?

— Има ли значение! Само ще ти кажа, че там съвсем не е така, както всички мислите. Време е.

— Русия... — гласът на Андрей трепери. — Тя, родната, всичко търпи, всичко ще изтърпи... Дълго ли ще бъде така? А Теофан?

— Не знам — казва Теофан и си тръгва, без да се обръща.

Започва да вали сняг. Редки снежинки неуверено падат на пода в събора. Теофан изведнъж се спира до одимената стена, върху която е оцеляла част от стенопис: плащеница, късче от рамо, ръка... По старчески навел глава в страни, той напрегнато разглежда стенописа.

— Каква красота... — Теофан цъква с език и се обръща към Андрей, който стои сред събора, вдигнал глава и протегнал ръце, лови върху дланите си мънички снежинки. Теофан се усмихва.

— Послушай, не захвърляй работата си. Не себе си от радост лишаваш, а хората. А? — моли той.

— Сняг вали — вместо отговор произнася Андрей. — Няма нищо по-страшно от това, когато вали сняг в храма. Нали?

Никой не му отговаря. Андрей внимателно оглежда събора и, не намирайки никого, който би могъл да му отговори, излиза на улицата, която е започнала да побелява, но се съпротивлява на това с всичките си овъглени къщи.

Той се спуска по стъпалата на събора, но не успява да направи и няколко крачки, когато срещу него се хвърля владимирската луда. Тя се усмихва, бърбри нещо, очите ѝ са пусти, съзнателно безстрастно и съчувствието ѝ напомня верността на куче.

Снегът започва да вали по-гъсто. Зад завоя те неочаквано се натъкват на Серега. Той стои насред пътя и рови с крак замръзнала локва. Забелязал Андрей, той изтичва до него, задъхвайки се от радост:

— А аз те търсих, навсякъде те търсих! Къде е Данил? — Андрей изведнъж се опира и, като закрива очи, изстенва от болка. — Андрей, къде е Данил?

Андрей не отговаря. Той гледа напред, решил за нищо, никога повече да не обръща никакво внимание на човешката реч и да се отнася към нея, както към шум, както към празен звук.

Те излизат зад вратата. Мръква се. Вали сняг. В храстите скитат вълци и се раздава тъжният им вой.

ВТОРА ЧАСТ

Покрай манастирската стена накъм черквата, разположена в дъното на двора, бяга чорлав селянин, стиснал под мишницата си дървени криле. Преследва го разярена тъпна — селяни, деца, жени, монаси. Те крещат и го замерват с камъни. Ето тъпната почти го настига, но той се втурва в отворените врати на храма и като скача върху извитото стълбище, се закатерва по стръмните изтрити стъпала.

Долу шумят и кърнят гласовете на преследвачите. Като се блъска и си пречат един на друг, те се носят след него.

Селянинът е вече на покрива на черквата. С трескава бързина той натъква крилето, привързвайки ги за гърба си със специални ремъци, и пристъпва до самия край на оловносивия покрив.

Долу беснее враждебната тъпна.

Селянинът разтваря крилето и като се оттласва, скача надолу. Тъпната ахва и в ужас се разделя на две, образувайки проход, над който лети човекът.

Той лети като ангел над земята. Вижда реки и поля, белокаменна черкваща навърх хълма, проблясващата повърхност на слънчевата вода, селяни, които косят, мяркаши се до пояс в пъстрата трева, жени, които жънат. Хората изглеждат съвсем малки оттук, от прекрасната висина.

Той вижда сини и сивкави далечини, отдалечаващи се с плавни вълни все по-далеч и по-далеч до самата граница на небето и земята, къщи, покатерени върху полегати склонове, изгорели под слънцето жита, които падат на вълни и отново се изправят от вятъра, пращни меки пътища с островчета на нестъпкана трева, бягащи през полята и покрай реките, стада сред потъналите в сянка влажни ливади.

Той вижда своята земя, в която се е родил и където ще бъде погребан, вижда я такава, каквато никой преди него не я е виждал, пък и едва ли скоро ще я види.

Крилатият селянин изчезва зад гората. Потресените люде падат на колене, защото е явна светостта на отлетелия в небето човек.

Чупейки криле и ръце, селянинът пада надолу през сиящата брезова горичка и, като се удря о земята, умира.

СИРОМАШКО ЛЯТО. ЕСЕНТА НА 1409 ГОДИНА

Есен. Уморено слънце огрява пустите поля, в лекия въздух се носи паяжина и се закачва за посърналите храсти.

От ранно утро пред портите на манастира се навърта окъсан просяк. Тубавно крачи покрай портите, поглеждайки към двора, ту дълго стои пред вратичката, подпрян на тояга, ту вслушан в приближаващите се гласове, бързо закуцква и се отдалечава. От време на време просякът мъчително кашли, закривайки уста с мръсна кърпа. Това е Кирил.

Откъм планината се задава талига, запрегната с изсъхнал като смъртта кон, карана от бос селянин. В талигата има няколко кошници с ябълки.

— Добри човече, дай ябълчица на болния Христа ради — моли с хрипков глас, почти с шепот Кирил.

— Карай, карай — гони го селянинът. — И тъй оброците няма с какво да платим... Бог ще ти даде...

Талигата минава през портите, отворени от монаха-вратар.

Кирил гледа тъжно родния двор на Андрониковия манастир, където се виши бяла черква, гледа новите пристройки и сгради, появили се след неговото заминаване.

— Влезни, божи човече, ще си отдъхнеш — монахът кажи Кирил. — Май че си гладен...

С трепетно чувство на радост и страх Кирил прекрачва прага на обителта.

Монахът го отвежда под навеса в дъното на двора, където няколко монаси отбират струпаните на купчина ябълки. Върху изтърканата маса лежат снопчета зеленина за накисване — копър, магданоз, камара листа от френско грозде. Развалените и червиви ябълки монасите хвърлят в кошница, около която седят просяци и сакари, и грабват ги от кошницата, алчно дъвчат. Като се сместват, те приемат мълчаливо Кирил в своята компания. Той се кръсти, бързо шепне молитва и се нахвърля на дребните зелени ябълки.

Босият селянин, мъжком разтоварил до навеса своите кошници, вече се кажи да си тръгва, когато го забелязва иззад масата висок монах:

— По-добре никак да не си донесъл! Какво си мислиш, оброкът ти ще се зачете ли?

Селянинът известно време внимателно гледа монаха, после с невъзмутим вид започва да товари кошниците обратно в талигата.

— Моята работа не е голяма! Каквото се родило, туй давам.

— Добре, добре! Остави го! — бързо се съгласява високият.

Селянинът сваля на земята кошниците с ябълки и без да се поклони, се пръждосва накъм портите.

— За две погачи — триста лапачи! — неочаквано извиква той и шиба с юздите сандъка на колата. Високият гледа след него равнодушно. На портите селянинът отново се извързва и вика:

— На две бъчви — двеста пазачи!

Талигата изчезва зад портите.

— Разбойник — казва високият монах.

— Ти, Никола, и благодаря кажи — увещава го дебел монах с женско лице.

— Благодаря, благодаря — налудничаво повтаря високият, — а за какво да благодаря?

— Та как за какво? — разсъждава дебелият. — Този поне ябълки носи! Ето ходковските — всички се разбягаха! Селото е пусто! Кой накъде види! Май и семьоновските вече избягаха!

— Да... — въздъхва трети монах. — Колко години вече земята ме носи, ала такъв глад не съм виждал.

— Умираме тихомълком, прости Господи — намесва се гърбав просяк, не-преставяйки да дъвчи.

Високият взема от купчината една ябълка и я върти в ръце.

— И ябълките какви са, все криви — с отвращение мърмори той.

— Във Владимир е още по-лошо — хрипти Кирил, — там и ябълки няма... Миналата есен неверниците изгориха всички.

— Ти какво шепнеш? — пита високият, като оглежда любопитно Кирил.

— Не шепна аз, ами изстинах. В езерото ношувах.

— Как така?

— Вълците ни надвиха, все по петите, голяма беда. Гладът не е вуйчо. Та аз зарад тях в езерото и ето дойдох — Кирил прокарва ръка по гърлото си. — Стоя, а те на брега, седнали в редица и чакат. Аз само моля бога да не рипнат. Така и стоях, дорде не съмна. Отидох си и аз се измъкнах едва-едва, онемял целият, втори ден ме тресе...

— Значи ти си владимирски — интересува се високият.

— Да... живях там... — неопределено шепне Кирил.

— Ето още един владимирски иде — усмихва се дебелият гледайки в дъното на двора. — Рубльов... Андрей... Чуval си май...

Покрай черквата по пътенка, застлана с камъни, върви Рубльов.

Кирил гледа след него с полуотворена уста и за да не издаде вълнението



си, се бои даже да преглътне насъбралата се слюнка. Високият втрещено го гледа и Кирил чувства това.

— Вече е премного немошен за иконописец — забелязва гърбавият.

— Да, той не е вече никакъв иконописец — пояснява дебелият, — от давна вече нищо не зографисва.

— Защо така? — пита някой от странниците.

— Кой го знае! Никой не знае за туй! Мълчи той. Обет за мълчание е дал... Занаята си е зарязал и мълчи.

Кирил, вслушан в разговора, развълнувано шаря с ръка в кошницата с ябълки.

— А защо интересно е дал такъв обет? — не млъква някой.

— Съгрешил и ето покаява се — обяснява високият. — От Владимир безумна една със себе си доведе, а тя изведнъж... — и високият прави с две ръце изразителен жест, наемквайки за голям корем. — Безумна е тя, безумна, разбира се, а разбирате ли, вижда се какво що.

— За свой позор я доведе — заключава гърбавият. — Своя грях винаги пред себе си да вижда...

— Ето каква святост! — наиздателно въздъхва дебелият.

— Няма все пак срам у хората — въздъхва някой.

— А задругата на Андрей? — закашляйки се, Кирил се превива надве.

— Разтури се май цялата — отвърща дебелият. — Кого, казват, татарите убили, кого вятърът развил на разни страни.

Високият продължава да разглежда с интерес Кирил.

— А Данил? Жив ли е? — пресипнало шепне Кирил.

— Разправят различно. Едни казват на север заминал, други — че татарите от ордата го отвлекли, трети даже разправят, че на френците бил продаден в робство...

Високият става от своето място и се приближава към Кирил.

— Чини ми се Кирил? А?

Кирил седи, без да помръдне, и не повдига глава.

— Кирил ли? — още по-гръмко възкличава високият.

Плешивината на Кирил се свежда още по-ниско, той унизително кима с глава и мътна сълза уисва на неговия премръзнал нос.

По завоите на ручейте, които течат край стените на манастира, стоят дълбоки бъчви, наполовина пълни с вода. На брега се червеее клада, в която се нажежават огромни камъни. Вятърът остро вее над звънящите червени въглени.

Безумната събира край храстите съчки. Тя е облечена в широка риза, с огромнен издут корем, който ѝ пречи да се навежда, и пред всяка съчка ѝ се налага да прикляка. Тя ще роди скоро.

Внимателно обръщайки в огъня тежък нажежен камък, Андрей промушва под него ковашки клещи, тъй като камъкът е голям и е невъзможно да го уловиш, както се следва, а трябва само да го поемеш като с лопата отдолу. Превит от напрежение, Андрей бавно повдига камъка над кладата и внимателно се изнасяжда към бъчвата, едва съдържайки треперенето на ръцете си, пристъпва първата крачка, после още една и още една, след това, като се старае да прави колкото се може по-малко движения, се извърща гърбом към кладата и се насочва към бъчвата, отстояща на десет крачки от него, но това разстояние става непреодолимо, защото когато Андрей се приближава към бъчвата, камъкът се изплъзва и щипейки удовлетворено, се търкулва в ручей. Андрей се връща при кладата и всичко започва отначало.

А в същото време безумната живее своя затворен и съсредоточен живот. Тя напъхва в бъчвата хвойнови клони, които попарени с вряла вода, измиват много добре покритите с плесен хлъзгави дъна. Кръглото лице на безумната, покрито с родилни петна, прилича на детско лице, което мигновено отразява всички усещания и чувства, породени от околния свят. Ето — тя обръща поглед към небето и с деловита сериозност следи полета на летяща паяжинка, докато не я изгубва от очи, после със загрижен вид докосва с две ръце корема си, като полюотваря пухкавата си уста и наклонила настрана глава, се прислушва за известно време в самата себе си, лицето ѝ светлее, и тя си тръгва, незабелязана от Андрей, който се труди над последните камъни.



След обета натежалите монаси от Андрониковия манастир стават от масата и кръстейки се, излизат от трапезарията. Ехтят отместените пейки и съдините на масата кънтят с жаловито дрънчене. Само високият мършав монах остава още да седи на мястото си и неподвижно втренчен в масата, мисли за нещо, човъркайки зъбите си. Впрочем гледайки лицето му, трудно е да се повярва, че някаква мисъл може да го посети в това тежко следобедно време.

Накрая и той напуска мястото си и масата остава да стои, покрита с мръсни паници, чаши, отрупана с кокали, хлебни корички, недоядени краставички и

зелени есенни мухи, звънко жужейки в задушния въздух, летят над разхвърлената маса като врани над бойно поле...

— Владико, отче! Кирил се върна! — звучно шепне високият, приближил до игумена, който благославя богомолците. Към входа на черквата от всички страни се стичат монаси, енорияши. Кирил пада на колене пред игумена.

— Приеми, владико, под своето крило раба божи, безпътния, заблудилия се Кирил!

Игуменът се усмивва сурово.

— Отиде си, без да се допиташ! А сега — обратно? Не ти ли хареса? Не, брате, шегуваш се! Не ще те приема!

Кирил навежда глава и едва чуто хрипти:

— Господи, за какво е всичко това...

— Ти се молиш за връщане във вертепа разбойнически! — злорадства игуменът. — При търгащите и користолюбците! Мислиш си, стар съм и вече съм забравил? Махай се там, откъдето си дошъл! Тук няма място за тебе!

— Не ме гони, владико, ради господа бога! — отчаяно шепне Кирил. — Няма правда в света, бестъ ме обърка. Не мога повече ден из ден да греша. А без това в света не може. Грях навсякъде, нечистота. А каква бедност, господи! Приеми, отче, моето покаяние, денем и нощем нозете ти ще целувам! — Кирил се опитва да прегърне краката на стареца, но той отблъсква блудния.

— Да говориш ти винаги си бил искусен! Няма да ме трогнеш.

— Ах, отче, отче! Ако знаеше колко горест изтърпах, колко зло понесох!... — казва с такава болка и отчаяние Кирил, че това улавя за гърлото застаналите наоколо монаси. — Би ми простил ти, а аз на себе си никога няма да простя! Ако знаеше какъв ли не бях! И коса, и шивач!... — още миг и като че ли Кирил ще се разридае. — Даже ми се случи смешки да правя... Принудиха ме иродите...

Игуменът решително се обръща, без да се оглежда, се спуска надолу по стъпалата и минава през двора. В настъпилата тишина увисва конвулсивното въздъхване на Кирил.

— Не пред мене, пред господа си виновен! — внезапно спрял се, крещи игуменът. — Остани! А за изкупление на греховете си Светото Писание петнадесет пъти ще препишеш! Килята на покойния отец Никодим ще заемеш!

— Благодаря ти, господи! Благодаря ти! — кланя се доземи Кирил. — Аз на вас, братя, всичко... На всичко съм научен. И да цера, и конски доктор да бъда... А отец Никодим! Царство му небесно! Аз на него ризите съм прал...

Кирил, съпроводен от високия монах, влиза в трапезарията. С широк жест високият раздига мръсните седнини от още неприбраната маса.

— Седни, брате, аз сега! Ще ти донеса каквото бог е дал. — И той излиза като оставя Кирил сам пред разхвърляната маса.

— Кирил въздъхва, оглеждайки познатата трапезария, взема нечия недопит чаша, налива в нея квас от няколко други и сяда на масата, в безмълвно благоговение, разглежда щедрия безпорядък, който радва око на блудния син.

В селото, разположено недалеч от Андрониковия манастир, пронизително скриптейки с разсърхнали колелета, влиза вехта талига, в която седят две момичета, жена и набит момък на около двадесет и пет години. Всичко е покрито с прах — и дрехите, и жалката покъщнина, и мършавите лица на пътниците. Отпред върви мургав селянин, напрегнато поглеждайки наоколо. Кокалестият кон едва се влачи, унило отпуснал глава, без да обръща внимание на виковете и подканванията.

Мургавият се спира пред крайната къща.

— Има ли някой вътре? — извиква той. — Ей, стопани!

Никой не отговаря. Селянинът влиза в двора. Няма никого. Лек вятър шуми в сламата на разтурения покрив. Зад разтворените врати на обора тъмнее пустота.

Селянинът пресича пътеката и отваряйки протката, влиза в отсрещния двор. Но и там няма жива душа.

— Аз казвах — скачайки от талигата, злобее набитият.

Мургавият селянин се отправя към затворената врата на крайната къща. Натиска я с рамо. Вратата се подава и той влиза в двора. Няколко плъха се разбягват, прошумявайки в изгнилата слама. Пред стобора се търкаля мъртво куче, покрито от рой мухи. На шията му виси верига, чийто край е закован в един кол. Като закрива вратата с тялото си, селянинът излиза от двора.

— Е, какво? — пита от талигата момъкът.

— Тъй си и знаех — ядосва се мургавият.

— Да вървим. Аз казвах: всички заминаха.

— Излъга все пак... — мърмори мургавият и безцелно се мъжне по пътеката.

— Добре, да вървим по-нататък. Ти какво там? — вика момъкът.

— Почакай, може би още...

На пода сред пустата къща, уловила корема си, издут като планина, лежи безумната и жално стене. До нея, без да знае как да ѝ помогне, безпомощно отпуснал ръце, стои Андрей. Болезнена конвулсия пробягва по нейното тяло, безумната широко разтваря сухите, пълни със страдание очи, и като ранено животно вика с нискив, хрипкав глас.

Ужасен, Андрей се втурва навън и на вратата се облъсква с мургавия селянин. Той уплашено отскача встрани.

От къщата се чува вопълът на родилката.

— Какво е това? — уплашено пита мургавият. Андрей го гледа известно време в очите умолително и се скрива. Селянинът върви след него.

В къщата няма никой. Андрей като в треска се мята в стаята, поглеждайки под пейките, зад масата, в тъмните ъгли. Мургавият се вглежда в него като в побъркан. Изведнъж сърцераздиращият вопъл се разнася от обора. Монахът с поглед повиква след себе си селянина и се втурва накъм вика.

— Ей, Даря, Лъоха. Идвайте насам! — се чува от къщата. — Даря!

Жената слиза от талигата, отгърсвайки праха от фустата си, и влиза в дома. Като навежда глава, тя прекрива ниската врата на обора и се опира пред родилката.

— Е, еее... Какво така ти, гълъбице? — разбиращо казва Даря и застава край нея на колене. — Нищо, нищо, сега ние тебе... — тя поставя длани на корема ѝ. — Виж как мърда!

Безумната тихо стене.

— Тимофей! — вика жената подир мъжа, който се скрива в къщата. — Платно донеси! Чуваш ли? И вода стопли!

— Какво платно? — обаждат се Тимофей.

— Под възглавето на момичетата.

На вратата се появяват петгодишната Машка и тринадесетгодишната Катжа, дъщери на Даря и Тимофей.

— А вие за какво сте? — сърди се майката. — Хайде махайте се оттук! По-добре на баща си помогнете!

Андрей подпира с прът щита, който закрива отвора за пушека в покрива. Машка не сваля очи от монаха. По-голямата стои на прага и се вслушва в стоновете, идващи иззад вратата.

— Как чувстваше сърцето ми, че тръгваме напразно — съкрушава се Тимофей. — Да, аа... Измами ни Семьон! Кучи синне!...

— А аз казах ли ти, че лъже той? Казах ли ти? — изтегнал се до масата злорадствува Лъоха.

— Край Москва, думат, по-лек бил гладът! По-лек...

— Какво да правим сега?... — бърбори Лъоха. — Да лапаме по пътя какво ни падне ли?

— Може би в манастира? Ето го в планината манастира, Андрониковия... Мигар там да помолим? — обръща се Тимофей към Рубльов. — Как мислиш?

Андрей не отговаря.

— Ще дадат ли хлябец в манастира, ако се помолим? А? — повтаря Тимофей, вгледан в монаха. — Ти, какво става с тебе, слушаш ли?

— Ще дадат — иронизира Лъоха. — Ще ни настигнат и ще дотурят.

— Той май е нещо като глухоням, кой го знае? Слушай, Лъоха! — обръща се Тимофей към братя си.

— А ти му дай една цепеница по врата, може да чуе...

Андрей шета невъзмутимо около огнището, духа въглените. Огънят припламва и димът на прозрачна струйка се извива към тавана.

— Бавим се нещо! — недоволствува Лъоха: — Утре ще бъде вече късно, две села се влачат зад нас, като тези... гладни. А ние се бавим тук! Дълго ли още с нея ще се туткаш? — обръща се той към появилата се на вратата Даря.

— Не-гоо-днищи! — проточено произнася Даря. — Всички селяни са негодници! Захвърлили я сама, тя дума да промълви че може, отива си! Да се пяхат под фустата всички са майстори. А ето сега сърбай кашата! — чуква тя засмения Лъоха.

— А защо пък да е сама? — хили се той и кимва към Андрей. — Този, глухият, е май при нея. Вижда се, май, че той я е наредил!

— Е-ее! — презрително подхвърля Даря, взема от масата платното и отново се нахвърля на Лъоха. — А вода донесе ли? Да дрънкаш можеш! Хайде, тръгвай за вода! Няма тебе да чакам!

И жената отново се скрива в обора.

— Чу ли? — обръща се Лъоха към Катка. — Хайде, мърдай за вода!

Катка не отговаря, заслушана в шепията зад стената.

— Не чуваш ли? Кому говоря? — повишава той глас.

Момичето неохотно се отделя от вратата и се отправя към двора. Отвързва от талигата ведрото, излиза пред вратата и разсеяно се оглежда наоколо.

— А къде е водата? — извиква Катка.

— Покрай нея минахме! Какво, спяла ли си? — чува се в отговор раздразненият глас на Лъоха.

Катка тръгва към кладенеца с герапилото близо до съседната къща. От обора, в който Даря се занимава с родилката, се дочуват стонове. Катка оставя ведрото на земята и оглеждайки се наоколо, хуква към обора. Забелязала стълбата, подпряна на въгъла на къщата, тя я пренася с мъка до задната стена и пропълзва на покрива.

— Е, още малко, е, още, нищо, нищо, ще потърпиш... — чува се ласкавият глас на Даря.

Катка разтваря сламата над стрехата и се заглежда вътре. Долу върху платното лежи безумната. Покрай нея шета Даря. Родилката отваря очи и среца погледа на Катка. Няколко мига те се гледат една друга.

— Катка! Къде се дяна? — чува се от двора гласът на Лъоха.

Катка се плъзва надолу по стълбата и хуква към кладенеца.

Под тавана, вътре в къщата, се извива дим. В котела на огъня се топли вода. Андрей се изправя, сяда до масата и гледа в пода. Влиза Лъоха, донася краешник хляб, увит във вързопче, развързва го и го поставя на масата. Даря намира нож. Подигайки се на пръсти, Машка се протяга към хляба, но майката я удря по ръцете. Момиченцето заплаква, размазвайки по лицето си мръсни съзми.

— Изтрий сополите! — сърди се Тимофей.

От обора изведнъж се раздават стонове на притихналата дотогава безумна. Даря слага краешника на масата и бързо излиза.

— Ох, не мога... Пък и се дере! Право в сърцето те пробожда! — мръщи се Лъоха и излиза на двора.

Викове се усилват.

— Тимофей! — вика Даря. — Ела да помогнеш! Трябва да я пренесем!

— О, Господи! Не ти дават да хапнеш спокойно — мърмори Тимофей и става от масата.

Напрегнато вслушан и без да мисли за онова, което върши, Андрей отчупва от хляба късче и машинално дъвчи, гледайки в една точка с разширени от възбуждане очи. Минават няколко минути на тягостна тишина. Андрей вдига глава и вижда устремения в него гладни погледа на Тимофеевото семейство. Момичетата и тяхната майка гледат с недоумение, Тимофей и Лъоха с мрачна неприязнь.

Всички се струпват около Даря, който взема нож, отново се залавя да дели хляба.

Внезапно откъм улицата се раздава шум, викове, вратата на къщата се отваря и на прага се появява як селянин с камшик в ръка.

— Аха! Ето ви къде сте!

— Аха! Ето ни къде сме! — в тон му отвърща Лъха.

В къщата влизат още няколко селяни в прашни дрехи, деца и жени.

— Е! Аз Семьон ще го убия! Тук е още ло-лошо! — кипи селянинът с камшика.

— Ще го убиеш ли, казваш? — усмихва се Тимофей.

— А ти какво си мислиш? За такива шеги знаеш ли какво се случва?

— Ти, братко, нещо попрекали с лъжите! „Ще го убия“! Ти, Михаил, какво? Не познаваш ли Семьон? — Тимофей дразни селянина с камшика.

— Знаеш ли, боляринът вдигнал шум! Какво правиш! — разказва Михаил. — Всички, казва, ще върна и глоба да платят ще ги заставя.

— И ще ги върне, думата ми помнете — вметва нисичък селянин.

— Ето на! — бърбори в отговор Михаил.

— Вие там тихо! — подвиква на селяните Даря, подавайки се от обора. — Какво се разминахте?

— Хайде, стига — озъбва се Михаил и се обръща към Тимофей. — Тук ли се каните да останете? А? Злато ли намерихте?

— Жена намерихме, родилка! — отвърща Тимофей. „Злато“!

— Каква жена?

— Тукашна жена, ражда в двора. А при нея монах. Нещо съвсем е съкрушен...

— А какъв е тоя монах? — с половин глас пита нисичък селянин.

— Глухоням. Пришлец трябва да е!

Покрай нозете на Михаил се въртят деца — гонят се, шумят.

— Ей, млък! Махайте се оттук! — крещи Михаил и ги изпъжда в двора.

— Наредихме се като оскубани кокошки — въздъхва нисичкият и излиза навън.

— А аз имам съвсем болна жена... — казва тихо Михаил, поглеждайки към вратата. — Не знам какво да сторя...

— Да-а-а... — неопределено произнася Тимофей, става от масата и заедно с Михаил излиза навън.

В къщата остават Андрей и Машка. Машка седи на скамейката и без да сваля очи от монаха, дъвчи хляб. В това време в къщата се втурва момченце на около пет години и стихва, загледано в момиченцето. Коричката, която Машка дъвчи, му прави зашеметяващо впечатление. Известно време малкият стои, разтворил уста и безсилен да се помръдне. Най-сетне идва на себе си, присяда до Машка и казва:

— Ще дадеш ли и на мен?

— Не — хладно отвърща момиченцето и продължава да дъвчи, изобразявайки на лицето си крайна степен на удоволствие.

— Какво пък, хайде да си поиграем — като се замисля, предлага малкият.

— Хайде — съгласява се Машка. — А на какво?

— На, хапни! — командува малкият. — Хапни от хляба!

Момиченцето отхапва малко от коричката и удивено запитва:

— Е, и какво?

— А сега аз...

Машка протяга на малкия стиснатия в юмрук комат... Момченцето отхапва и дъвчи, гледайки я с жадни блестящи очи.

— А сега пак ти...

Тя отхапва от краещника и казва, извършвайки се пренебрежително:

— Не искам повече!

Малкият е учуден. За малко той седи на скамейката, размахвайки нозе, после изведнъж се срива от мястото си и изчезва зад вратата. Машка се обръща към Андрей, който прислонен към стената, тихо седи в ъгъла.

— А ти как се казваш? — пита тя.

Рубльов вдига към нея очи. Машка за минутка го разглежда и повтаря:

— А ти как се казваш?

Андрей извърща поглед. Машка весело се смее, наслаждавайки се на неговата обърканост.

В къщата влетява одевешното момченце, съпроводено от три свои другарчета. В ръцете на едното от тях — русовато и сополиво — огромна жълта краставица.

— Хайде да разменяме! — предлага малкият. — Ние на тебе — краставицата, ти на нас — комата! Гледай — ето! — Той взима от русоватото краставицата и я подава на Машка. Тя се колебае малко, но в края на краищата взема краставицата и дава хляба. Малкият грабва коричката и с радостни възгласи децата побягват.

Машка гледа подозрително след тях, после отхапва от краставицата и дъвчи. Краставицата се оказва стара и горчива като пелин. Машкините устни започват да трепкат и разбирайки, че са я измамили, тя тихо заплаква, хлипа и трие сълзите си с мръсната ризка. Изведнъж погледът ѝ се спира на къшес хляб, поставен пред Андрей. Сълзите в очите ѝ засъхват. В главата на Машка узрява план.

Тя сядна на скамейката срещу Андрей и казва:

— Хайде да разменяме! Аз на тебе — краставица, ти на мене — хляб!

Андрей я гледа мълчаливо. Тогаваш Машка, гледайки го право в очите, поставя пред него краставицата и чака известно време. След това, без да сваля очи от монаха, взема хляба, внимателно слиза от скамейката, отдръпва се към вратата и изчезва навън.

От бараката се разнася ужасният вик на родилката. Андрей трепва и закрива очи.

Катка, застанала на напречната греда на стълбата, поглежда през цепнатината в сламения покрив. Вижда майка си, която се грижи за безумната, успокоява я, подпъхва под гърба ѝ дрипи. На Даря помагат две старици. Едната тъкми водата в котела, другата, сложила на своите скути главата на родилката, я милва по косите, изтрива с длан потта, която се стича към очите на безумната.

Свечерява се. Селската улица е препълнена с талиги, с уморени селяни, легнали край стоборите, с изпотапани деца, пълзящи по прашния път. Цвилене и шум се носи над селото. Покрай една талига са се струпали угрижени селяни.

— Е, какво ще правим? — без да се обръща определено към някого, въздъхва нисичкият селянин.

— Храна няма! — обажда се Тимофей. — Моят кон повече от два дни няма да изтрае!

— „Два дни“... — разяжда се селянинът. — Ти моя виж! — показва той измъчената кокалеста кобила, която стои неподвижно, притисната към стобора и затворила очи.

— Нищо, пеш ще потеглим! — казва някой.

— А в Андрониковия май че овес и сено има цели купища, всичко... — тихо забелязва Лъоха. — Може би бива да помислим?

— Аха... — хрипти някой в отговор. — Веднага ще ти дадат!

— А ако помолим, както се следва? — настоява Лъоха, влагайки в тези свои думи особен смисъл. — Те и коне ще дадат, ако помолим, както трябва!

Селяните мълчат, обмисляйки думите на Лъоха.

— Ех, Семьон! — не издържа отново Тимофей. — Всички доведе до манастира!

Някой се смее вяло. Всички гледат към планината, където се чернеят високите манастирски стени.

Край талига, на която лежи неподвижно изнемошала жена с детенце, стои Михаил.

Той гледа с превога към жената и тихо пита:

— Какво? Искаш ли нещо? Може би да пийнеш?

Жената отрицателно клати глава.

— Може би искаш нещо? — с отчаяние пита отново селянинът.

— Нищо не искам! — едва чуто шепне тя.

— Отвори очи, какво така?

Жената не отговаря.

— Отвори очи! Чуваш ли? — ожесточено крещи Михаил.

Жената с мъка повдига клепащи, които се затварят след миг отново. Мъжът се извързва и отива при селяните.

— Е, какво ще сторим? — развълнувано пита той Тимофей.

— Стълбовете ще търкулим и до стената ще ги поставим... — отвърща Лъоха и сяда на земята, опирайки се до колелото на талигата. И в миг скоква. — Семьон!

В селото влизат още няколко талиги бегълци. Най-отпред, на талига, за-
прегната с бяла угледна кобила, намотал поводите на лявата си ръка, е застанал
нистък селянин с изгорели от слънцето червеникави коси.

Споглеждайки се с другарите си, Михаил излиза напред и застава на сред
пътя. Семьон, без да обръща внимание нито на Михаил, нито на другите селяни,
които му преграждат пътя, бавно кара през селото. Михаил чака, потупвайки с
камшика прашните си гащи. Когато бялата кобила се опира в рамото му, той я
хваща за юздите. Талигата спира.

— Ти какво направи с нас? — с мъка сдържайки яростта си, пита Михаил.

Семьон обглежда селяните, които го гледат с ненавист, улицата, спряната
талига, жените с деца на ръцете, старците, мълчаливо наблюдаващи случката, и
не отговаря.

— Какво, доволен ли си? — продължава Михаил. — Виж колко народ за-
пива. „Плодородие край Москва!“ А в селото колко люде измряха! — изведнъж
изкрещява той. — А още колко ще умрат?

Семьон мълчи. В това време Лъоха, прокрадвайки се изотзад, с всичка сила
дръпва свободния край на поводите, намотани около ръката на Семьон, и той,
като се търкулва, рухва от талигата в праха. Лъоха се скрива в тълпата.

Семьон става и без да вдигне очи, изтупва праха от гащите и рубашката си.

— За какво дойде? Да ни се надсмееш ли?

— По-нататък трябва да се върви! Към Псков! — твърдо казва Семьон,
поглеждайки Михаил. — А дойдох, защото мене самият ме измамиха!

— По-нататък ли да се върви? — свирепо се усмихва селянинът. — А как?
На тебе ти е добре сам! С такава кобила! А ние?

— Вие както искате... А моята кобила е сита, защото аз издъхвам от
глад. На мене ми е по-леко...

— Ах, на тебе ти е по-леко! — хрипти Михаил и дръпнал кобилата за юз-
дата, започва да я шиба с камшика по муцуната.

Семьон се хвърля към Михаил, но отзад го хващат в миг няколко души.
Кобилата се дърпа встрани, цвили и върти глава.

Привлечен от шума и виковете, пред вратата се появява Андрей и вижда
как якият селянин с олакото на ръката си удря в муцуната бялата кобила. По
ушите, по устата, по очите. Встрани, зажумял и стиснал зъби, стои Семьон и
няколко селяни го държат за ръцете. По лицето му текат сълзи.

Всички неодобрително гледат Михаил, който в безсмислен пристъп на жесто-
кост изтезва мятащото се във впряга животно. Кобилата се тегли, изнасяжда се.

Михаил разбира, че е прекалил, хвърля юздата и като се оглежда наоколо,
диша тежко.

Кобилата преде с уши и трепери с мокри хълбоци. Настъпва тягостно мъл-
чание. Селяните пускат Семьон. Само Лъоха продължава да му извива ръцете.

— Пусни! — помолва Семьон.

Лъоха се усмихва, но не го пуска. Тогава се случва нещо неочаквано.
Семьон леко се накланя, прави рязка крачка встрани, и всички виждат блесналите
във въздуха боси нозе на Лъоха, и чуват звука на късаща се дреха. След се-
кунда Лъоха лежи по лице на пътя, навременни потрепервайки с гръб, и облаче
прах плува над запълнената с народ улица.

Семьон се приближава към своята кобила, прегръща я за шията, успокоява
я, шепне на ухото ѝ нещо. Животното конвулсивно въздъхва и поставя глава на
рамото на своя стопанин.

В това време от уличката се появяват няколко въоръжени конника. Тъл-
пата трепва.

— Ей, вие! — виква един от тях с подпухнало червендалесто лице. Това е
болярският пристав. — Господарят заповяда да предам! Ако с добро не се вър-
нете, със сила ще ви върнем! Чрез великия княз ще ви върнем!

— Ние обратно няма да тръгнем! — казва Семьон.
— А с тебе, смутителю, ще имаме особен разговор! Пригответи се да дойдеш с нас! — заповядва приставът.

Семьон не се помръдва от мястото си.

— Васка, води го!

Един от конниците се насочва към Семьон. Михаил улавя за юздата коня му.

— Ти какво? — наежено пита ездачът.

— Слизай, слизай! — мрачно му предлага Михаил. — А си слизал, а не си възлязал!

— Петка, Федка! Свържете ги двамата! — загубил търпение, реве приставът. Конниците подкарват конете си и издат през тыпата. Селяните решително им препречват пътя и окръжават Семьон и Михаил.

— Ах, така значи! — процежда през зъби приставът.

Изведнъж над потъналото в сив сумрак село унисва изнемощелият, пълен със страдание вик на родилката.

Всички се извърщат към къщата, където се е настанило Тимофеевото семейство.

Безумната лежи сред обора. Полузатворила очи, тя диша често и тежко. Около нея се суетят Даря и старичите.

На двора, вслушани във виковете на безумната, се тыпят хората, възбудени и развълнувани от тържествеността на момента. Те разговарят нарядко помежду и полугласно поглеждаят към Андрей, който стои неподвижно до стената и се моли, затворил очи.

В селото влиза още един обоз бегълци. Скрипят колела, лети прах в настъпващата тъмнина, цвелят коне, плачат деца, спират талиги сред селската улица и се появяват измъчени хора. Привлечени от виковете на безумната, те се стичат в двора и слушат, и гледат, и питат за причината, и се спират да чакат под навеса на изоставения дом, надявайки се на щастливото разрешение.

Зачестилите воли затихват и след минута зад вратата на обора се чува плачът на новороденото, поело първата глътка жив есенен въздух.

Вратата се отваря и на прага се появява Даря с младенца на ръце. Тя обглежда с уморен поглед стълпените на двора селяни.

— Това е всичко! — казва тя и разтваря платното. Върху бялата тъкан тъмнее мургав физиономия с разногледни очи. Всички са поразени.

— Туй то! — смутено произнася някой. — Татарче!

— Мигър! — не вярват онези, които са по-отзад.

— Истина, татарче! — потвърждават тези, които са по-наблизо.

— Ух, ти... Дяволски син! — нисичкият селянин е разочарован повече от всички.

— Нищо, нищо! Това си е наше татарче! — усмихва се Тимофей. — Руско татарче!

— Що думаш! Какво му е руското?

— А защо не? — Тимофей убеждава нисичкият.

— Майката каква е? Руския ли е? Е? Това е всичко!

Андрей се промъква по-близо до хамбара. Всички мълчат, отдръпват се, изпитвайки неловко чувство на вина.

— Ще го кръстим, руско име ще му дадем! — примирително казва Тимофей. — Ще го възпитаваме...

В това време зад гърба на Даря се чува непознат женски глас:

— Дайте ми го... Поне да го видя...

Това е така неочаквано, че Андрей, уплашен, замира на своето място.

Говори безумната. Говори на нормален човешки език, седнала на платното, и опряна на дървената стена. Отвъд малкото прозорче се вижда потъналата в тъмнина селска улица, завоя на реката, отразяваща вечерното небе, и далечните хълмове, обрасли със светла есенна гора.

Даря се връща вътре и протяга младенца на майката. Тя присяда по-удобно, нескърбно го взема и говори спокойно на стълпените пред вратата хора, още неосъзнавайки извършването се с нея чудно превръщане.

— По-тихо... Защо викате?...

Тя обглежда всички с открит поглед, среща очите на Андрей, който мълчаливо стои посред тъпата.

Втренчено гледа тя човека, когото не познава, никога не го е виждала дотогава, тя е уверена, но чието лице я притегля, напомня ѝ за някакво друго време, за друг живот, който може би въобще не е бил, а само ѝ се е присънил в глупав и тежък сън.

Андрей се усмихва. За пръв път след разговора с Теофан в разрушената Успенска катедрала той се усмихва...

Тя гледа Андрей и лицето ѝ изведнъж се озарява от далечна светлина и проблисва от щастието на възпоминанието.

МЪКА. ЛЯТОТО НА 1419 ГОДИНА

Зад широко отворените врати се разкриха сиви сумрачни далечини, шибани от многодневни дъждове.

Сред покрития със слама селски двор с кладенец по средата седят и пият трима души: стопанинът — около шестдесетгодишен старец, и двамата му гости — занаятчия с мършаво конско лице и рядка брадичка и млад момък, който се е облегнал до масата, подпирайки глава с ръце. Срещу него, до насрещната стена, седят Андрей и Кирил — уморени, изпоцапани от пътя. Андрей е много състарен за тези десет години, почернял и в неговите оредели коси са се появили сиви кичури.

Монасите са наслагали върху торбата ядене и тихо се хранят, заслушани в разговора на масата.

— От времето е всичко това! — скръбно въздъхва стопанинът.

— Кое? — пита мършавият.

— От времето, думам, всичките тези бабини деветини се промъкват в душата! Налей още по една!

— Та тук вече няма нищо! — занаятчията вдига празната кана.

— Няма ли? — стопанинът учудено гледа каната. — Ето за още по една! — той взема недопитата чаша от момъка и я разлива по равно на себе си и на занаятчията: — Няма... — разсеяно повтаря той и неочаквано продължава външно проявилата му се мисъл: — Няма все пак разум у хората...

— Няма, няма — оживява се занаятчията, — няма разум, няма. Ето аз например колело измислих.

— Какво? — недоверчиво го гледа старикът.

— Колело. С две колелета. Сядаш, от земята се отблъсваш и караш. Какво гледаш? Ето честен кръст! — кръсти се занаятчията. — За мене в селото живот няма! „Магьосник, та магьосник“ В града избягах... А къщата подпалиха... И колелото изгориха. Бъди здрав!

На вратата се появява гладна кучка с провиснал корем и изкаляни цици. Унизено поклащайки дебел задник, тя се приближава към хората, подушва нозете на масата, пода, и ненамерила нищо за ядене, се свива в краката на Бориска — така наричат момчето.

— Тъмен народ, тъмен — съгласява се стопанинът. — Тръгнал е народ тъмен, тръгнал е народ постърнал... Ето какво се случва в наше време...

— А какво пък се случва във вашето време? — възразява занаятчията. — На мене също ми разправяха. Един майстор, чуй, за себе си криле нагодил. Да полети решил човекът. И с камъни него цялото село! Едва не го пребили. Такава тъмнота, несвистна и дива... А той на катедралата се покачил и оттам скочил и полетял! Доказал все пак! Политнал и съвсем отлитнал!

— Къде? — пита Бориска, без да вдига глава.

— Е, отлетял, и това е всичко...

— Къде?

— Съвсем отлетял — неопределено отвръща занаятчията.

— Разбил се е той — уверено произнася старецът.

— Съвсем не се е разбил! Точно казано, отлетял.

— Не се е случило това — казва Бориска, без да вдига глава.

— Разбил се — усмихва се старецът.

— Отлетял.

— Разбил се е.

— Отлетял е. — На занаятчията вече му омръзна спорът.

— А аз казвам, че се е разбил — с пиянско ожесточение настоява стопанинът.

— От-ле-тял! — изведнъж силно извиква момчето под масата, без да вдига глава както по-рано. Кучето, подвило опашка, се втурва изпод нозете на Бориска.

— А ти да мълчиш! Какво се дереш? — строго го прекъсва старецът. Бориска вдига скулестото си лице и гледа стопанина с упойтелно сините си очи.

— А за какво ми е да мълча? — злобно пита той.

— Затова, че си още паленце!

— Глей, глей! Все едно! Аз като татко ето такива ненавиждам!

— Неговият баща е майсторът на камбани Николай — кимвайки към Бориска, обяснява занаятчията. — Може би си чувал?

— Майстора съм чувал, а синчето му устато не бях чувал досега — отвръща старецът.

— Не вярвате! На своите деца не вярвате! — казва Бориска, клатейки глава. — Тайната на камбанната мед знае и никому не я казва! Даже от мене я крие, иродът. От родния си син!

— Много хубаво, за баща си... — занаятчията успокоява разсърденото момче.

— Какво става тук? — възмущава се стопанинът. — Синът хока баща си, а отгоре на туй и тайната иска да научи! А? Тайната трябва да се заслужи, миличък! Да се заслужи! Сополанко нагъл!

— Той не за себе си иска тайната — застъпва се за Бориска занаятчията.

— А за кого?

— „За кого“... За да им бъде на хората по-добре...

— „На хората“... — насмешливо се усмихва старецът. — Ее-х! Насред пътя руснакът руснака отдалеч заобикаля... Вече не знаеш от кого да се боиш — там татари, тук — боляри. „На хората“... Добре, хайде да пийнем!

— Та нали всичко изпихме!

— Дяволът да ви вземе! — разсмивайки се, старецът маха с ръце. — Вън на стената виси дамаджана, виждаш ли я? Дай я насам, нея, милата!

Той поема подадената дамаджана и разлива в чашите пивото.

— И за какво спорим? Всичко туй няма смисъл...

Андрей ги гледа съчувствено и мисли за нещо, слушайки песента на вятъра в сламения покрив, тропота на конските копита по дървената настилка в конюшната, далечия детски плач.

— А аз и часовник измислих! — тъжно казва занаятчията.

— Отидох в Москва. Но и при великия княз не ме допуснаха. Сотникът му излезе. Тъй и тъй казвам. Часовник искам да построя, та като отмерва часовете, с камбана да звъни. А сотникът, як мъжага, и да ме слуша не иска. Върви, дума, върви! Иди си отгук, зурло, догдето позете те носят! На нас, дума, чужденецът Лазар ще ни направи часовник! И ме погледна с един такива очи!

— Е, и правилно! — поучително наставлява старецът.

— А аз, глупакът, ноще не спях, мислих! — тъжно усмихвайки се, продължава занаятчията. — Всичко намислих! А вместо мене поканили Лазар!

— Този Лазар май на стотника подкуп е мушнал, така ще да е!

— Мигар?

— А ти какво си мислиш?

— Ти потърпи! — негодува занаятчията. — Аз него под съд ще го дам! Този Лазар!

— Е-е-е, миличък! — пренебрежително се усмихва стопанинът. — Да се съди иска! Ей моят брат се съди с митрополитския управител, с Чеботай. За земя тъжба подаде. Е, н какво? Чеботай на съдията щуба и петнадесет рубли подкуп пъхна и — край!... А ти какво можеш да му мушнеш? Кокошка пипкава ли?

— Е, тогава... — в размисъл си чеше тила пияният майстор, — тогава аз на великия съдия ще се жалвам.

— Та нали ти веднъж вече ходи при него?

— Е?

— Не си глупав човек, както те виждам. Даже нещо като умен си. А тежко е да те слуша човек — укорно въздъхна стопанинът. — През целия си живот до княза няма да се добереш. Той си има и сотници, и боляри, и пристав, и управители там разни. А кой ги избира тях? Светият дух ли?

— Е, тогава... — занаятчийта изведнъж става мрачен и трезво запитва: — Защо става това? Къде се е чуло такова нещо? Туй даже и да се разказва е срамно!

— Какво гърмолиш? — прекъсва го старецът. — Не дрънкай, глупако!

— Не съм глупак аз! Засега аз мълча! Мълча... Аз съм хитър — самодоволно се усмихва занаятчийта. — Такъв хитрец, такъв, че... Потърпи още! Такова нещо ще измисля, че мене — право при княза! На ръце ще ме занесат! Мене князът болярин ще ме направи!

— Правилно, да ги смачкат трябва! — отново се набърква Бориска.

— Какви ги мелиш? Чучуло! — стопанинът прекъсва възторжения монолог на изобретателя. — Налей по-добре, „болярино“!

— Туй с най-голямо уважение — неспурната ръка на занаятчийта с готовност разлива пивото.

От своя въгл Андрей се вслушва с интерес в бавния разговор на масата.

— Гледай, ръцете ти треперят! — забелязва стопанинът. — Престани да измисляш, заеми се по-добре с работа! Ти май катинари можеш да майсториш?

— Мога...

— И как ги майсториш с такива ръце? — старецът неловко тресе пръстите си и насмешливо се усмихва.

— Нищо... Главата ми така е завъртяна за часовници или там нещо друго... — мърмори занаятчийта.

— Правилно! — повдига глава Бориска. — Ти своето гони! А то иначе ще пропаднем...

— Юнаци! — иронизира стопанинът. — А аз ще погледам как вие го гоните.

Показва се дългоочакваното слънчице. В дъното на двора кучето зарива на годно място оглозган кокъл за запас.

— Слънчицето! — усмихва се занаятчийта. — Стопанинът налива на него и на себе си по чаша. — И съвсем не от времето на душата е такова...

И изведнъж Андрей се вижда момченце, легнало под талигата на двора, покрит със златна житна слама, и майка си с лице, увито със забрадка така, че се виждат само нейните весели сини очи, и баща си с малка русовата брада, когато те стояха един срещу друг и отмерено размахвайки бухалките, ронеха от сухите класове пшеницата, подскачаща по утъпканото гумно като градушка, ударите се редяха с удивителна равномерност, зърното подскачаше, летеше с вятъра плявата, разпиляна грамада, застилаха двора със смачкана слама, претъркуваха се на вятъра, отмерено и звънко биеха бухалките, трепереше земята, баща му изпод тежките си вежди гледаше към младата му синеока майка със запретнати поли и ситното почукване на бухалките се превръщаше в разговор, и беше приятно и тревожно да следиш погледите на майка си и баща си, погледи, които те си разменяха, весели, сини — майчините, и тежки, като че ли безразлични — на бащата, но жадни, нетърпеливи, и мокрия под мишниците сарафан на майка му, и бялата с леноно кенарче забрадка на нейната глава, и вятърът, който преминава през двора и вдига сламата, летяща над портата, майка му, падаща със смях в боцкащия купен, и баща му, легнал до нея, я прегръща с черна от загара ръка, и отново ударите на бухалките — равни, ритмични, приспивни, и слънцето, слънцето, запалващо с ярка светлина бялата слама, и дъждът, изсипал се неочаквано на едри блестящи капки, и бягащите под навеса хора, и гръмотевицата, и вятърът, размятал по двора сламата, и мълнията, блеснала на слънчевата светлина — всичко това преминава през съзнанието на Андрей като дишане на почти невъзможното щастие от обилната краткотрайна буря, святкаща и летяща над селото на неговото детство. И той си спомня как е гледал като омагьосан еднообразните движения на ръцете, нежно и рязко очертани със слънчев контур, и разбира, че именно тогава за пръв път го докосна желанието да изрази това движение, да го спре, да го повтори, разбираемо и разчленено.

Андрей гледа тримата на масата. Те сядат срещу светлината, опрени на масата, и мълчаливо размишляват, всеки за нещо свое.

И най-простите и обикновените неща се разкриват на Андрей в своя съкровен смисъл.

Босите крака на момчето спокойно лежат под масата, левият опънат, десният прибран, ненапрегнат, и окъсаните гащи прикриват тъмни загорели глезени.

Разгърдената риза открива рязко изпъкнала ключица и дълга шия. Главата на занаятчията е едва наклонена и погледът му е дълбок и неподвижен.

— Немецът и да скърби не умее. А като затъгува, мисли, че е болен... — замислено произнася той.

Дългата до под колената риза на прави и спокойни гънки пада надолу. Стопанинът се извърща и неочаквано възникват резки начупени линии, наподобяващи смачкана тенекия, кръстосват се, готови да се разсеят внезапно. Старецът изтрива б дрехата си ръце и за един миг разпилява застиналите гънки.

— Е, какво пък, хайде да прием, та да ни даде господ всичко на този свят!...

Андрей гледа, потресен неочаквано от възникналия замисъл.

Гънките, разпрострели се към лакета, изчезват и след миг прозрачните сенки падат от кръглото и силно рамо, което с плавна линия преминава в ръка, протягаща се към черпалката...

Духва неочакван вятър и сламата, покриваща двора, се носи по земята.

— Временце... за хлебец — недоволно мърмори стопанинът.

Андрей машинално вдига от земята угасналото въгленче и нетърпеливо го подхвърля от ръка в ръка, плъзгайки поглед по мекия и стремително издигащ се контур на рамото, което припламва от осветената мъхеста тъкан и отново пада надолу, рязко и остро прегъвайки се в лакета, и изчезва в сянката между масата и дългата длан.

Андрей не издържа и става от пода.

Тримата седят и спокойно разговарят — неразделими, уравнилещи се един друг, застинали в мъдро съзерцание, и яркото слънце се е заплело като златна нима в разрошените вихри на момчето...

Андрей излиза изпод навеса и се спира пред избелената стена на двора, гледа с широко отворени очи нейната привличаща повърхност и прахът от въгленчето се сипе между трескаво стиснатите му пръсти.

— Господи... — мислено шепне той. — Прати ми смърт, господи!

Слънцето отново залязва зад облак, ослепителната стена потъмнява, става сива и всичко наоколо става мътно и плоско.

Отвъд стената се раздава дружен смях.

Андрей се връща под навеса и вижда дребно човече, което става от масата, пристягайки гащите си. На масата до смеещите се селяни се е наместил як плешив мъжага, обрасъл до очите с черна брада.

Човечето изтрива ръце б ризата си и весело обяснява:

— Ето, точно за това мене ме прибраха. Предаде ме някой. Дойдоха, значи, тоначагите, с едната ръка — за ризата, с другата — за това, и фюю-т! — свирна то и се засмя. В Задвина ме затикаха.

Човечето някак странно произнася думите: при него „т“ и „д“ стават нещо средно между „с“ и „л“.

— Е, и какво? — интересува се стопанинът.

— Какво! Изкопах яма — и в ямата. А в ямата — студ! — хитро подмигва разказвачът. — Особено зиме! Подскачаш ту на единия, ту на другия крак като врабец или като жабох.

То подскача на един крак около масата и изведнъж забелязва Андрей. Погледът му за миг става сериозен.

— Ето така цяла нощ! А как инак! Инак ще загинеш!

— Значи, няма повече размисване?

— Къде ти там! — усмихнато махва човечето. — На мене тогава първо на първо половината език ми отрязаха. Захвърлих, забравих всичко. А сега повече съм по столарските работи!

Андрей с вълнение се вглежда в неговото лице, вслушва се в неговия глас и изведнъж си припомня. Смешникът! Този е същият смешник, който той срещна в паметния ден на заминаването от Троица. Доста е остарял оттогава, затлъстял и оплешивял. Андрей прехвърля погледа към Кирил, който блед като платно, с треперещи ръце прибира в торбата остатъците от храната.

— А как говориш, щом езикът ти... — надмогвайки неловкостта, пита занаятчията.

— Та нали не целия, а само половината! О! — смешникът отваря уста и

всички виждат малкото розово чуканче. — На този Кузма — той кимва към чернобрадия селянин, — на него целия му го отрязаха!

— Как така целия? — е поразен Бориска.

— Така от корен!

Настъпва неловка пауза. Над съхнешото след дъжда село се чуват обажданията на близки и далечни петли. Гладната кучка зарива на сгодно място за черни дни нова плячка за своите палета.

— Също ли е смешник? — пита стопанинът.

— А, не — прикрива усмивката си смешникът. — Обадиha го, а той не се стърпял, изтърсил нещо... — смешникът се старее да претупа обяснението. — Обадиha го! За дългове с пръчки го биха и земя му взеха, та ето той и...

Чернобрадият гаврътва чашата и навежда глава.

— Случва се — мрачно се съгласява старецът, — бесът обърква човека, бозна какво ще издрънкаш...

— Аха — в тон с него се съгласява смешникът. — А в Новгород, чуй, бесът целия град обърка. Имаше там един болярин, ужас див беше, но ратаят му не се стърпял, тряснал му един по зъбите, та още и по врата, и го повлякъл от двора на улицата. Там градските минавали, помогнали. Та боляринът се закачил на тогова, на ратая, уловили го. Така и тръгнало, тръгнало — радва се смешникът. — Дърводелци, грънчари, майстори, медникари — всички се дигнали! Бесът ги объркал всинца, та заедно като един болярските имоти разграбили и опожарили! С мечове излезли, с колове! Та жива сеч, и туй то! Ето какви ми ти работи — продължава смешникът, гледайки в очите Андрей. — Истина този ратай с нажежено желязо го ослепиха, от градските сто човека пребиха, да, вижда се, болярските също бесът ги беше объркал. Та нали той, дяволът, безразборно...

Андрей навежда очи.

— А ти не беше ли там? В Новгород, де? — интересува се занаятчията.

— Аз ли? Боже опази! — с невинен вид се отрича смешникът. — Аз сега повече съм по столарските работи! Тогава един болярин ме повика за смешник. Само че аз не отидох. Притрябвало ми!

— И дълго ли седя? — не се уморява занаятчията.

— В ямата ли?

— Да, в Задвина.

— Ами двайсет годинки — усмихва се смешникът. — Красиво място, хубаво. Разбира се, в ямата е студено! На сам човек! А на двама трима — нищо... — Той отпива пиво и продължава: — Имаше там пристав един — цял живот няма да го забравя! Обичаше да ни полива отгоре с вода.

— Ах, да пукне дано! — обажда се занаятчията. — Е, и какво той?

— Изчезна някъде той скоро подир туй — смешникът поглежда чернобрадия селянин. — Удрави се или мечка го сгриза. Търсиха го, търсиха го — като във вода потъна.

— Къде ли се е дянал? — любопитствува стопанинът.

— А аз отде да знам? Може би Кузма знае, но да каже не може!

Кузма, който дотогава не е проронил нито звук, изведнъж започва гръмко да се смее, върти глава и изтривайки с ръкав брадата си, премества към стопанина празната чаша.

— Та кой те предаде тебе?

— Какво значение има кой? — весело фъфли смешникът. — Винаги ще се намери такова куче, не е там работата.

— Ти това го остави! — обижда се Бориска.

— Свети отче, свети отче! — неочаквано се обръща смешникът към Андрей, който е приседнал на края на кладенеца. — Мигър не ще ме познаеш?

Андрей не отговаря и дръзко гледа смешника. В ъгъла Кирил се суети със своята торбичка.

— Не помниш, значи — почакал малко, продължава смешникът. — Мене естествено е мъчно да ме познаеш! Пък и ти също си се поотъркал. Двайсет години! А аз те познах! — усмихва се той и изведнъж със злоба се удря с юмрук по шията. — Нали ти също беше тогава в хамбара, където дружинниците ме заловиха? А?

Андрей не отговаря. Всички изумено гледат ту него, ту смешника. Само чернобрадият селянин продължава да се смее в пристъп на пианско веселие.

— Да тръгваме, Андрей, време е за нас — гласът на Кирил пресеква от страх.

— Защо мълчиш? — продължава смешникът. — Мене тогава монах ме предаде, донесъл беше за мене, после ми казаха. А от монасите само ти беше в хамбара, помня аз.

Смисълът на казаното постепенно идва до Кузма, той престава да се смее и гледа Андрей.

— Ти само кажи за какво ме предаде? — усмихва се смешникът. — То аз всичко знам, а защо ме предадох не проумявам...

Андрей мълчи. Всички мълчат.

— Ти защо наистина на човека се нахвърляш ту за туй, ту за онуй? — разнася се треперещият глас на Кирил. — Сбъркал си го ти, припознал си се, а отгоре на туй и се нахвърляш...

— Не — клати глава смешникът и кимва към Андрей. — После него аз често си го спомнях. Много красив беше той тогава, тих беше. Тогава също все мълчеше.

— Добри хора! — отново възкликва Кирил. — Пуснете ни с бога! Трябва да ходим още два дни, пък може и три, до дома...

Кузма, гледайки монасите, се навежда и шари под масата.

— Добре, де — маха с ръка смешникът. — Не исках да кажеш — не казвай! Аз прощавам! Аз на всички прощавам!

Кирил чевръсто става и ситни през двора към Андрей.

— Да тръгваме, Андрей, чуваш ли? — бърбори той, дърпайки Рубльов за ръкава.

В това време иззад масата се раздава нечленоразделен вик. Кирил се извръща.

Чернобрадият селянин бавно се надига на пейката. В ръцете си държи къс железен клин. Той мучи нещо, гледайки към Андрей със страшни бели очи. Смешникът го хваща за ръката, но той, самозабравил се от ярост, с такава сила отблъсква смешника, че той силно удря тила си в стената.

— Да не си посмял, Кузма, чуваш ли? — хрипкаво диша той.

Измучавайки нещо, чернобрадият излиза из зад масата и се отправя към Андрей. Кирил се хвърля към вратата и отчаяно крещи с тънък глас:

— Не е виновен той, братя! Не е предавал той никого! Ето честен кръст, не е предал никого! За какво е това наказание? Дръжте го! Какво гледате?!

Седналите на масата, онемели от ужас, гледат якия селянин с клин в ръцете, който пристъпва към монаха.

— Андрей! Кажи им, Андрей! — отдалеч крещи Кирил. — Невинен убиват! Той да ви каже не може! Андрей, кажи му, кажи им!...

Андрей става от камъка на кладенеца, прави няколко крачки срещу Кузма и закрива очи...

Неочаквано на вратата се появява татарин от ордата и обръщайки се към тях, крещи нещо на чужд език. Чува се приближаващият се тропот и в двора, напълвайки го с конско пръхтене и гърлен говор, се втурват един подир друг конници, спешават се, без да обръщат внимание на руснаците, без да ги забелязват, тях, които се изгубват сред веселите кривогледи лица, и вадят вода от кладенеца. напълват дървеното корито и поят конете. Шум, цвилене, смях.

Селяните гледат от под навеса, забравили за свадата, която можеше да свърши с кръв, забравили и за своята мъка, станала причина за тази свада, подтиснати от наглостта на татарите и от тяхната весела безцеремонност.

Напоили конете, чужденците изчезват като приведения. Кузма, скърцай си със зъби, хвърля клина в праха и се връща на масата. В очите на Андрей има отчаяние.

Кузма сяда на пейката и като прокарва поглед по седналите около масата, свежда глава.

Тогава Андрей грабва от земята клина и хуква след конниците.

Той ги догонва в изхода на селото и като вдига над главата си своето оръжие, се хвърля върху крайния конник. Той отскача и с недоумение гледа застаналия край пътя монах, който се готви да се хвърли върху него отново. Конникът се спира. Друг, обърнал коня си, преминава покрай Андрей и в галоп изтръгва от неговите ръце клина. Татарите се смеят. Един от тях казва нещо, отрядът тръгва, воините обкръжават монаха и със смях, свирене и викове започват да го тласкат

с конете от един конник към друг, като не му дават възможност да се изтръгне от този бесен хоровод, който тъпче с копита размекналата глина на селския път. Подхвърлят Андрей от един кон към друг, като го удрят с камшици, блъскат го с широките конски гърди, хвърляйки в лицето му кал, хващат го за широките ръкави на расото и го подхвърлят отново от кон на кон, от един конник към друг. Конниците се носят като вихър наоколо на своите дребни космати кончета, разплискавайки мътните локви и оглушавайки околността с гърлени викове.

Накрая някой хвърля железния клин в нозете на монаха, раздава се тихо проточено изсвирване и конниците се понасят по-нататък, а Андрей остава да стои сред пътя, с разкъсано расо, с лице, опръскано с кал, тежко диша и със страдание гледа подир изчезващите татари.

Когато смехът и тропотът на конете заглъхва зад завоя на пътя, Андрей се приближава до оградата, притиска към нея лицето си и горчиво плаче, треперейки с мършавите си рамене.

КАМБАНАТА, ПРОЛЕТТА — ЛЯТОТО — ЕСЕНТА — ЗИМАТА — ПРОЛЕТТА НА 1423—1424 ГОДИНА

В прозрачната мартенска локва, която се е разлила пред вратата на климнала селска къща, се отразява студеното светло небе. Тесният двор е затрупан със сняг, примесен с тор. Върху изкривения стълб несръчно се люлее слабоватото момче, на празно опитващо се да надене в примка полуизгнилото крило на портата. Това е Бориска — синът на майстора на камбани. Той е така недоелян, неспокоен, както преди няколко години, само сухото му скулесто лице е обрасло с рядък безцветен мъх.

Дебелите, грубо направени дъски, са тежки и неподвижни. Крилото се изплъзва от примката, пада на земята и изпръсква с рядка ледена киша четиримата конника, които се приближават към вратата.

— Дали е този на Никола леяра домът? — пита старшият дружинник, триейки с шапка изпопръсканото си лице.

— Този е! — отговаря Бориска.

— Той баща ли ти е?

— Баща — разногледите очи на момчето гледат напрегнато.

— Хайде, повикай го!

— Няма го! — Бориска отново се залавя за тежката мокра врата.

— А къде е?

— Умря! — чува се изпод скърцащото крило на вратата. — Язвата ги прибра всички — и майка ми, и сестра ми! Баща ми също!

Дружинникът внимателно гледа вратата, на която се люлее Бориска, и подкашляйки се, попитва:

— А... на Гаврил леяра къщата тук до вас ли е?

— На Гаврил ли — изпод мокрите дъски се показва странно веселото лице на момчето. — Гаврил също умря. И майстор Касян умря, а Ивашка татарите от ордата миналата година го отведоха. Само Фьодор остана, при него идете! Петият двор... — Бориска внезапно се усмихва издевателски: — Само че вие, войници, побързайте, той лежи там и издъхва, Фьодор, де. Не ще отвори очи и току виж — предал богу дух.

Дружинниците мълчат, поглеждайки към старшия.

— Доживяхме и туй, камбана няма кой да излее... — мрачно процежда той и обръща коня.

Момчето, сякаш ужилено, се втурва след конниците. Изпуснато от ръцете му, крилото на вратата с шумен плясък рухва.

— Вземете ме със себе си, а? Дайте на мене, аз ще излея камбаната! При княза ме вземете! А? — хващайки се за стремето, моли то старшия.

— Ти какво, момче, пошуря ли?

Размекнатият полуразтопен сняг лети изпод копитата на конете, препускащи тръс.

— Не... истина... аз... на вас всичко много хубаво ще го направя!... Все едно, никого няма да намерите — вкопчан за стремето, се моли Бориска.

— Хайде, не се мотай пред нозете ми! — сърди се старшият.

Момчето се спира в покрайнината на селището и задъхано крещи след отдалечавашите се конници:

— Е, добре пък! За вас е по-лошо! Аз тайната на камбаните зная, но няма да я кажа!

Дружинниците се спират надалеч.

— Какво говориш — вика старшият.

— Тайната зная! — крещи по-силно Бориска. — Баща ми знаеше тайната на медта за камбани, умря — на мене я завеща! Нея никои... нито нея вече не я знае! — Той изтрива разгорещеното си лице, вижда, че дружинниците се съвещават нещо и виква: — Само аз единствен я зная! Баща ми умря и на мене цялата тайна...

— Тебе как те казват?

— Бориска!

— Я ела тука! — извиква старшият, и момчето със всички сили се втурва към дружинниците...

Стопи се снегът, рухнаха пролетните води. Москва река отново се прибра в своите брегове, оставяйки по хрусталаците донесените от придошлата вода изсъхнали сночета ланска трева, приличащи на разтурени птици гнезда.

По полегатия склон, обрасъл наредко с цветя, върви Бориска, съпроводен от майсторите. Зад него вървят селяни с лопати на рамо, копачи. Бориска върви отпред, чувствайки върху себе си недоверчивите погледи. Неочаквано той се спира под високи грапави тополи. Майсторите мълчаливо ограждат Бориска и се оглеждат наоколо.

— Тука ще копаем! — решава момчето.

— Може и тука! — съгласява се най-старият от майсторите с гъста сива брада. Колкото е по-близо до камбанарията, толкова е по-удобно... А то такава тежест къде ще я влачиш?

Бориска, скривайки старателно своята неувереност, гледа пред нозете си.

— Нали тука също може да се излее камбаната...

— Може то, може, да...

— Ето тука ще бъде — твърдо заключава момчето и повиква неугледния червенокос хлапак, който се блъска сред майсторите, явно чирак: — Андрейка!

Червенокосият притичва. Бориска шепне на ухото му нещо, размахвайки ръце. Андрейка старателно кима с глава и като дава да се разбере, че на него му е ясно он с половин дума, с нетърпение дослушва наставленията на Бориска и с всички сила хуква към белеешата се на хълма крепостна стена. Майсторите стоят мълчаливо, сложили ръце на корема, и скептично гледат Бориска. Настъпва неловка пауза. Момчето злобно стисва тънките си устни и командува:

— Хайде, отбелязвай!

Селяните с готовност се заемат да отбележат огромната яма. Бориска им помага, сякаш е помощник. Забива с дървено чукче колче, привързва към него връвчица, размотавайки тежко кълбо, отмерва, забива второ колче. Колчетата, направени от крехка елха, се цепят, извиват се, изплъзват се като живи изпод чукчето. Накрая ямата е отбелязана.

Копачите се прекръстват и плюейки на ръцете си, се хващат за лопатите. Бориска развълнуван тича наоколо, най-сетне не издържа и изтръгва лопатата от един нисък селянин.

— Дай аз!

— Да... потърпи ти... — обиждайки се, тихо казва селянинът.

Като пожове в сланина се връзват в земята острите лопати, хрушат презаните корени на тревите, стържат желязото малките камъчета, с шляпане се отделя пласт влажна пръст. Бориска копае яростно и в самозабрава, опивайки се от мириса на земята и чувствайки непреодолимо желание да изкопае целия склон, цялото поле, целия бряг, цялата земя!

Отмерено и с удоволствие работят копачите, поглеждайки с недоумение своя старши.

Леярите също следят работата на Бориска, разговарят се, някои даже се подсмиват.

На склона се появява Андрейка, прегърнал няколко лопати. Притичвайки, хлапакът ги тръсва пред нозете на Бориска. Той вдига потно лице и усмихнат се обръща към майсторите:

— Какво пък, да копнем ли заедно?

Старецът награждава Андрейка с плесница и заявява, като се старее да говори колкото се може по-меко:

— Та ние не сме копачи! Леяри сме ние! За какво ще копаем земята?

— А знаете ли какво ми разказваше моят баща, преди да умре? Всички, казва, леяри трябва сами леярната яма да изкопаят. Това, казва, аз чак като остарях, го разбрах! Каза и издъхна... Разбрахте ли?

— Не знам... не знам какво е говорил Николай, но земята да копая — няма да го бъде! Станем ли ти нужни — ще ни повикаш! — заключава старецът и обкръжен от майсторите, тръгва на път към Кремъл.

— Е, добре! — злобно вика след тях Бориска. — Аз вместо вас ще по-копая!

Настъпва вечерта. Вече не се виждат работещите в ямата, само с тежко шумолене се изсипват върху тревата буците пръст, изхвърляни горе на повърхността. Всички са уморени, но никой не иска пръв да се предаде, гледайки как в мозаика изхвърля пръстта техният стари — хилав нисък малчуган.

По стръмния хлъзгав улей се спускат група майстори-леяри. Пред тях е Бориска. Ето — той се спира на дъното на ямата, навежда се и опрял ръце о колената, гледа под нозете си. После вдига от земята парче глина и внимателно го разглежда. Забивайки в глината дълги тънки пръсти, той я поднася близо до очите си, после замижава и я мачка като слепец.

Старият майстор със сивата брада го проследява с недоверие и любопитство. Бориска с отвързание хвърля глината и изтривайки в гашите си ръце, отивисто казва:

— Не, не е това. Не е онази глина.

— Винаги оттук вземахме — възразява старецът.

— Глупци сте били, щом сте вземали! Андрейка, истина ли е, че е лоша глината? — сърдито пита Бориска.

— Лоша е! — радостно се съгласява той.

Осърбеният старец в безсилна ярост навежда глава.

— Видя ли? — обръща се момчето към майсторите. — Ще потърсим! Дордето намерим нужната.

През запустялото четинесто стрънище вървят тримата: Бориска, плешивият майстор от леярите и Андрейка. Всички имат разстроен и озлобен вид.

— Слушай, Степан, а може би ние правим всичко туй нахалост? — обръща се Бориска към плешивия.

— Разбира се, нахалост! — тежко въздъхва най-послед измъченият майстор. — Та виж каква глина намерихме! А? Погледни, както трябва! — Той изважда от пазвата си късче глина, увито в парцалче, и го разтваря. — Колко труд положихме! Ново място намерихме!... А ти!...

— Не е онази, не е онази, разбра ли? — отчаяно крещи Бориска. — Не е онази.

— Все едно и също повтаряш. „Не е онази, не е онази.“ Август ще мине, а глината не ще я открием. За себе си помисли, за тебе ми е жал.

— Добре, де! И без твоята жал виж колко години съм преживял! — избухва Бориска.

— Да вървим, Боря, приятелче, да си идем вкъщи! — изведнъж ласкаво казва плешивият.

— Не мога! Знаем, много добре знаем — не е онази глина!

— А каква е „онази“ глина? А? — вика майсторът.

— Аз знам каква е — тловато се вторачва Бориска.

— Ех-еех! — внезапно плешивият изстенва отчаяно и плясва на земята вързопчето с глина и препъвайки се върви по-нататък по хълмистото поле. Момчето гледа след него с възпалени очи и нервно гълта слюнката си. Острата адамова ябълка потреперва на неговата тънка птича шия.

— Е, добре! Ще минем и без тебе! — силно вика той. — Помисли си! На мене такива не са ми нужни! Чуваш ли? Не са ми нужни такива!

Бориска трепери целият и се мъкне по-нататък, схрил ръце под мишници в своята нелепо дълга рубашка. Андрейка не се отдалечава нито на крачка от него.

Ранно студено утро. По стръмната ливада се мярка Бориска. Отдалеч можеш да го познаем по смешната подскачаща походка. Той преминава през младия боров гъстак, излиза на брега на неголямата тиха рекичка и стои известно време на стръмнината, гледайки омагьосаното кръжение на пяната във водовъртежа. После изведнъж рязко размахва крак, неговият скъсан цървул описва във въздуха дъга, цопва във водата, и притиснат от водовъртежа, започва да се върти на едно място в бавна мълчалива въртележка... Момчето гледа за малко своя цървул, сетне решава да го улови, спуска се по склона към водата, но внезапно стъпва накриво, плъзва се, пада назад и се свлича надолу, хващайки се с ръце за глинестия бряг, за глината.

За глината! Но за каква глина? Той впи в нея ръце, изтръгва буца, мацка я, разчупва я и отново я мацка, опипва я, гали я. Мазна, без всякакви примеси, ярко сива, податлива и гъста глина. Ето я нея, желаната! Той не знаеше, че тя изглежда именно така, той не можеше да я опише никому, защото никога не я беше виждал, но сега знаеше твърдо — това е именно онази глина, която му е нужна. Бориска оглежда наоколо, усмихва се блажено и вика:

— Андрейка, Семьон, чичо Пьотър! Намерих я!

Започва да вали дъжд. Покрай реката по калния път с талига, претоварена с чували брашно, се връща от воденица Андрей Рубльов. Той е седнал на стърчишката, спуснал нозе, и се прикрива от дъжда с рогозка.

Неочаквано откъм реката се чува креслив вик. Андрей спира коня и се приближава до края на склона.

Долу, до самата вода седи замислено момче, чисти с пръсти босите си нозе и от време на време вика нагоре:

— Степан-а-ан! Намерихме! Андре-еей!

Ехото на брега подхваща щастливите викове и ги отнася в тъжните изоставени поля. Никой не му отговаря.

В ниското прозорче на килията се вижда манастирският двор с димящи жупчини нападали листа и смет покрай стените, разтворените порти и долу покрай планината — куршуменосивата вода на Яуза.

В тишината боботи нечий треперещ глас:

— На утрото цялото това семе твое... твое... и на вечерта не давай отдиш на ръката твоя... Защо ти не знаеш това или друго ще бъде по-добро, или това или друго ще бъде еднакво добро... Сладка е светлината и приятно е за очите да видят слънцето...

На масата, отрупана с ръкописи, седи прегърбен Кирил и преписва Светото писание. Дългите години на епитимията му са се отразили. Той се навежда ниско над самия лист, примижава, вглеждайки се в написаното.

— ... Ако човек живее и дълги години — сам си диктува Кирил, — то нека се весели през всичките тях и нека помни за тъмните дни, които ще бъдат много: воичко, което ще бъде, е суета!

Кирил престава да пише и слагайки на страна перото, закрива лицето си с ръце. Няколко минути седи, без да помръдне, след това става и прегърбен, отива до прозореца. Сред двора с вила в ръце шета край огъня Андрей Рубльов.

Кирил дълго стои до прозореца. После стисва устни, като се загръща зиморничаво в расото си, излиза от килията.

Той върви между огньовете в двора. Мразовитият въздух притиска сивия дим към земята. Андрей стои до стената пред най-отдалечения огън. Кирил се приближава към него и заеквайки произнася:

— Ето какво се получи, Андрей!... Аз все си мислех... Реших да ти кажа, веднага да ти кажа!...

Андрей улавя с вилата мокра дрипа и я хвърля в огъня. Сивата тъкан покрива огъня и през дупките започва да струи гъст бял дим.

— Завиждах ти аз на тебе, сам знаеш колко — продължава Кирил, — така ме глождеше тази завист, че ужас... Всичко в мене като отрова някаква отвътре



се надигаше... Непоносимо ми стана и заминах. Заради тебе заминах! А когато се върнах и узнах, че ти си престанал да зографисваш, моята радост нямаше граници. Радвах се аз на твоето нещастие десет години подред... А после като да забравих... Сякаш всичко ми стана все едно, само да смогна до смъртта си Светото писание да препиша...

От пропукалата се в огъня вехтория избликват изведнъж високи пламъци.
— И за какво да се кая! — гнели се Кирил. — Нямам за какво пред тебе да се разкайвам, ти самият си голям грешник, по-голям от мене. Да, да, по-голям! — настойчиво повтаря той, улавяйки погледа на Андрей и сякаш разтреперен от студ. — Какво съм аз? Червей нищожен! За мене и въпрос не става! А ето ти... — Кирил се разпалва, гледа Андрей с ненавист през пелената на дима и през мътните езици на пламъка. — Ти какво, за какви светни дела от Бога своя талант си получил? Каква е твоята заслуга. Никаква! Даром си получил! А щом не е твоя заслугата, нямаш право да се разпореждаш сам! Нямаш! — Той изведнъж клюмва и стисва с длани челото си. — Не за това аз всичко... не знам!... Знам, Никон на третия ден бързоходец ти проводи, уговаряше те да се върнеш. Троицата да зографисаш, ти ли върна всички, не разговаря даже. Аз истината казвам, не ще излъжа, още вчера в душата моя мръсна, там в самата ѝ дълбина, радостчица. такава тъничка, мъничка, трепна, понеже ти не зографисваш вече никак.

Андрей хвърля в огъня купчина листа.

— А днес — Кирил се запъва. — Стар съм вече... Кога остарях, не забелязах... Животът овършва, душата за покой се моли! И той разперва отчаяни ръце. — Та и ти не си вече млад. Всичко преминава, всичко си отива, всичко погива!

Кирил идва по-близо до него и трескаво шепти:

— Знам какво мислиш сега, знам. На Никон е нужен твой талант и твой живот — тфу, на него му е все едно! Той тебе и за това те вика, та своята сила и власт чрез твой талант да укрепи и прослави. Затуй мнозина и не вярват, че ще има в Рус царство на истина и добро! Добре, Никон е отстъпник, търговец! Все едно, послушай мене, грешника, иди в Троица, зографисвай, зографисвай, зографисвай! Върви, не вземай на душата си тежък грях! Страшен грях е туй — искрата божия да отхвърлиш! Ако беше жив Теофан, също би ти казал! Какво, не е ли така? Е, кажи!

Няколко мига Андрей гледа Кирил и отдрпва от него очи. Кирил не отстъпва:

— Виж мене, виж мене. Какво мислиш, защо се върнах в манастира? А? Заради късче хлябце се върнах, за да доживея спокойно живота си. В света не ще смогна, защото нищо не умея да върша! Ами че нищо! Нали ще умра и от мене нищо няма да остане! А чувствавам, скоро ще умра... Аз съм умрял вече! Ето може би само Писанието да даде бог да успее... На тебе също малко време ти остана — ще умреш, мигар ще жалиш? Какво? В гроба ли искаш да го отнесеш? Та кажи, макар и думица! Защо мълчиш? — Кирил дърпа в изгъпление Андрей за ръкава. — Прокълни ме, искаш ли? Прокълни ме! Само не мълчи! Аз предадох тогава смешника! Аз! Чуваш ли? Защо мълчиш?

Андрей гледа през Кирил с неподвижен поглед, после се извърща и Кирил вижда на неговото лице отчуждена и странна усмивка...

Късна есен. В дълбока яма, чиито стени и дъно са покрити с камъни, двайсет души майстори довършват устройството на глинената форма. Майсторите оплитат с извити железни пръти огромната, напомняща отдалеч камбана, планина от глина. По тънкото скеле нагоре и надолу сноват работници и носят глина, вар, железни пръти.

А най-горе около ямата кипи друга работа: докарват греди, стоварват камъни, кирпич, изсипват вар. Огромно по размах, многолюдно и шумно занятие — изливане на камбана.

Сред тази навалица тича насам-натам дребно хилаво момче и командуваше работите. То се суети, залавя се за всичко наведнъж, издава заповеди и навременни с тревога поглежда към снисканото смрачено небе. Сега то ръководи работата около ямата — по нейните ъгли се вкопават огромни, метър дебели дълбови стълбове. Един стълб е вече укрепен и на горния му край дърводелците дълбаят дълбоко отверстие, в което после ще проврат въжета.

Бориска се суети край дърводелците, после не издържа отмерения ритъм на тяхната работа, изтласква един от тях и като изтръгва от ръцете му длетото, започва трескаво да дълбае сам дървото.

В този момент към Бориска притичва суховат дякон в изпоцапан подрачник и го отвежда встрани.

— Не се съгласяват търговците! — задъхано съобщава той.

✓ — Как така не се съгласяват? — не разбира Бориска.
— Много голяма цена искат! Казват за такова въже е малко!
— Купувай, няма що!
— Князът за туй ще те пребие, съвсем ще го разорим.
— Борис! — от дъното на ямата някой вика старшия.
— Да купя на такава цена? — плаши се дяконът.
— Купувай!
— Борис! — крещат от ямата.
— Идвам! — Бориска хуква, махайки отчаяно с ръка. — Мене ми е вече все едно! Купувай!

Петдесетина селяни са готови да вдигнат тежкия дъбов стълб. Всички чакат командата на Бориска.

През човешкия водовъртеж и глъчка, като се оглежда и вглежда около-ръст и давайки път ту на талига с товар, ту на княжески дружинник на кон, се провира Рубльов.

— Е, хванете се! — крещи Бориска. Селяните се навеждат към стълба. Момчето се отдръпва назад и настъпва Андрей. — Дръпни се, отче, по-добре се дръпни настана! Ще те пребият тука, ще те притиснат! — бързешком ломоти го.

В това време някой отново го вика от ямата.

— Не вдигайте без мене! Аз ей сега! — отвръща Борис и бегом се спуска по гъвкавия мост надолу.

— Формата няма да издържи — казва плешивият майстор, — с още един пласт трябва да я оплетем.

— Какъв пласт? Аз мислех, че вие сте измазали всичко с глина, а още скелета не сте довършили — изумява се момчето.

— Много бърз си ти — усмихва се плешивият. — С още един пласт трябва да укрепим, а пъртовете свършиха!

Бориска се приближава към формата и поглеждайки я набърже, запоядва:

— Достатъчно, запушвайте, нищо повече няма да укрепваме! Привечер с изпичането ще почнем!

— Какво говориш, подиграваш ли се? — учудва се старшият майстор със сивата брада. — Ако формата не се укрепи, няма да издържи медта! Ще се пръсне! И всичко ще пропадне!

— А ако утре завали сняг, не ще успеем да печем! — гневи се момчето. — Какво, работата не е пропаднала? Тогава мене ще ме пребият с пръчки, не вас!

Рубльов стои на края на ямата и гледа надолу. Майсторите смутено тъпчат по нейното каменно дъно, а сред тях като чевръст дявол шари момчето с яростните прозрачни очи.

— Няма да сторя това! — казва плешивият.

— Не може няма, може да се омита! — свирепее Бориска и се обръща към червенокосия чирак. — Андрейка, почвай да запушваш!

— И той няма да запушва! — упорито казва плешивият.

Бориска примира от ярост, после се свързва и тихо пита Андрейка:

— Ще запушваш ли формата?

— Не ще издържи медта! — с отчаяние казва старикът.

— С още един пласт трябва да я оплетем! — почти до сълзи почервенял смутолева Андрейка.

— Ти ще ме слушаш ли? Кой е тука главният? — също така тихо повтаря Бориска.

Бориска стои, сякаш за миг се е задавил, после отчаяно крещи:

— Фьодор!

Към ямата притичва върлината-дружинник.

— Нашибай този! — Бориска посочва Андрейка. — От името на княза го нашибай! Не иска камбаната да излива. Моята заповед не изпълнява! Ще ви покажа аз кой е тука главният!

Майсторите стоят като вкаменени и гледат Бориска. Дружинникът се нахвърля на Андрейка и извива ръцете му.

— Твоят баща нас така не ни гледаше — едва усмихвайки се, казва бледият като тебешир майстор.

— Ах, за моя баща си спомнихте? — ядовито се усмихва момчето. — Ето, в името на баща ми ще го набият него.

Дружинникът без мъчнотия повлича онемелия от страх Андрейка.

— Хайде да довършим формата! — казва изведнъж уморено Бориска.
Майсторите бързо се залавят за работа. Внезапно посърналият блед Бориски стои като вцепенен, изостаен от всички, и с тъга гледа от ямата към тополата, голяма и мъртва пред лицето на настъпващата зима.

Отгоре се обаждат плахо селяните:

— Бориска! Как така? Ние чакаме!

Момчето тежко въздъхва.

— Без мене заравяйте — и се отправя към формата.

Заедно с мрачните леяри Бориска с последни сили замазва скелета с глина. Работата без сън в течение на няколко нощи му се отразява и той заспива стоейки, притиснал лице към мократа издатина на формата. Старият майстор го побутва.

— Върви си, върви си, да поспиш малко! — мрачно казва той.

Бориска повдига с мъка натежалите си клепачи, люлее се като пиян, отива към пробития навес, пада върху сламата и мигновено потъва в бездънна тишина, от която веднага го извлича нечий глас:

— Бориска! Бориска, събуди се! Бориска!

Той отваря свръх сили слепващите се клепачи и вижда — всичко наоколо е съвсем бяло. Нито кал, нито сива мъртва трева. От небето падат едри пухкави парцали сняг. Старият майстор разтърсва за рамото момчето.

— Ставай! Снегът наваля! Аз вече почнах изпичането.

— Защо без мене? С какво право? Аз сам зная кога трябва!

Той се затичва към ямата и се спира още несъвзет от съня, като придържа с две ръце изхлузващите се гащи. Висок силен пламък с бучене и ярост се извива, докосвайки с остри езици сумрачното тъмнеещо небе. Вали сняг.

Зима. Отдавна вече са вбити високите дебели стълбове по ъглите на черната опушена яма с готовата форма. Над формата е изграден покрив от липова кора, който я предпазва от снега. Околовръст ямата работят много хора. Довършват строежа на четирите топилни пещи, разположени между стълбовете. Отвред накъм строителната площадка се протягат пътеки за шейни, по които докарват една огромна кучина метал за лееето. Пълзят товари с медни грамади, влачат с въжета отломъци от стара разбита камбана. Покрай повечето товари снова Бориска — претегля сребро. Наоколо стоят майстори и дружинници.

— Малко е сребренцето! — обръща се решително Бориска към дружинника. — Кажи на княза да не се скъпи, малко е изпратил.

— Нашият велик княз никога не се скъпи — криви се княжеският стотник Степан.

— Не знам нищо! Още половин пуд трябва! — изисква Бориска.

— Каква разлика — усмихва се плешивият майстор, — половин пуд повече, половин пуд по-малко, когато камбаната ще тежи пет хиляди пуда.

— А кой знае тайната на камбанната мед? Аз или ти може би? — избухва Бориска. Всички замлъкват.

— Така предай на княза, да не се скъпи! Половин пуд още ни е нужен! — Бориска се извързва, спуска се в ямата и приближавайки се към работниците долу, разтяга в широка усмивка голямата си уста.

— Ти какво? — пита го старият майстор.

— Аз от великия княз колкото исках сребро ще измъкна — Бориска с привидна ухапа закрива уста с ръка и облещвайки очи, се оглежда дали не го слуша някой. — А камбаната няма и да звънне! — И той гръмко се смее с бълбукащ истеричен смях. На майсторите им е неловко и те навеждат очи.

Бориска вдига глава и вижда на края на ямата великия княз. Той е яхнал бял жребец и гледа към момчето втрещено и сериозно.

— Хей, внимавай!... — заплашващо тихо изговаря той и обръщайки коня си, изчезва.

Бориска смутено сяда на земята. От засипаната със сняг тополя безшумно излита врана. Тихо се силе сняг от черните клони...

И отново е пролет. Нощ. Отблясъци от пламъци осветяват ямата с камбаната. Около пещта сякаш дяволи работят майсторите с черни одимени лица. Заглу



шаващо всичко, страшно свистене на топящ се метал се извисява от ямата. В разтворените вратички на пещта сияе като слънце кипналата мед. Нажежените прътсове на леярите чертаят в тъмнината заплетени фигури.

Пред една от пещите Бориска разбърква медта. Към него дотичва Андрейка.

— Втора и трета пещ са готови!

✓ От тъмнината се появява потното лице на космат леяр.

— Моята е готова!

--- Хайде, върви, върви! Всичко е готово! — старият майстор отпъжда от четвъртата пещ Бориска.

Момчето се оглежда и изведнъж забелязва, че строителната площадка е обкръжена от хилядна тълпа, сякаш цяла Москва е дошла да види неговата работа, а тополата до самия си връх е обвесена от хлапета, които разкрили уста, гледат тайнствената и пълна със смисъл работа, която кипи долу. Вълнение стяга гърлото на Бориска.

— Е! Готово е всичко! Е? Започваме ли, шо ли? — почти с отчаяние вика старият майстор. Бориска облизва сухите си устни и едва кимва с глава.

Леярите се хвърлят към пещите, пробиват отвори в техните основи и сняещият метал с неповторимо виещо и свистящо пеене и с глухо многогласно звучене се устремява по улите във формата. И ето вече напълващата се форма звъни екливо като огромен съсъд, в който леят прозрачно течо сребро. Склонил глава встрани, Бориска се вслушва в този гръмлив музикален шум на святащата сплаз на сребро и медта, и потрепвайки от напрежение, което разкъсва сърцето му, крещи, задавен от радост. Но от тревожния нарастващ екот не се чува неговият вик.

— Загучивай! Ура-а-а! А-а-аа! Помогни, господи! Отнеси! Запушвааай!

По тъмния път, каго се задъхват и препъват, тичат хора в дългополи дрехи.

Те се изкачват по склона, на чиято височина стои тополата, озарена от трептящата светлина на разтопения метал, и се провират през тълпата. Това са монаси от Андрониковия манастир. Пред всички е Рубльов. Тежко дишайки, той си пробива път до края на ямата, с неспокоен поглед оглежда площадката, вижда Бориска, превит пред топлината пещ, и неговият поглед светлее.

Вечер. На дъното на изстиващата яма, около огромната овъглена грамада стоят майсторите. Пропуканата форма отдава своята топлина на мразовития въздух, който се струи върху нея като вода.

Обезумелият Бориска пръв приближава към формата и откъртва с кирка първия отломък. След него и останалите се заемат да разрушат формата.

Бориска работи като луд. Очуква спеклата се пръст, разравя железния скелет, троши коравата като камък обгорена глина. Звънко се отронват закалените отломъци. Ръката с кирката замръзва в замах. В Бориска се вглежда страшното, черно от нагара медно лице на Егорий Победоносец.

Тъмнее. Грамадната опущена камбана стои в ямата, а наоколо връз още топли отломъци на разтрошената форма седят майсторите.

— Е, утре — парата! — въздъхва старият майстор. — Да поспим би трябвало, а?

Майсторите стават. Само Бориска остава да седи, отпуснат върху топлината грапава камбана.

— Бориска! Да тръгваме!

Момчето, не отваряйки очи, мляска по детски с устни и несвързано бърбори:

— Аз сега, сега, аз скоро... аз тука... — и заспива, притиснал буза към своята скъпа безмълвна рожба.

Майсторите се изкачват по мостчето. Плешивият майстор се прозява и се обръща към стария:

— Не разбирам как великият княз му довери всичко това? Просто не проумявам...

И ето накрая настъпва дългоочакваният ден. От ранина целият склон наоколо е претъпкан от народ, а все приждат и приждат хора. Московчани и жители на околните села — всички искат да погледат зрелището, каквото често не се среща в живота.

От камбаната навън вратата се протягат дебели въжета, промушени през грамадите от стълбове. Пред всяка врата по тридесет селяни чакат знак. Пред камбаната в ямата сред майсторите е Бориска. Той е разсеян, сякаш е обречен на смърт.

— Е, какво? Как е? — развълнувано го пита старият майстор.

— Да... да — не намясто отвръща той.

— Всичко ли е готово? Започваме ли? — запитва пак старецът. — Тогава махни! Махни с ръка тогава!

Майсторите, проверявайки за последен път подпорите, излизат от ямата, станала им по-близка от роден дом. Бориска, стиснал побелели устни, размахва шапката си.

Стоотици ръце се напрягат едновременно, лицата се наливат с кръв, издуват се жилите. Най-здравите въжета звънят като струни. И няма нито един човек край ямата и скаловръст, който би останал равнодушен в очакването да се появи над земята камбаната, с която са свързани толкова надежди.

И ето — най-сетне тя се показва над ямата. Бавно, като че ли неохотно, тържествено полюлявайки се, тя израства от нея като чудо и за радост на народа.

След големите усилия и огромната извън всяко описание работа камбаната се вдига над земята, няколко селяни се втурват да покрят ямата с дебели предмети в случай на нещастие камбаната да не може да падне долу.

Бориска се движи като насън. Всички са заети с работа, а той ходи сред майсторите залутан, мотае се в краката им и пречи на всички. Накрая всичко е готово. Закрепени са въжетата, здраво е обвесена камбаната, завързан е многотудовният ѝ език. Архиепископът в одежди и цялото духовенство вече са дошли. Чакат само великия княз.



Към майсторите се приближава празнично облечен княжески стотник и съобщава:

— Великият княз ще пристигне скоро! С чуждия посланик се забави!

И ето иззад крепостните стени се появява пъстро конно шествие. Най-отпред на шарени жребци яздат великият княз и неговият висш чуждестранен гост. След тях следва богатата многочислена свита. Народът се отдръпва, пропуска княза и се кланя доземи. Великият княз и чуждестранният гост приближават към ямата и

се спират. Майсторите стоят, събрани накуп, и мълчат. Най-после старият майстор незабележимо изтласква с остър юмрук напред Бориска. Нищо неразбирайки, с мига отместващ омекналите си нозе, той тръгва към княза, спира се на няколко крачки, неловко като че ли настрана се покланя и навежда глава.

Князът, примижавайки, се обръща към посланика

— Ето какви са при мене всички, които управляват!

Чужденецът — висок, с брънати, грижливо поддържани бузи и чудни завити нагоре мустаци, в бял колосан батистен нагръдник върху черна камизола и с голяма шапка с перо — е сякаш невиджано чудо. Но на него никои не обръща внимание. Посланикът вежливо се усмихва, наклонявайки се встрани, слуша превода, след това се извърща към княза и усилено кима с глава, така и нищо не разбрал.

— Е!... — пресилено се усмихва князът. — Почвайте!

Бориска нищо не чува и нищо не вижда. Сотникът налетява върху него с коня и напрегнато процежда през зъби:

— Почвай, почвай, дръвнико!

Бориска покорно се връща на мястото си. Як селянин-леяр с превързани коси, без да обръща глава, шепне възбудено усмихнат:

— Е, какво, сам ли ще я удариш, или да ти помогна?

Той се кръсти, отправя се към камбаната и улавя възгето на езика.

Над тълпата преминава тревожна въздишка и настъпва страшна неестествена тишина.

Бавно и неудържимо се разлиолява тежкия камбанен език. Неговият размах е все по-широк, все по-тежък.

Князът окаменява като изваяние върху седлото.

Майсторите стоят, вгледани в земята, превърнати в слух, и не гледат камбаната — те чакат звука. Само заради него те работиха цяла година като прокълнати, търпяха позор и унижения от това налудничаво момче. Бориска с широко разтворени очи, без да откъсва поглед, следи за размаха на тежкия език, но изведнъж нозете му отслабват и той се отпуска на земята, направо в пролетната кал.

Десетпудовият език, разлиолявайки се, почти докосва камбаната. Още един път, още... и още... Все по-близо към тежката мед, загадъчна и безмълвна.

Силен, плътен и нисък звук бавно се отделя от трепналата камбана и омаяносно плува над поразената тълпа. Другият удар събужда многогласни звънари, които му отвръщат с нестройна и радостна блавест. Щастливите хора размахват ръце, снемат шапки и се кръстят пред крепостните куполи.

А камбаната звъни и звъни, набирайки прекрасна сила, звънарят все повече и повече разлиолява тежкия език и с всички сили възторжено вика нещо.

Князът подръпва носа си и се извърща от яркото пролетно слънце. Чужденецът, снел шапка, гледа, усмихвайки се, наоколо и шеговито се мръщи от оглушителното непрестанно звънтене.

Бориска се вдига от земята и трескаво гългайки с уста студения въздух, върви, без да знае накъде. Народът се отдръпва, като го гледа с радост и недоверие. Свободни и щастливи сълзи се леят по стърченото от ридания момчешко лице. Той се препъва и силни ръце го подхващат. Задъхан от сълзи, Бориска се притиска към нечи гърди, миришеци на дим и селска пот, и чува странен хрипкав глас, успокояващ и неясен:

— Не бива, не бива... и всичко... и хубаво... Виждаш как всичко стана... И хубаво! — Андрей с треперещи ръце милва по косите момчето, по тънката шия и по мършава като на малко дете гръб. — Ето, хубаво е... И ще тръгнем ние с тебе заедно... Е, какво?... Аз икони ще зографисвам, ти — камбани ще лееш... А?... Ще тръгнем ли?... Ще идем с тебе в Троица, ще идем да работим... Какъв празник за хората... Каква радост сътвори, а пък плаче...

Андрей вдига очи и среща погледа на Данил Черни.

Появяват се и се стопяват нежни сини и пепеляви петна, пулсирайки и смеяйки се едно с друго в настойчиво повтаряне. Изумрудни мазки и жарка охра, пропукала се в течение на петстотин години. Прозрачно синьо, ограничено от маслинената от времето охра. Меки преливания на охрени и златни пространства, сякаш залени от слънце есенни лесове, небесна синева, украсила дипли на одежди, отпуснати и застинали в груби контури, седефена нежност на прозрачни мазки, леки,

мъгливо сини като далечни гори, нарово-розови като септемврийски трепетликов лист, мътно виолетови, приличащи на тъмна дълбока вода, на замъглена повърхност, заплашваща с лошо време...

В сивкавите чисти и мили със своята прозрачност мазки се вплита ясен и отмерен рисунъка на фресковите орнаменти. Линиите и контурите се раздвояват, множат се, леят се и се преплитат, пресичат се и се унищожават една друга в осмислена непоследователност.

Меките извивки на ръцете, сякаш вълшебни форми, и покровът, като че ли напълнен с вятър и завършващ е неочаквани гънки, приличащи на смачкана тенения...

„Страшният съд“. Леят се, мокри и тежки, косите на Марфа в обикновен женски сарафан. В протегнатата си ръка тя държи кораб, свободно и с израз на необичайна значителност, понеже този кораб е душите на загиналите по вода. И се чува плискът на водата, и приглушените от мъглата скръбни призови, безнадеждни и горестни: „Марфа-ааа! Плувай! Марфа-ааа!“

Тържествено и скръбно плават прекрасните лица на жени, възведени от Андрей в сонма на Праведните. Жени с правото и прищевките на освободената фантазия. Те се движат една след друга с надежда за спасение чрез унижение на своята душа и като туптене на сърце звучно кънтят в удивителната тишина удари от назъбена татарска сабя.

Една след друга възникват пред нас икони и фрески — прозрачни и строги, нежни и сурови едновременно.

И като се преплитат с тях, правейки разбираем и безкрайно прост пътя от възникването замислите на Андрей чак до тяхното възплътяване, пулсират заедно с видимо звуците и музиката на природата.

Тържеството на линиите, благородството на багрите, постигнати в страдание, изтласкани от шума на битката, от трясъка на пожарите, от жуженето на пчелите над белоснежните поля с елда, тоза беше песенето на земята, която обрече Андрей на samozабравяща се любов към лазурно синьото, към тюркоазната мазка, към радостното съседство на охрените скали и синята тежест на ангелските одеяния.

И ето накрая „Троица“ — смисъл и връх в живота на Андрей. Спокойна, величествена, изпълнена с трепетна радост пред лицето на човешкото братство. Физическото разделяне на единното същество на три и тройният съюз, показващ поразителното единодушие пред лицето на бъдещето, разпростряно във вековете.

Ритъмът на свободно падащата от рамената одежда, чиито контури ту рязко следват чупката на жълтата планина с елхово оранжевите плоскости на каменните сипеи, ту плавно и бавно летят, пълзят по металично синята повърхност, вече започваща да множи бледолилавата и опушено червената разсечена от вековна паяжинна пукнатина, която само увеличава и без това невъзможната красота на иконата.

А до нашия слух отново и отново достига ехото на мъртвото време, напомнящо ни минутите на Рубльовото вдъхновение и миговете, в които са се раждали неговите поразителни замисли.

Но ето на фона на светлото със златни проблясъци небе на „Троицата“ се появяват редките пръски на дъждовни капки, които зачестяват, сплитат се в блестящия поток на дъжда и проблясванията на далечната буря и ги озаряват отвътре. Чува се равният и еднообразен шум на дъжда и отвъд неговата стена се явяват сивите, измокрени ливади, завоя на реката с куршумената повърхност под вятъра и обърканите коне, застанали неподвижно под дъжда сред мократа трева, пред самата вода.



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА

ПОЛСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ

„БРАК ПО РАЗУМ“ (горе сцена от филма)

И ЧЕХОСЛОВАШКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ

„ЕКИПАЖ ЗА ВИЕНА“

(сцена от филма на четвърта страница на корицата)