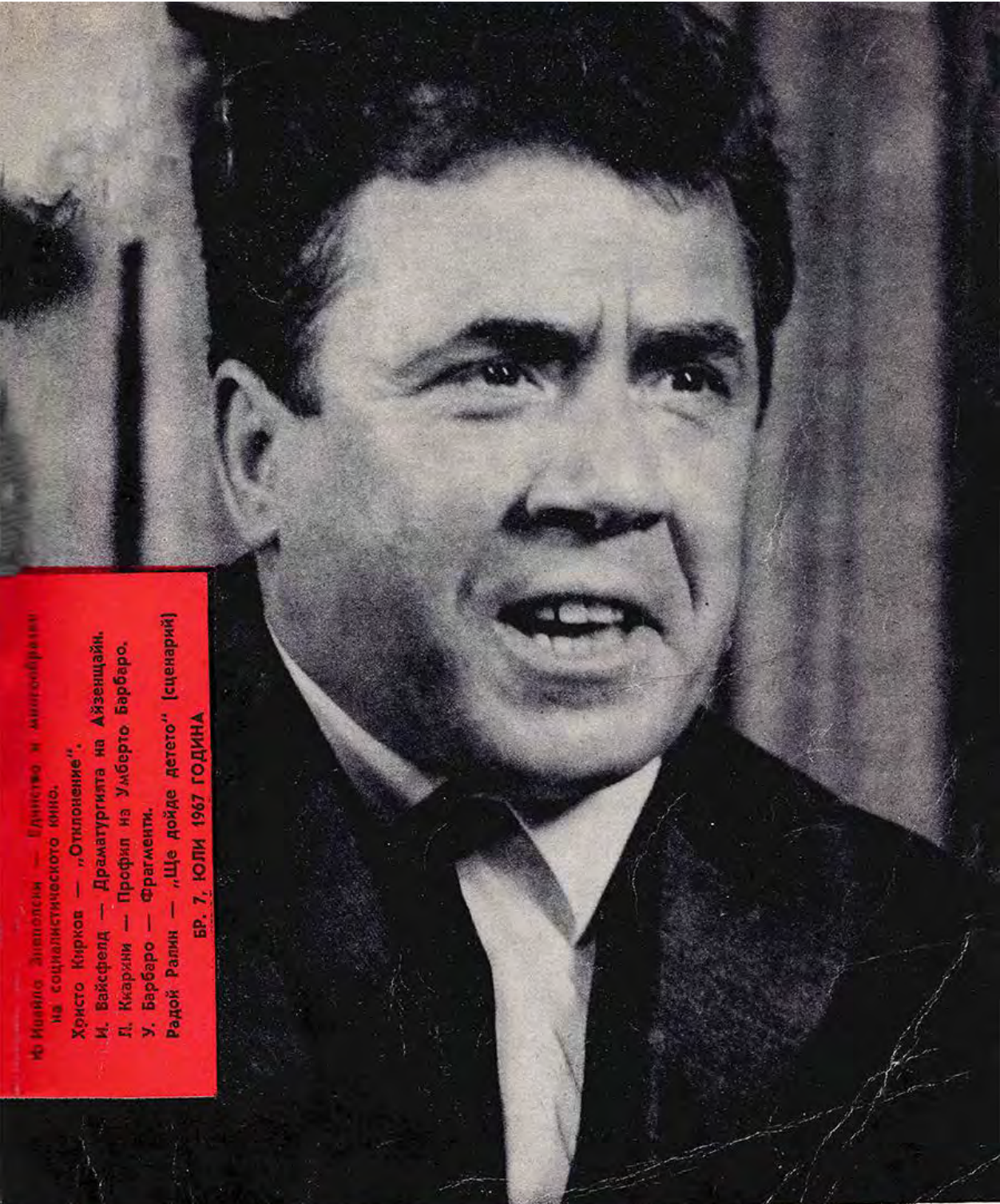




Ю Ингмар Бергман — Единство и многообразие
на социалистического кино.
Христо Кирков — „Отклонение“.
И. Вайсфельд — Драматургията на Айзенщайн.
Д. Кварини — Профил на Умберто Барбаро.
У. Барбаро — Фрагменти.
Радой Ралин — „Ще дойде детето“ [сценарий]

БР. 7, ЮЛИ 1967 ГОДИНА

киноизкуство



орган на комитета за изкуство и
култура, на съюза на кинодейците
и съюза на българските писатели

с ъ д ъ р ж а н и е

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ — ЕДИНСТВО И МНОГО-
ОБРАЗИЕ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОТО КИНО

ХРИСТО КИРКОВ — „ОТКЛОНЕНИЕ“

ИВАН СТОЯНОВИЧ — „СВИРАЧЪТ“

ТОДОР СТОЯНОВ — ПЕТ ГОДИНИ БЕЗ БОНЧО
КАРАСТОЯНОВ

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

50 ГОДИНИ ОКТОМВРИ

И. ВАЙСФЕЛД — ДРАМАТУРГИЯТА НА АЙЗЕН-
ЩАЙН

ЛУИДЖИ КИАРИНИ — ПРОФИЛ НА УМБЕРТО
БАРБАРО

УМБЕРТО БАРБАРО — ФРАГМЕНТИ

СВЕТОСЛАВ КОТЕНКО — ИЗКУСТВО — ИЗСЛЕД-
ВАНЕ

Н. КОНСТАНТИНОВА — ДВАДЕСЕТИ МЕЖДУНА-
РОДЕН КИНОФЕСТИВАЛ В КАН

„КУЛТУРНАТА РЕВОЛЮЦИЯ“ И КИТАЙСКОТО
КИНО

ХРОНИКА

РАДОЙ РАЛИН — „ЩЕ ДОЙДЕ ДЕТЕТО“ (СЦЕ-
НАРИЙ)

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор
ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

ХРИСТО БЕРБЕРОВ

ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ

БУРЯН ЕНЧЕВ

ХРИСТО КИРКОВ

ДУЧО МУНДРОВ

БОГОМИЛ НОНЕВ

ВАЛЕРИ ПЕТРОВ

БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ

Д-Р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ

РАШО ШОСЕЛОВ

ИВАН БОЯДЖИЕВ (редактор-уредник)

ДИАНА ДИМИТРОВА (коректор)

Адрес на редакцията

София, пл. Славейков 11, III етаж

тел. 7-91-11, вътр. 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 Георги Калоянчев във филма „Кит“. На втора страница на корицата българската актриса Емилия Радева.

ЕДИНСТВО И МНОГООБРАЗИЕ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОТО КИНО

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

Отминаха „спокойните“ времена, когато тези, от които зави-сеше изкуството, бяха застраховани от изненадите, носени от него. Тогава филмите си приличаха един на друг в степен, обусловена от общата представа за това, какви те трябва да бъдат. Така чехо-словашките филми не се отличаваха много от румънските, унгар-ските приличаха на полските, те на българските и всички заедно на съветските. От екраните ни посрещнаха едни и същи герои, с ед-накви дрехи, с еднакви лица, с еднакви думи, дали живот на тези лица. Самото име на българския „Екипажът на „Надежда“ показва откъде филмът е взел повод, а „Скандерберг“ с нищо не се отлича-ваше от филмите за великите руски пълководци от „Сталиновата серия“ — по времето, когато в СССР се правеха (цитирам Н. Зор-кая): 9 филма — спектакли, 5 екранизации на класици, 2 концерта, 2 биографични филма, 2 детски и нито един пълнометражен или късометражен съвременен филм за възрастни...

Не бих припомнял това, което никои от нас и за минута не е забравял, ако днес няма хора, които под предлог на една обектив-на и осведомена критика на нашето изкуство не привличат мъл-чешком аргументите на своята критика от същото това време, ос-танало у нас само като скръбен опит. Ето какво пише Алберто Моравия в своята много коментирана статия „Изкуство и комуни-зъм“: „Хората се учудват, когато някои западни писатели и кри-тици — комунисти, защитават източното изкуство. Говори се за партийна дисциплина. Ние мислим, че се касае за нещо друго — за превръщане в душата, превръщане между идеологията и реално-стта. За комунистите идеологията е реалност, а това, което хората наричат изобщо реалност, за тях е нищо. Ако реалността не дава право на идеологията, толкова по-зле за реалността... Идеите на комунистите за изкуството се сливат с техните икономически и со-циални теории. Това довежда до груба опростителска художествена концепция.“

На това обвинение бихме могли да отговорим грубо и със съ-щата безапелационна категоричност, както обикновено сме правили досега, ако решим да изковем своя отговор единствено от обидата. Но Алберто Моравия е сериозен автор, известен с левите си убеж-дения, неговото реалистично творчество се ползува със симпатиите на читателите от цял свят, в това число и в нашата страна... Не бихме могли да го обвиним във враждебна злонамереност. Тогава откъде идва несъвпадението между неговите твърдения и днешната ситуация в социалистическото изкуство? Неговата необективнос-т идва най-вече от това, че той пристъпва към разглежданите явле-ния със стара памет. Не привлича за аргумент на своята теза

художествени факти от изкуството, което критикува, с датата на своята критика. Нещо повече — той едва ли познава разглежданото явление в степен, която да му позволява ширината на лансираните обобщения. Моравия обляга тезата си на философско-спекулативна основа, ограничавайки се в сферата на „спора по принцип“. По този начин, без да подозира шегата, тежестта на методологическите му обвинения се обръща срещу него самия, именно той в своите критически упрежнения пренебрегва действителността — подменя живата картина на едно изкуство със своите представи за една отминала или отминаваща литературна действителност.

Тезата на Моравия предполага да е извлечена от безпросветното еднообразие на една художествена действителност. Затова нека се обърнем към арбитража на фактите. Това би ни спестило излишни думи. Всеки вид изкуство би могло да привлече достатъчно аргументи за опровергаване на твърдението за едно застинало, априорно изкуство. В тази поредица от възражения нас ни интересува репликата на киноизкуството.

Новата ситуация в социалистическото киноизкуство

Не бих искал да се връщам назад и да говоря за това, какво за нас е „златният век“ на съветското кино от двадесетте години — киното на Айзенщайн и Вертов, Пудовкин и Довженко... Вместо това ми се иска да повторя простата истина, която неотдавна намерих в едно изказване на Михаил Ром. Критическият реализъм, започва Ром, е израз на борбата на художниците с обществените условия, с обществения строй, в който те живеят. В тази насока от литературата на критическия реализъм е натрупан грамаден, няколковековен материал. В наши дни за създаването на едно произведение на критическия реализъм може да се черпи от тези натрупани съкровища безкрайно количество критичен материал. Критиката на буржоазното общество се получава, така да се каже, от само себе си.

Същото е и с ранния съветски кинематограф — той се бореше с току-що рухналия царски режим и в това беше неговата огромна сила. В този първи етап от развитието на социалистическото изкуство новият герой все още се утвърждава в борба със стария строй. Той реализира своята същност в сферата на революционно-политическата борба. И. Ф. Волков в своята студия „Партийността в изкуството“ изказва мисли, които допълват казаното от Ром. Революцията разкрила пред човека безгранични възможности за творческо самоизразяване, за изразяване цялото богатство на неговата неповторима личност, но в замяна поискала той да ѝ се отдаде изцяло. Това е неотменният закон на революционната борба и всички по-късни старания на някои наши художници да покажат, че революционната борба осигурява автоматически на личността щастие в семейството и наслада в любовта, не доведоха до нищо освен до сладникава сантименталност и голи декларации. „Твърде маломерни в сравнение с безкрайния океан на живота бяха силите на първите съзнателни преобразуватели на света, за да могат да се утвърдят във всички неговни области“ — пише Волков.

Утвърждавайки себе си като личност в единство с обществото, революционният деятел осъществява това единство предимно в една област — политическата, като е принуден при това и за това да се откаже (или да встъпи в съзнателен конфликт) от много други свои човешки потребности, в сферата на които единството на индивидуалното и общественото още не е подготвено. Това и създава трагическия оттенък в съдбата на новия герой, но трагичното тук е своеобразно, качествено различно от традиционно трагичното. То се ражда в конфликта между чувството и революционно-политическия дълг.

Към това трябва да прибавим и неестествено забавилия се процес на литературното развитие през 30-те години, в резултат на нарушаване ленинските принципи на партийност в изкуството, предполагащи „максимална творческа свобода за художника в комунистически заинтересованото усвояване на живота“. Бяха установени норми, рамки за художествената дейност, определящи избора на материала и характера на неговата оценка... Това обезкърви изкуството. А в това време структурата на обществото вече се изменя, утвърждават се нови обществени отношения, друга става основата за проява на единството на индивида и общността...

Разбира се, и през този период в съветското изкуство бяха създадени значителни творби, но създадени през тридесетте и даже през четиридесетте години — те тематически се отнасяха към двадесетте години.

След казаното ние можем по-добре да разберем схващането на Михаил Ром

за същността на задачите, стоящи пред социалистическото изкуство днес. Сега пред нас, твърди Ром, стоят задачи, много пъти по-сложни, и нашето съвременно изкуство се развива респективно по много по-сложни и трудни пътища. От една страна — художникът, смисълът на чието изкуство е в утвърждаването на своя строй, се намира в съвършено друго положение. От друга — ние сме изостанали в разработване проблемите на вътрешния свят на човека, в разработването на психологическите проблеми. Но причината за изоставането се състои не в това, че ние не искаме внимателно да се вглеждаме в нашия човек. Това става затова, защото у нас този процес е много по-сложен, много по-труден, отколкото в съвременното критическо изкуство на Запада — нашето ново изкуство няма тези традиции, на нас ни е необходимо още да трупаме и трупаме материал за опознаването на съвременника...

Стремежът към опознаване на съвременника, към изследване на реалното му положение в обществото, връзките му с качествено новата, постоянно изменяща и обновяваща се действителност — това е общият мотор на развитието на социалистическите кинематографии след 1956 година.

Излезли, всяка по свой път, от кризата, те можаха да напуснат мъртвото си еднообразие и да дадат своя оригинален принос във възстановяване истинското място на изкуството в действителността — място, съответстващо на съвременния етап от изграждането на социализма.

„Внезапният“ натиск на поляците

Когато говорим за социалистическо киноизкуство, в нашето съзнание негласно се установява една хронологичност на явленията. В последните десет години ние последователно говорим (със съзнанието за неизбежната доза схематизъм, която тези термини носят) за: „полска школа“, „съветска нова вълна“, „чешко чудо“, нови явления в унгарското и българското кино... В голямото семейство на социалистическите кинематографии винаги е било така — една кинематография е излизала напред, откривала е нови теми, нови герои и проблеми; разкривала е възможностите на нови жанрове, нови изразни средства...

Началото дойде от поляците. Те като че най-първаво можаха да реагират на съдбоносните промени след XX конгрес на КПСС. „Внезапният натиск“ на 1957 година стана категоричното утвърждаване на новото поколение кинематографисти — това на Анджей Вайда, Йежи Кавалерович, Анджей Мунк, Йежи Ставински, Казимеж Куц, Войцех Хас... Това поколение кинематографисти се обърна към най-актуалния по онова време за поляците проблем — преоценка на недалечното минало. Сложната и трагична тема на боята от Армия Крайова стана водеща тема в полското кино. Продължителното мълчание около този проблем беше създавало редица национални комплекси. В този период, правейки филми за миналото, за трагедията на хиляди редови „аковци“, не могли да преодолеят „мъчителния конфликт между патриотичния порив и войнишкия дълг“, не могли да се освободят от илюзиите и не разбрали демагогията на ръководителите от центъра, младото поколение кинематографисти правеха съвременно кино. Техните филми назоваваха дълго премълчавани неща с истинските им имена, старяха се да установят ред в хаоса на стойностите. Те освободиха съзнанията от наслояванията. Помагаха за отърсване от омразата и недоразуменията, които пречеха да се живее и да се посрещат новите проблеми, които действителността поставя.

Полското кино от този период се върна към старите традиции на полската култура — необикновената чувствителност към превратните моменти в своята история, към връзката на личността с трагичната съдба на нацията. То, по израз на един негов изследовател, е изпълнено с внимание към тези исторически обстоятелства, които така много са се отразили върху особеностите на националния характер. Не случайно образът на Мацек от „Пепел и диамант“ спечели славата и популярността на национален символ. Неуверен, млад, искрен, наивен — Мацек е жертва на трагизма на обстоятелствата. Притежаващ всичко, за да живее и да бъде щастлив, той изгаря в огъня, чиито пламъци идваха еднакво от неговата наивност, от безкористната му чиста младост и спекулациите с нея. Стотици младежи започнаха да подражават на Збигнев Цибулски: на дрехите му, на жестовите му, на маниера му да общува, без да могат да видят във всичко това любимите символи на Вайда. Черните очила, които героят носи във време, когато още никой не е носил такива очила, резюмираха същността му — предубедеността на погледа, неспособността да се ориентира в следвоенния хаос, в който обичайните посоки изчез-

ват... Той, който се е бил срещу немците, сега е принуден да стреля орешу своите. Мацек умира, без да може да разбере за какво е било нужно това — и неговата собствена смърт и смъртта, излизаща от неговата ръка.

Коубойският панталон и кожената куртка по последна мода, в които героят прилича на току-що появилите се „разсърдени“, бяха необходими на Вайда, за да го приближи до своите съвременници, за да могат те в осмислянето на тъжната равностетка на неговия обтръкан живот да намерят опори за разрешаване на своите днешни съмнения.

„Пепел и диамант“ има най-силен отзвук в обществото. До него и след него има множество бележити произведения, но всичките те имаха по-малък успех.

Нещата вече бяха назовани с истинските им имена. „Присъдата“ беше дадена — хиляди като Мацек получиха справедливост. На живите това беше необходимо, за да продължат да живеят пълноценно. Всеки следващ филм нямаше да има същия ефект — той щеше да повтори направените изводи. От полските филми започна да липсва това необходимо чувство за откривателство, което окриля успеха. На мястото на романтичната идеализация идваше самоиронията на Мунк, хладният психологизъм на Кавалерович, парадоксите на Хас...

И все пак въпреки тези различия основания за „школа“ могат да се намерят не само в общността на съдържанието, но и в много общи моменти на стила — предпочитание към трагичните моменти, полемичност, интелектуалност, уклон към естетизиране — изразен отначало в стремежа към експресивност и символика, а по-късно в една успокоеност по посока на повествователността, внимание към детайлите, към всичко, което изгражда атмосферата и което би могло да претендира за „документалност“, дотолкова, доколкото възстановката може да има тези претенции... Впрочем за всички тези качества вече са говорили редица изследователи на този период от полското кино.

Съветският опит

Съветското кино след 1956 година като че тръгна по един подобен път. „Летят жерави“, „Четиридесет и първият“, „Балада за войника“, „Чисто небе“, „Мир на новороденото“, „Встъпление“, „Иваново детство“ ни връщаха към истинската картина на войната. В един от по-късните съветски филми юношите, които влакът откарва към първата линия на фронта, вместо да мислят за предстоящото сражение, предпочитат да говорят за бъдещето. Един от тях казва: „Интересно какъв ще бъде животът след войната?“ Смесът на тази, като че случайно изпусната реплика, изпълва всичките тези „военни“ филми. Те повествуват за войната, но погледът им е обрънат към днешния ден. Мярката, с която пристъпват към героите и събитията, не е мярката на грандиозния „Падането на Берлин“, а мярката на човека.

Тези филми донесоха най-големите успехи на съветското кино!

Но най-много усилия четвъртото и петото поколение съветски кинематографисти хвърлиха за художественото осмисляне на действителността. За всички тях преминаването от проблемите на войната към проблемите на съвременността беше логично развитие на възгледите им. Това беше едно необходимо преминаване.

Героите на техните филми са същите хора от фронта — този път в една друга обстановка — младежите от „Вярност“ и избягналите множество от капани на войната връстници на Альоша от „Балада за войника“ на Чухрай.

Когато апелират за доверие към своите герои, когато защитават тяхното човешко достойнство, правата им на гражданска активност, правата им на щастие, младите съветски кинематографисти намират един от най-убедителните аргументи на тази защита в миналото на тези герои, преодолели ужасите на войната. „Балада за войника“ не е направен, за да ни припомни какво е било, да констатира наличието на трагични съдби във времето, за което само няколко години преди излизането на филма беше прието да се говори „просто“ като за време на героизъм... Това е един съвременен филм — художественото изследване на живота става от позициите на човешкото щастие, което се съзижда от дребните молекули на ежедневието... Альоша има на разположение шест свободни дни — два за отпусък и четири за път. Всичко, което изпълва тези изтръгнати от ада на войната дни, има за него особено значение. В своето богато на срещи пътуване той като че за първи път се среща с истинския живот — с хората, с ежедневието на техните чувства, с бита, с мъката, любовта, страданието... Той се разкъсва между всичко това, готов е да се разпаде; всяка една от неговите срещи, всеки един негов ден го

грабват целия, запълват го, карат го да усеща живота и да е щастлив. И в същото време всичко, до което се докосне, му се изплъзва — войната напомня за себе си! Неговото пътуване придобива огромен смисъл. То по същество, както справедливо забелязваше един от изследователите на филма, е едно прощаване с живота, с всичко близко и скъпо в него, което така трагично малко е имал през живота си героят.

Ние не бихме могли да почувствуваме трагизма на героите от следващия филм на Чухрай „Чисто небе“, без да сме се приобщили емоционално към съдбата на Альоша Сковрцов. Години след войната, която е спечелена, Сергей продължава да няма това, което може да има Альоша в кратките шест дни на своята неочаквана отпусका...

Филмът на Чухрай е последван от други подобни на него. Те очертават първия етап в насочването към съвременността — стремежа за преодоляване инерцията на старото и възстановяване ленинските норми на живот. Първата реакция срещу култа към личността беше критиката (макар и още схематична) на ръководителите от култовски тип.

По късно, с успокояването на страстите, проблемът беше „изчистен“ от временното, злободневното, повтарящото се. Първите произведения бяха постигнали целта си: да установят такава творческа обстановка, която да позволява спокойно и трезво, без страх и предубеждения, без задръжки да се застане срещу действителността. Това съпада с отваряне вратите на столичните и републикански студии за много нови имена. Съветското кино се насочи към внимателното изучаване на ежедневието...

Младото съветско кино може да преодолее бариерите, които поставя пред развитието на едно изкуство школата, успехът на една тема. Нещо, което не се удаде на поляците... Силата на съветското кино от този период е утвърждаването на авторитета на талантиливи творчески личности. Неговият нов ренесанс е съпроводен от разцъфтяването на една поредица ярки индивидуалности.

Няколко десетки нови имена поставят своя първи филм и дават неповторимия облик на съветското кино. Облик, очертан от разнообразието на талантиите, от насоките на търсене, от проблемите... Особената красота на архитектурния хаос на Москва може би най-точно отговаря на последния ден на киното, „правено“, от „новата съветска вълна“.

Разбира се, тази картина на младостта има и своите минуси. Но това са минуси, които времето дължи на новото съветско кино, а не то на времето.

Въпреки присъствието на ветераните, напред излизат млади творци. Техните филми са грубовати, сурови, близки до непосредствения живот. Особеност и достойнство на това кино е жизнеността му, неуморимостта му, изследователската страст. Едно търсене, което е далеч от това да бъде завършено, но което е дало вече първите си плодове. Това кино е в стихията на един процес на преодоляване застина- лостта на мисълта, на отхвърляне на категоричността на предварително приетата теза. То се е отказало от създадения в миналото модел на живота, отказало се е от псевдообщенията и поставя отначало предпазливо, а след това все по-категорично въпроса за преоценка на съдържанието на думите и имената, с които е прието да обозначаваме ценностите на нашия живот.

Филмите, които изброявам, са само една част от тези, които биха могли да се посочат: „Девет дни от една година“, „А ако това е любов?“, „Човек върви след слънцето“, „Лебедев против Лебедев“, „Звъни се, отворете вратата“, „Пази се от автомобил“, „Тридесет и три“, „Криле“, „Ваш сини брат“, „Двама“, „Сватба“, „Последният месец от есента“, „Човекът, когото обичам“... На едно от челните места в този списък са и филмите на Марлен Хуциев. Един от първите в „Аз съм на двадесет години“ и „Юлски дъжд“ той потърси систематизираност във възгледите си за своето време и проблемите, които то поставя пред поколението на героите му. За него не е достатъчно да се остави на случая, на индивидуалното житие. М. Хуциев повече от останалите свои връстници търси големия свят, за да го съотнесе към отделната съдба. При това той осмисля понятието съдба като непрекъснат процес на морални и идейни търсения... Героите на Хуциев търсят тези духовни ценности, на които да могат да се опрат в живота си. Те търсят, съзнателно заставайки със своята трескава, анализираща мисъл срещу всичко, което ги заобикаля. Търсят едно потвърждение за своята необходимост, което би им осочило тяхното определено място в историческия процес.

При младото кино на социалистическа Чехословакия стремежът към същите тези стойности е изразен с едно доказване чрез обратното. Чехословашките кинематографисти, може би предугадили всичките трудности, с които е изпълнен пътят, избран от Хуциев, поемат в друга посока. Това е посоката не на търсенето, а на разграничаване от всичко, което противоречи на идеалите на социалистическото общество. Оттук се ражда и своеобразният тон на техните филми — тон на присмех, на ирония и сарказъм; оттук и вкусът към парадокса, към деформираното, към алогичното...

Някои критици са склонни да отдават това на влиянието на Кафка, чието творчество е особено популярно в Чехия. Разбира се, особеностите на едно национално изкуство най-малко биха могли да се обяснят само с литературни влияния. Преди всичко ми се ще да потърся детерминираността на днешното чешко кино от обществените условия, от конкретните форми на живот, от особеностите на националното съзнание, от социалната психология... Чувал съм самите чехи, обяснявайки защо правят филми по-различно, да говорят за себе си: У нас няма толкова силни традиции на работническо революционно движение и борба, каквито има в някои други социалистически страни. По-нататък — у нас няма и цяло поколение, израснало при светска власт, както при русите. Нашите герои не могат да се обърнат към бащите си, както това става във филма на Хуциев... В Чехословакия никога не може да се направи филм за революцията с патоса на русите. В нашата национална психология често има рационализъм, който постоянно контролира чувствата. Има и скептицизъм...

Дори да предположим, че в тези изявления има известна доза пресиленост, родена в хазарта на търсенето и на желанието за по-пълно самопознание, все пак не всичко от тях би следвало да не приемаме. Нека си припомним историческите факти и те ще ни обяснят много нещо. Чехословакия е напреднала, силно развита индустриална страна. Тя даде по-малко жертви във войната и можа да си спести огромните сътресения на други народи... Ето защо тя сравнително по-рано осигури един приемлив среден стандарт на съществуване. Към това може да се прибави и старата предвоенна традиция на средното съсловие, което не е било малобройно... И ние вече ще можем да си обясним тревогата на чешкото изкуство от присъствието и позицията на човека-потребител, чието ежедневие може да се превърне в гробница и на най-прекрасните идеали. Филмите са протест против пасивността, инертността, безразличието, обществената индиферентност, идваща от тази позиция. Към горните мотиви за тревога се прибавят и тези, дошли от пораженията върху „обществения човек“, нанесени през периода, когато над Прага се издигаше петдесетметровата, най-голямата в света статуя на Сталин.

Да си припомним филмите на Милош Форман, Ян Немец, Иржи Менцел, Евалд Шорм, Петер Солап, Иван Пасер... Тези филми са насочени против бича на еснафството, против човека-потребител. Намерили своята тема, младите чешки режисьори се съсредоточават в нея, приемайки съзнателно всички ограничения, които този избор им носи. Техните филми показват не цялата действителност, а само част от нея — тази част, където те мислят, че тяхното присъствие е най-необходимо. Те са повече антитеза, отколкото теза. Но въпреки своята критична насоченост тези филми са в същата степен конструктивни, в каквато трябва да бъде изкуството на една социалистическа кинематография. Различията са само в начина на поднасяне на конструктивния елемент. В един случай той е поднесен по-директно, в други е имплицитен в авторовото отношение към изобразяваните явления. Характерното например за филмите на младите съветски режисьори е преобладаването на позитивното отношение към разглежданите факти, на този фон идват негативните елементи. При чехите е обратното — преобладава негативното отношение, в чинито дълбини се ражда позитивното начало. Но изводът от чешките филми е винаги конструктивен! Това е така, защото критиката в тях се осъществява от позицията на един идеал, верността към който се чувства като един втори дух във всяка една от творбите. Силите на рушенето в тези филми не са опасни: те са овладени от активната намеса на творческата личност, която има ясно отношение към своите герои и средата, която ги заобикаля.

Автентичност, актуалност, полемичност — това са белезите на съвременното чешко кино.

Автентично — защото тръгва от улицата, започва от вяност към дребното — мимиката, жеста, жаргона, дрехите, танците... И постепенно се издига до големия

живот на нацията — противоречията на съществуването, парадоксите на обществено съзнание, инерцията на възгледите и навиците, шепите на вкусовете. То може би по-удачно от всички съчета уроците на „синема верите“ с възстановката, наблюдението — с коментара. Poleмично — защото смело навлиза в неизследвани области. Не се страхува от липсата на готови решения, не търси готови формули, за да се облекне на тях. В един такъв смисъл то даде на всички останали социалистически кинематографии урок по агресивност. Чешките кинематографисти откриват, буквално изравят от ежедневието и дават гласност на редица въпроси, на които обществото още не е дало отговор. Неговата актуалност е в това, че то първо открива и поставя тези въпроси на обсъждане, дава им публичност. В това чешките кинематографисти видяха своето призвание на художници, своята обществена полезност. Не да повтарят готови истини, а да разтърсват съзнанията с поставянето на нови и неочаквани въпроси, чието разрешение изисква всеобщата активност на адресантите на изкуството им. „Обвиняемият“ на Клос и Кадар най-добре защити т. н. „отворен филм“ — отговорът на поставения въпрос е предоставен на зрителите.... В това привидно отстраняване на художника във финала е намерил израз именно стремежът на тяхното изкуство активно да участва в обществения живот!

„Обвиняемият“ със своята полемична позитивност седи малко по-настрана от филмите на следващото поколение чешки режисьори. Докато филмите на Форман, Шорм, Немец, Пасер, Кохоут — представляват критика на това, което разрушава общественото начало у човека, което му пречи да стане цялостна, хармонична личност — Клос и Кадар ни предлагат изграждането на една такава личност. Техният герой, директорът Кудрна, е новият човек, комунист-творец, чиито граждански усилия са насочени към постоянното обновяване и усъвършенстване на социалистическите обществени отношения. Получил снизходителна присъда, която му позволява да излезе на свобода, той не я приема и решава да обжалва делото. Борбата за реабилитирането на неговата личност е борба за утвърждаване на обществените принципи, зад които той стои. Филми като „Обвиняемият“ са все още малко в днешното чешко кино. Преобладават търсенията в другата посока. Без да смятам, че с това хвърлям сянка върху вече постигнатото, искам да кажа, че липсата на по-категорична изява на духа, породил „Обвиняемият“, се чувствава. Рушенето трябва да бъде в равновесие със създаването, защото иначе има опасност освободеният, разчистеният от лъжливи стойности терен да остане празен — ние няма да знаем какво да построим върху него...

Оригиналният принос на унгарците

В семейството на социалистическите кинематографии и унгарското кино притежава свое оригинално място. За разлика от чехите или даже от младите светски режисьори, които предпочитат микроформите, осигуряващи им по-голяма оперативност, унгарците предпочитат конструиращото начало, солидната драматургия, стремежа към размисъл. Декорът преобладава над улицата... Докато връзката на чешкото кино с литературата е в областта на разказа, новелата или най-много на малката повест, то литературната основа на почти всички интересни унгарски филми от последните години (при тях вълната на обновяването дойде малко по-късно — 1964—1965 г.) произтичат от обемните форми — романа, драмата... Затова техните филми са по-широки, по-разпространени, по-аналитични. При чехите много нещо от идеята на филмите идва като догадка, щастливо попадение, с някакъв неочакван детайл, който обръща нещата на 180 градуса. Те разчитат много на силата на асоциациите, на грижливо търсения всеобемаш символ. Докато при унгарците твърде често най-важното е словото. Героите на унгарските филми се извяват чрез него, те са рефлектиращи индивиди, които са на висотата на положението си, те осъзнават връзките си с действителността и анализират и най-сложните нюанси.

Вероятно повторемостта на еднотипни скръбни инциденти в унгарската история през последния век е дало на тяхното възприемане на света едно своеобразие. Пренесено в изкуството, това е довело до преобладаването на забавения ритъм, на елегичните настроения. Филмите им са изпълнени със скръбна умъдреност. Търсят obligателно обобщението, в колизията на конкретната ситуация почти винаги се прибавя и един привкус на всевечност.

Унгарското кино от наши дни търси сложната комплексност на явленията. Филмите са построени предимно около един кризисен момент, около една трагична

ситуация. Това са най-често исторически моменти. Използват заряда, който се съдържа в тях, за да достигнат до проявите на гръбнинната психология. „Хора без надежда“ на Миклош Янчо, „Студени дни“ на Андраш Ковач, „Двадесет часа“ на Золтан Фабри, „Трудни хора“ отново на Ковач — очертават историческата „приемственост“ на такива моменти.

През време на скоростното си пребиваване в София Андраш Ковач беше заявил: „Всеки народ трябва да гледа пораженията в своята история, трябва да се научи да ги гледа!“ Струва ми се, че искреността на самоанализа, самокритичността без уговорки е най-силният момент във филмите на унгарците. В тези филми те се обръщат към себе си и към противоречивата си природа на хора. Не отъждествяват човешкото съществуване само с настоящия момент. Мъчително, подобно на поляците, се връщат многократно към миналото, по-далечно или по-близо, търсят продължителността на проблемите, тяхната повторимост. Те са чувствителни към уроците на историята. Готови са да бъдат добри ученици!

Тази готовност бихме могли да видим много добре в произведение като „Двадесет часа“. Без да се задълбочава, човек би предположил, че пред него е един филм, занимаващ се преди всичко с трагичните събития от есента на 1956 година. Но за авторите на филма причините и последиците, сложната взаимозависимост на явленията, историческата каузалност са по-важни от самото събитие. Филмът е направен не за да повтори или ревизира вече установения коментар на случилото се, а да постави проблеми, които съпътствуват и настоящето на хората. Погледите са обърнати към днешния ден и към бъдещето. Това е продиктувало и интереса към миналото.

Ето защо категорията време се превръща в централна категория в унгарските филми, не само в естетически, но и в морално-философски аспект. А централна тема — темата за паметта. Героите на Янчо, на Фабри, на Ковач бавно изгарят върху невидимия пламък на паметта. В техните филми възникват въпроси: въпросът за личната вина, за трагизма на историческата ситуация, която предопределя в един момент постъпките на индивида, защото в един предишен момент той е пропуснал да бъде активен. И тук излиза втората централна тема на унгарското кино — пробуждането на чувството за отговорност.

В естетически план техните филми се отличават с една строгост, спокойствие, съразмерност на композицията. В тях често има нещо, което условно бих определил с думата „класическа извисеност“. Тази „извисеност“, когато не е намерена мярката ѝ, преминава в театралност, в непохватна тромавост. Но за щастие майсторите на унгарското кино умеят да избягват тези опасности.

Румънците и другите...

В същата степен, в която унгарското кино използва предварително извършения от литературата процес на всеотдайно осмисляне на явленията, ги използва и румънското кино. Това е едно кино, което от дълги години прилича на вулкан, който ни държи в постоянно напрежение със своята близост и инцидентите, които поднася... Румънското кино ни предлага няколко имена, придобили световна репутация и редица награди по големите световни кинофестивали. „Гората на обесените“, „Въстанието“, „Кодин“ — са произведения, които могат да ни дадат представа за това, какъв може да бъде характерът на изненадата, готвена ни от това кино, във всеки един от моментите, когато сме пропуснали да я очакваме...

В естетически план най-добрите от румънските филми притежават много от достойнствата на унгарските. Разликата между тях става съществена в момента на съотнасяне събитията от историята (с които и двете страни преимуществено се занимават) и днешния ден. Това, което може да бъде отправено като упрек към румънските филми, е, че те значително по-рядко ни повеждат по опънатата нишка между пластове на времето. Те са по-бедни на актуални символи, на предизвикателства, които винаги могат да се намерят при обръщането към историята. В историята тях ги привлича преди всичко общочовешкото.

Най-големите майстори на румънското кино търсят своето вдъхновение в голямата литература на миналото. Те се насочват към минали събития и личности — вече осмислени, анализирани, преминали към проблеми в тази неоспорима сфера, която наричаме културно наследство.

Отстъпваща по средно равнище на продукциите на останалите разглеждани кинематографии, румънската се отличава в своите най-добри филми с изисканата си пластичност, с режисьорската си стабилност и умението да разказва...

В последно време, след съветските и чешките кинематографии, румъните също се обръщат все повече към проблемите на днешния ден. В тези проблеми те идват със стабилния си професионализъм и желанието да се откъснат от предубежденията си към действителността. Бихме могли да кажем, че в тази област (нещо, което важи и за нас) те се нуждаят от повече концепции. Произведенията им са все още бедни на открития и амбиции за обобщения.

Списъкът на кинематографиите би могъл да бъде продължен. Съзнателно не го изчерпвам, не се спирам на всяка една поотделно, а съм избрал само тези, които според мен са били водещи или са водещи в момента. Това са кинематографиите с малко или много завършени физиономии, съумели за кратко време да се обособят, да се потопят в себе си и да ни поднесат плодовете на самопознанието си... Премълчавам българската кинематография, чиито проблеми и характер сме длъжни да изследваме по друг повод и в други мащаби... Със съжаление изпускам и кинематографията на социалистическа Югославия, в която има много интересни явления, но която почти не познавам...

Ако се върнем към идеята за смяната на водачеството в рамките на социалистическото киноизкуство, то не само куртоазията ще изтръгне от нас предположението, че в следващите години „дежурството“ на успеха ще бъде поето от някоя от тези кинематографии, които досега не са могли да се утвърдят достатъчно категорично... Какъв е резонът на тези предположения? Според мен той е в еднотипните обществено-социални процеси, които стоят в основата на разглежданите явления. Това са процесите на демократизиране на общественния живот, започнало след 20-ия конгрес на КПСС, и отрищването на изкуствено задържаната гражданска активност на индивидите. Изкуството в един момент, различен за всяка една от разглежданите страни, се явява висша необходимост — то е това чувствително ехо, което ще улови и предаде, ще запази и разпространи духа на извършените промени. Ще ги направи достояние на ежедневните отношения... В такива моменти изкуството разцъфтява. От него очакват! Стимулира го активната заинтересованост на публиката. И ето творческата енергия, събирана години наред, се трансформира в художествени факти. Продължителността на успеха на създадената нова „школа“ ще зависи от характера на „спотаяването“, от характера на неразрешените проблеми, от способностите и енергията, които националният дух е способен да представи за тяхното разрешаване... После следва отново затишие, в което изкуството ще очаква нови обществени стимули за своето развитие...

Общият социален опит — основа на единството

Въпреки подчертаващите се различия все повече укрепва моментът, който обединява социалистическите кинематографии. „Това е преди всичко общността на позициите в борбата за по-нататъшното движение на човечеството към комунизъм“ — заяви Л. Кулиджанов в доклада си пред Първия конгрес на съветските кинематографи. Разбира се, обикновеното повтаряне на това общо положение е съвсем недостатъчно — би трябвало да се потърсят съществени прояви на това единство.

След преминаването пред калейдоскопа на своеобразието, на различното в разглежданите кинематографии ние стигаме естествено до въпроса за единството. През цялото време досега формулировката „единство и многообразие“ е могла да звучи като предизвикателство. Едва сега ние сме се приближили до основата, на която можем да поставим убедително едно до друго тези понятия. Изминатият път ни е приближил до начина, по който да разбираме това единство — не като еднообразие, не като уравниленост. В духа на парадокса това единство, за което говорим, е резултат именно на различието. Физиономията на всяка една от нашите социалистически кинематографии не се явява израз на стремеж за приближаване до някакъв абстрактен модел, а закономерен продукт на строго индивидуални условия. Вярността на конкретната действителност и отзивчивостта към специфичните ѝ проблеми е вярност към върховните принципи на социалистическото изкуство. Негов идеал е такова присъствие в живота на нацията, чрез което да сподобствува за революционното изменение, за усъвършенстването на отразяваната действителност.

Вярност към действителността, отзивчивост към проблемите ѝ, неспокойствие често пъти можем да намерим и във филмите на изтъкнатите западни творци като Фелини, Бергман, Антониони и редица други. Но дори най-проблемните и критични техни филми са направени от позицията на пасивното приемане и

действителността в нейната статика. Героите на тези филми са недоволни, страдат, търсят... И преди всичко понасят. Тежкото примирение — след неловкия опит за промяна оставаме в сферата на предлаганото — след констатацията на собственото безсилие: това е равностетката. Не е мъчно да се види новото, което носят — и като съдържание, и като позиция — филмите като „Обвиненият“, „Девет дни от една година“, „Чисто небе“ и пр. Този дъх се чувства и в сатиричните филми като „Любовта на русокосата“, „Пази се от автомобил“ или „Строго охранявани влакове“, в които преобладава негативният елемент и не присъства героят от нов тип. Ето какво казва в предговора към сценария на последния филм режисьорът Иржи Менцел:

„Ние всички знаем, че животът е жесток и тъжен. Нека покажем своя кураж, като се посмеем над него. И да не търсим в този смях цинизъм, а по-скоро един дух на съгласие.“

Отличителният белег на социалистическото изкуство, и на киноизкуството в това число, е принципно новата творческа ситуация, която то предлага — художниците творят при съвършено нови обществени условия. Това определя качествено новите теми и проблеми, несъществуващите досега отношения между художник — действителност, художник — зрител, художник — власт. Художникът от социалистическото общество във всяка една от разглежданите кинематографии не е принуден да се противопоставя на своята власт, за да защити демократичното призвание на изкуството си. Той застава зад тази власт. Без това да означава отказване от критическите функции на творчеството му. Неговото изкуство няма нищо общо с кроткото идилично изкуство. Отмина времето на „апологетичната критика“.

Фактът, че тази творческа ситуация беше нова, необичайна, подложи социалистическото кино на сериозни изпитания. То не можеше веднага да установи най-верните контакти с действителността, зрителите, институциите на властта... В известен смисъл единството на социалистическите кинематографии (има предвид периода след войната и преди 20-ия конгрес) се осъществява като споделен скръбен опит: общи грешки, трудности, поражения... Това предопредели до голяма степен и общността през следващите години, изпълнени със стремеж за преодоляване на общото минало.

Присъствието на „съседния“ опит сериозно влияе върху търсещите своята индивидуалност кинематографии от социалистическите страни. Това влияние след националните традиции става вторият по значение фактор, обосноваващ прогресивното им развитие... В днешното състояние на най-напредналите социалистически кинематографии в световен мащаб се съдържат етапите, през които другите кинематографии, не разгърнали още творческите си сили, предстои да преминат. Пътят, изминат от водещите кинематографии, представлява един обобщен опит. Това е великолепен шанс за останалите — пред тях се открива възможността в съкратен срок да преминат тези колебания, за чието преодоляване са били изразходвани много сили. И използвайки вече придобитата „скорост“, да насочат натиска на спестената енергия в неизследвани още области, което увеличава възможностите им за индивидуален принос. И тук отново тържествува единството!

„Отвореност“ и „затвореност“ на социалистическото киноизкуство

Въпросът за единството и многообразието на социалистическото киноизкуство ни отвежда отново към стария проблем за националното и интернационалното в културата... Вече споменахме, че колкото по-национални са нашите кинематографии, толкова по-социалистически са те. Но тук се прибавя и един особен нюанс. Когато говорим за интернационално, общочовешко в изкуството, ние сме пропигнати с увереността, че то еднакво би могло да бъде адресирано и разбрано от хората на всяка една точка от нашата планета, независимо от географските различия и степента на социално развитие, от тези хора, които сега я населяват и от тези, които утре ще ги сменят... Има обаче съдържание в социалистическото изкуство, което без да е строго национално, мъчно би могло да се нарече и общочовешко. Този опит не може да се предава свободно и не защото достъпът до него е закрит, а защото остава непонятен, чужд. Това е според мен причината, поради която твърде често и най-авторитетните западни критици изказват безпомощни и нелепи съждения по адрес на някой дошъл от Изток шедьовър, дори и когато споделят високата оценка, с която идва.

Така че ние сме изправени преди интересен факт: европейските социалистически кинематографии образуват един свой киносвят — не бих казал „малък“, нито „съществуваш редом до този на западните кинематографии“. Не става въпрос за някаква желязна преграда на некомуникабельност. Социалистическото кино е чуждо на идеите на херметизацията, нещо повече — то търси все по-настойчиво световни терени, използва откритията, натрупаният опит, новата техника и новите изразни средства, интерпретирайки ги в социалистически дух. Чехите например използват достиженията на „синема верите“, постигайки много интересни резултати при приложението му в игралното кино. Това течение със своя дух на автентичност отговаряше на тяхното отношение към действителността. А ето какво каза унгарският критик Ервин Дертян на срещата, състояла се неотдавна в Съюза на кинодейците: „Докато модерният филмов език на Запад служи за показване на отчуждението на човека, у нас модерният киноезик послужи за осъзнаването на отчуждения човек. Какво имам предвид под „осъзнаване на отчуждението“? Проблемът на последните унгарски филми е пробуждането или непробуждането на съзнанието за отговорността на човека. Така е например във филма на Янчо за малка човешка група, така е при Ковач, но в още по-големи мащаби, национални... Излиза, че и ние се насочваме към проблемите на отчуждението, 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.“ Унгарските кинематографисти доразвиха, придавайки ѝ една внушителна историчност, и темата за паметта — тази тема, с която дойде в киното Ален Рене...

Следователно не бихме могли да кажем, че своеобразието на юбшността, която образуват социалистическите кинематографии, е резултат на една „необщителност“, нежелание за съотнасяне, боязън от него... Ние на Изток разбираме и оценяваме западното изкуство много по-отговорно и компетентно, отколкото там нашето... Тук не е въпросът за характера на ценностите, нито дори за намеренията. Ние имаме по-пълна представа за същността на проблемите, които носи тяхното общество — сами сме минали през техните въпросителни. Докато нашите общества са плод на нов социален опит, в тяхното ежедневие, респективно в тяхното изкуство, наред с всички тези общочовешки и национални проблеми съществуват проблеми, които са свършено нови — на едно ново общество, което в борбата със старото изгражда себе си. Към тях трябва да прибавим и проблемите, явяващи се резултат на нашите грешки в развитието ни, както и на последвалите усилия за преодоляването им... Истинско гъмжило от проблеми! Много от тях още не са намерили точния си отговор, нови, непознати, криещи изненади... Спомням си как в някакво свое интервю Жан-Пол Сартър съжаляваше, че не е художник на социалистическата действителност, която единствена днес според него може да предложи на изкуството истински, значими проблеми.

Така че все пак тази специфична проблематика обособява социалистическите кинематографии... Те образуват едно цяло, в което историческата и политическата ситуация са направили колективистичния дух необходима форма на съществуване. Това отговаря на реалните процеси съответно в техните общества. Налице е едно изравняване в сферата на материалните и духовни ценности, едно все по-голямо уеднаквяване на формите им на живот, натрупване на общи традиции... Все повече националното минава в сферата на надсегивното, проявява се в характера, в специфичната реакция, в областта на психологията...

Когато говорим за многообразието на социалистическото киноизкуство наред с националните отличия става все по-актуално събразяването с оригиналността на отделните творчески личности. Тяхната роля расте непрекъснато. Не става дума само за това, че степента на реализирането им като пълноценни индивидуалности довежда до пълнота на изявата и осъществяването на националната оригиналност. Занапред самобитността, мощта, странността на изтъкнатите творчески фигури ще се утвърждава като основна единица за своеобразие в границите на общността на социалистическите кинематографии... Това ще направи възможно и свободното движение на творческите кадри в едно пространство, което ще им позволява по-пълно да се изявяват...

Тук се доближаваме до днес актуалните проблеми: национална школа, отнoшението школа-художник, на които би трябвало да се посвети специално изследване...

Ето защо аз съзнавам, че във вече направените общи характеристики на отделните социалистически кинематографии нещата може би са схематизирани —

зафиксиран е един достигнат момент. Докато развитието на всяка една от разглежаните кинематографии представлява дълъг, често неизследван път на художествено изграждане. За да се стигне до истината за една кинематография, трябва да се уловят разноразличните тенденции на развитието ѝ, тяхната борба и допълване, различните влияния... За повечето от социалистическите кинематографии такива изследвания липсват и може би само поляците са направили сериозна стъпка към това. Останалите са още близко до явленията, процесите не са завършили и те не са съумели да ги обгърнат в цялата им пълнота. Не са се освободили от емоциите, раждащи се в ежедневно интимно общение с фактите, за да могат да се издигнат над тях и с хладния поглед на изследователя да направят обобщения...

Критика и автокритика

Богатството на форми, противоречивостта на процесите, особеностите на развитие — всичко това се пренебрегва в споменатата вече статия на Алберто Моравия. Никой не би се наел да отрича, че и днес има хора, чиито творчески принципи не са се развили, които „правят“ или искат да се „прави“ изкуство така, както ги е научил култът. Но никой не може да отрече наличието на оригинални индивидуалности в нашето изкуство, никой не може да отрече все по-голямото утвърждаване на творческата дискусия като необходима форма на културния ни живот...

Картината, която дава Моравия на социалистическото изкуство, е опростена. Тя е застинала, неподвижна, мъртва по рождение, неспособна на развитие... Нашите художници са представени като сива маса изпълнители на социални поръчки. Една такава теза пълзи по повърхността, тя е далеч от същността на процесите, от вътрешната динамика на явленията; остава безчувствена към тенденциите на развитие, към противоречивостта, сложността и неудържимостта на движението напред.

Що се отнася до определен период от развитието на нашето изкуство, ние сами сме констатирали слабости от вида на тези, в които ни обвиняват, и не за да им се любуваме, а за да ги преодоляваме. Искам веднага да допълня, че дори в този период това, което показваха нашите филми, не беше чуждо на действителността, не беше нейна фалшификация. Проблемите бяха истински, разбира се, това беше само част от истината. Идеалите са част от действителността, но само една нейна съставка! В този период лъжата в нашето изкуство беше не толкова в това, което показваше, колкото в това, което не показваше: в стесняването на действителността, в едностраничното ѝ показване... Но изкуството, както и животът не търпят половинчистости. Непоказването, а често и скриването на едната страна от действителността се отразяваше на показаната страна — обезценяваше нейната стойност. Така половината правда се превръщаше в неправда...

Мъжеството да се говори истината все повече става обща характеристика на социалистическото киноизкуство. За да не изпадаме в крайностите, противоположни на тези, в които изпадат нашите критици, ние трябва да умеем да говорим сами за своите проблеми. Това би привлякло в наша полза и един психологически аргумент — увереност, когато заставаме с открито лице срещу въпросите на своето изкуство. Това ще ни помогне да отбележим, без да се чувствуваме уязвени, че не всички проблеми на нашето киноизкуство са намерили своето решение. Често пъти теоретичното разрешение на даден проблем не е последвано веднага от едно категорично реагиране на практиката. От друга страна, прогресивното обществено развитие постоянно поставя пред социалистическото кино нови и нови проблеми, на които то трябва своевременно да реагира, за да може да поддържа реномето на своята социална ефективност.

*

И така, днешният ден на социалистическото киноизкуство е богат, той ни предлага следната картина: всеки творец, всяка кинематография търси свой път, отговарящ на условията, при които творят. Движението е сложно, изпълнено с проблеми. Успехите и неуспехите са общи — дотолкова, доколкото са общи целите, които ги движат по техните различни пътища. Това е едно единство, търсено и намерено в името на големия естетически идеал на комунизма!

ХРИСТО КИРКОВ

«ОТКЛОНЕНИЕ»

Убеден съм, че всеки, който се е опитвал да осмисли по възможност по-дълбоко и по-цялостно този филм, да организира съображенията си в достатъчно завършен и ясен извод, е бил сериозно затруднен. Очевидно трудността е в самия филм или може би по-точно около него. Тя не е в оценката на онова, което филмът представява като реално съществуваща художествена материя. Тя произтича от усещането, че зад осъщественото или някъде вътре в него има намерения, таят се внушения, които тревожат със своите многозначително-смътни отблясъци и провокират да бъдат открити.

Ето филмът е преминал пред очите ни и позовавайки се на действително видяното, ние имаме основание да заключим, че става дума всъщност за една неосъществена любов. Едновременно с това отчитаме, че историята на тази неосъществена любов ни е увлякла спонтанно в съпреживяването ѝ, че ние съчувствуваме на двамата герои и че щом е така, тази история навярно е и дълбоко изстрадана, и добре разказана от авторите на филма. Проверяваме като изкушени в киното хора.

Сценарият. Той наистина пресъздава историята на една драматична любов — това е същността на почти всички епизоди поотделно и на всички тях, взети заедно. И в това пресъздаване съвсем определено се чувства присъствието на художника, на поета. Нагънатата линия на любовното чувство между Боян и Неда е изписана с живо емоционално участие, с тънко усещане на нейните неповторими вибрации, с опитността на майстора-душеприказчик. Особено в началото — в онова време преди седемнадесет години, когато любовта неудържимо разцъфтява сред стените на полуразрушената от войната стая-люлка, сред регламентите на съкровения чувства, създадени попътно от големите устремления на следреволюционните години.

Режисурата. Изобщо тя следва посоката, тя стъпва в дирите на сценария, правейки от своя страна обаче тя дири още по-отчетливи и по-ярки. Способностите, търсенията и майсторството и тук са на лице, и тук те се вдъхновяват от стремежа да се изгради сложната психологическа тъкан на отношенията между Боян и Неда, на тяхната драматична любов. Много показателни както за характера, така

и за постиженията на режисурата са например епизодите на пътуването на двамата герои с автомобила. Основното в тия епизоди е диалогът. Начинът на разработването на този диалог очевидно може да бъде различен в зависимост от основната режисьорска задача. Той може да звучи преди всичко като размисъл, като теза по даден проблем на нашите съвременни обществени отношения: конкретният смисъл на диалога като че ли предполага именно една такава трактовка. Но режисьорите Гриша Островски и Тодор Стоянов предпочитат друга. За тях диалогът е преди всичко повод за възникването на асоциации за някогашната любов, скала, показваща градацията на чувствата между Боян и Неда в момента на пътуването. Искам да подчертая, че в нашето кино не са много примерите за такова тънко изграждане линията на едно чувство почти без всякакви директни средства, почти изцяло чрез подтекста на поведението и словото.

Актьорското изпълнение. Има основание изводът, че ролята на Неда е измежду най-доброто, направено досега в киното от актрисата Невена Коканова. Естествено един от корените на този успех е още в сценария. В него Блага Димитрова е създала образ, основната характеристика на който е спонтанността. Неда се движи в живота и отношенията си непосредствено, от едрите тласъци на вътрешното си чувство. Това съвпада с характера на таланта на Невена Коканова, основният белег на който според мен също е спонтанност-



Невена Коканова и Иван Андонов
във филма „Отклонение“

та, непосредствеността. Актрисата усеща своя образ, той ѝ допада, не я затруднява в разбирането му и тя го вае леко, отчетливо, завладяващо. Особено в ония моменти, където нейната героиня е обладана от първоначалната стихия на своето любовно чувство към Боян.

Образът на Боян е по-различен, по-komplициран вътрешно. В него се срещат различни нюанси на авторско отношение и оценка. В сценария вътрешната противоречивост на образа има по-амбициозен, макар и смътен подтекст, и в оценката на Блага Димитрова звучат отчетливи негативни интонации. Във филма подтекстът на противоборството у Боян е по-беден — той има характер на една вътрешна нервност, родена от движението на конкретните чувства на героя към Неда. Ето защо и оценката е по-мека, по-благоприятна. Във филма много повече отколкото в сценария Боян е трактуван като рожба и жертва на една драматична любов — към тази концепция очевиден са се стремили и режисьорите, и изпълнителят на ролята Иван Андонов.

И накрая — операторската работа. В случая това „накрая“ е само рецидив от една привычка при хронологизирането на филмовите компоненти и филмовите създатели. Защото Тодор Стоянов, съчетал в един творческа личност и сърежисьора, и оператора, завладял с кинематографичния си опит и способности територията на пластическото изграждане на филма, в значителна степен е определял характера и силата на звученето както в отделните части, така и в цялото. Истинската стихия на Тодор Стоянов е емоцията. Неговият творчески интерес към филмовия обект се привлича преди всичко от емоционалното съдържание на този обект, от възможностите, които той предлага за пластическо изграждане на чувства и настроения. (Спомнете си макар и последните му два филма „Горещо пладнѐ“ и „Краят на ваканцията“!). В „Отклонение“ способностите и интересите на Тодор Стоянов имат благоприятна почва в самия сценарий, основното съдържание на който е една любов. По-нататък режисьорът-оператор е бил твърде свободен да прояви характера на своя талант и своите творчески предпочитания. Най-внушително и ярко те се изявяват в сцените и епизодите от миналото на двамата герои, особено сцени като тази на гоненицата. Но присъствуват и в епизодите на настоящето, в пътуването с автомобила — за характера на тия епизоди вече стана дума. Твърде отчетливо е присъствието на Тодор Стоянов и в портретите на Коканова-Неда. Ако тия портрети биха могли да се монтират хронологически, те навярно сами биха дали възможност на зрителя да почувствува и съпреживее вълнуващата история на чувството на героинята.

И така, проверката доказва, че авторите на филма наистина проникновено, изстрадано, майсторски са ни разказали историята на драматичната любов между Боян и Неда, че ние неусетно, непринудено сме влезли в тази история, включили сме я като факт от своята собствена биография и в резултат на това навярно сме станали емоционално по-отзивчиви, по-богати. И още — че нашето съвременно игрално кино е предвижило напред досегашната си граница на проникване в психологията на съкровенните човешки чувства, че в него звучи още един своеобразен и симпатичен тембър.



Всъщност тук бихме могли и да свършим, споделяйки задоволството на мнозина зрители от това, че отново сме получили от нашето кино и „нещо за душата“.

Но съвременните критерии за нещата се съпротивляват на това. Съпротивляват се и амбициите на самите автори, всмукали в себе си не само някои от тия съвременни критерии за киноизкуството, но и изискванията на действителността. Та нали именно създателите на филма недвусмислено декларират стремежа си да накарат зрителят да мисли¹; да излезе извън сферата на съпреживяването на една драматична любов, за да направи определени изводи за себе си като член на дадено общество, в даден исторически момент от неговото развитие!? Нали социалистическото кино при всичките си предишни и сегашни люшкания в една или друга посока винаги се е стремило към полифункционалност, към единство на хедонистичната и всички останали функции на истинското изкуство?

И ето че от гледище на това изискване на идеала за изкуство, аз не мога да бъда удовлетворен от „Отклонение“. Изпитвайки естетическа наслада от него, съпреживявайки „отвътре“ неговото съдържание, провокиран чрез това към интелектуална активност, към търсене на опорни точки в размишленията си, аз не мога да ги намеря при всичките си добросъвестни усилия. Пръснатите из произведениято многозначителни реплики, смътните внушения в края на краищата започват да ми досаждат и да ме дразнят. Защото все по-определено започвам да подозирам, че те означават или неопределеност в мисленето, в схващанията, в концепциите за проблемите на нашата съвременност, или стремеж на авторите да се укрят зад кадъра и давайки

¹ Вж. „Разговор със създателите на филма „Отклонение“, сп. „Киноизкуство“, кн. 6-та.

оттам многозначителни знаци на зрителя, да го увлекат не толкова в един процес на мислене, колкото на измисляне с всички произтичащи от това рискове за него. И може би една от тия две причини, ако не и двете заедно, карат авторите на „Отклонение“ (а и авторите на други наши филми от последно време) да превръщат в хода на своята работа конкретната любовна история почти в единствено съдържание на своето произведение.

Възможно е и едно трето допускане — допускането, че авторите не искат да влияят, да регламентират насоките и характера на мислите и изводите у зрителя.¹ Такъв вид концепция понякога можем да чуем или да прочетем от някои привърженици на съвременното проблемно кино, на киното, което се стреми да направи зрителя съучастник в процеса на художественото познание на действителността. Но това според мен са гласовете на неориентиралите се или неуспели привърженици на новото кино. Тази концепция създава възможност на липсващата концепция или на укриващата се концепция да изглеждат сериозни и възможни в съвременното кино. Но Ром и Антониони, Клос и Кадар, търсейки най-ревниво съучастие на зрителя в художествено-познавателния процес, в усвояването и оценката на художествено претворената действителност, не крият схващанията и концепциите си, нали? Когато споменатите двама чешки режисьори разговарят с нас за своя „обвиняем“ и създават простор за самостоятелните ни мисли чрез „отворения“ финал на филма си, това не ни пречи да видим отчетливо тяхната теза, в случая — тезата, че обвиняем е остарелият, мъчноподвижен кодекс. А дали, доколко, как ще приемем тази тяхна теза, какви съображения ще прибавим към нея, това вече е наистина въпрос на зрителя. Но авторска теза, авторска концепция по разглеждания проблем има. Между впрочем укриването на авторската концепция с мотивировката да не се влияе на зрителя според мен е в значително степен несъстоятелно освен заради всичко друго още и затова, че по същество означава недоверие към възможността на зрителя самостоятелно да мисли и оценява, т. е. — точно обратното на възгледа за интелектуално зрелия съвременен зрител, върху който възглед се гради новото кино. И най-накрая взаимоотношенията между творец и зрител в новото кино едва ли следва да се схващат като един процес на отстъпление и укриване на автора зад кадъра, защото, както уместно забелязва полският кинокритик Болеслав Михалек, „ако постоянно би параствала ролята на зрителя и би намалявал ролята на художника, би могло да се случи нещо неочаквано: би могла да изчезне всякаква познавателна сила на изкуството, всякакво умение да се разкриват човекът и заобикалящият го свят със средствата на изкуството. Тъй като авторът се е отказал от своята прозорливост, а зрителят още не я е постигнал...“

Ако в заключение би трябвало с едно изречение да изразя отношението си към филма „Отклонение“, бих избрал за това думите на Белински: „Възторгът от неразбраното произведение на изкуството е мъчителен възторг.“

¹ Струва ни се, че именно така авторите на филма „Отклонение“ разглеждат този курс в упоменатия материал в сп „Киноизкуство“.

«СВИРАЧЪТ»

Населението на България плюс двата милиона чуждестранни туристи могат това лято да проверят думите на Жан Люк Годар: „80 процента от западните филми са в ръцете на шивачи под ръководството на Холивуд“. Тази проверка не би било необходимо да се прави на американския материк — тя може да се направи в Димитровград, Благоевград, Велико Търново и софийските кина „Млада гвардия“ и „Георги Димитров“. Защото между шивачите се оказваме и ние. В съавторство с една американска фирма и при очевидния превес на нейните естетически вкусове (сценарист и режисьор (?) Менди Браун), операторът Димо Коларов снима в Копривщица копродукцията „Свирачът“. В ролите — български и американски актьори. Художник — Милка Начева. Участвава целокупно българската техника и природа.

Костюмът е ушит гладко. Дори не е ушит по поръчка, а по баналните кройки от най-вехтата американска конфекция на трийсетте години. Груби бели конци личат навсякъде по него. А той се разхожда в четири копия из България, за него се поместват реклами, статии, снимки.

За филма „Свирачът“ трябва да се пишат не рецензии, а фейлетони. Защото само смях може да предизвика бутафорното присъствие на американския клоун Емет Кели, изваден от пращните сандъци на провинциалните циркове, по копривщенския калдаръм, където той трябва да се справя с някакъв абсурден конфликт — толкова наивен и глуповат, че нито едно дете от Копривщица не би му повярвало. По моста на Първата пушка пристъпват безвкусно облечени американски актьори. Каубойски шапки и панталони се сменят с трико върху внушителни или съмнителни телосложения. Покрай къщите на Каравелов, Бенковски и Дебелянов се носи вечно усмихнатият красавец Берт Стретфорд, със сини очи, руси коси и снежни зъби, сякаш минава подвижна реклама за зъбна паста или бръснарски одеколон. Наистина сигурно е трудно да се усмих-

ваш непрекъснато час и половина, дори и в моменти, когато около теб се мъчат да минат за тъжни, да се усмихваш, докато пееш поучителни песнички от рода на: „Бях вечно начумерен, рам-ти-ри, рам-ти-ри-рас, но срещна ме Свирачът и друг съм вече аз. Сега как бодро крача, че срещна ме свирачът, хей!“ ... и да произнасяш дълбокомислени реплики като: „Дойде ли труден час, плах от страх очи недей навежда, теб радост, теб радост чака те тогаз.“ Неговата партньорка Кети Дан не се усмихва така често — тя преживява събитията в Скрегвил драматично. Естествено и тя е руса, със сини очи и прекрасни зъби. Но тя предпочита да изстрада ужасната съдба на децата и техните родители, заключени от тиранина Скрег, без да разбере до края защо този лош човек върши това — както и ние впрочем. И пее тъжни песни: „Детството мина, учат ме други, удряй и всеки удар търпи, с тъга се навеждат очи, тъжна дума звучи — прости, прости!“ ... Колкото за самите песни, те са точна отливка на онези тривиални сладникави мелодии, които вече двайсет години уж се мъчим да отстраним от ухото на нашия съвременник (композитор — Антони Велона).

Смехът обаче става горчив, когато към шампите на нашите гости прибавим и тези на домакините. Лесна би била разправата, ако ДП „Разпространение на филми“ беше допуснало внасянето на този филм (между впрочем за последните десет години едва ли има десет внесени филма, които да са по-слаби и по-непрофесионално направени от „Свирачът“). Но надписите ангажират българската Студия за игрални филми. И ето че пред недопустимо елементарната камера на заслужилия артист Димо Коларов се опитват да разиграят някаква драма артисти като Михаил Михайлов, заслужилият артист Лео Конфорти, Найчо Петров, Богомил Симеонов. А Елисавета Сотирова пее сърцераздиращи романи на английски език от един чардак сред разцъфнали клони ... Трябва да се премисля, преди да се залага в такава продукция името на оператора на „Малкият остров“, „Първи урок“, „Слънцето и сянката“, „Вълчицата“ и много други. Въпреки предполагаемото доминиране на режисьора над оператора не може да се избегне отговорността за съучастие в баналната гледна точка, небрежната композиция на целия филм и на всеки отделен кадър, фалшивото поведение на изпълнителите, произтичащо от невярната постройка и фактура на материала. Михаил Михайлов, един талантлив и респектираш интерпретатор в театъра и киното, търси чрез гримаси и най-евтини актьорски ключове изход от невъзможността да защити образа си. Впрочем що за образ е това, какъв драматургичен потенциал стои зад него? Един „лош човек“, чиято лошотия не се доказва от нито едно действие по време на филма, а само от някои устни заплахи, които никого не могат да изплашат. А защо Скрег толкова мрази децата? Причините остават ирационални въпреки патетичната баритонова ария, в която се казва без никакво чувство за хумор: „Цял живот съм бил добър човек, с нрав приятен и характер лек. Старци, баби с глупави лица, обичам тях, но о,о,о,о,о! — не деца!“ Но нека не се опитваме да разглеждаме образа в критически аспект — той не заслужава това. Безпомощен да покрие бездарната режисьорско-сценарна задача е ина-



че очарователният Лео Конфорти. Напразно той търси спасение в комедийните интонации, за да изиграе своя шутовски кмет — затова не му достига нито суровина, нито вдъхновение. Състрадание събуждат усилията на характерния актьор Найчо Петров да се „вживее“ в ролята на добрия полицейски шеф. Като картонена детска изрязка въздейства присъствието на Богомил Симеонов. Жалки са и масовите сцени, в които участва целият персонал на продукцията и незаетото в производството гражданство на Копривщица — схематичните, лишени от фантазия, ритъм и убедителност решения на кадрите крещат от самодейност. Монтажът не е спасил почти нищо — и на монтажната маса се е работило с груба градинарска ножица.

Но това е една безобидна приказка — и що за претенции се предявяват към нея? ... Не, това не е приказка. Не е дори една лоша приказка. Този жанр има свои закони и те почиват върху красотата на един измислен приказен свят, в който героите, както никъде другаде, са длъжни да убеждават дълбоко с идеите, които носят за добро и зло, за да имат правото да привлечат най-чистата и най-тънка чувствителност — детската. Незащитена с художествени средства, със съмнителен идеен капацитет, обеднена и същевременно неизяснена сюжетно, тази „приказка“ може само да подведе малкия консуматор, изгладнял за детски филми. По-успокоително е, че ако наистина някъде в България се появи подобен цирк, нашите деца ще му се изсмеят и няма да си мръднат пръста, за да го вкарат в града. Между другото на това произведение липсва още малко, за да се превърне в пародия на своя жанр — то и сега възбужда достатъчно смях. Но за да се постигне това умишлено, стилно и докрай също се изисква дарба.

ПЕТ ГОДИНИ БЕЗ БОНЧО КАРАСТОЯНОВ



Всички, които са имали удоволствието да работят с Бончо Карастоянов, пазят за него най-топъл спомен.

Този етичен човек внушаваше почит и уважение с принципността и човешката си топлина, с ярко изявения си естетически вкус и професионално майсторство, с прецизността и възискателността, с уменията си да предава своите знания. Всички тия качества му позволиха да изработи професионални навици у редица киноработници, да възпита една внушителна група млади оператори, които днес са стълбове в игралното ни кино.

Бончо Карастоянов е роден на 24. I. 1899 г. в София. Израства в семейство на фотограф. Продължавайки семейната професия, той завършва висше образование по специалността фотохимия. От 1922 до 1944 г. работи като фотограф-портретист в Берлин, Париж и София. През 1945 г. влиза в киното и като автор-оператор снима една поредица от късометражни филми, с които извоюва международно име на току-що оформящата се „Българска кинематография“. На международния филмов фестивал, състоял се в Марианске лазне през 1949 г., филмът му „Дългият път на цигарата“ получава първа награда като най-добър късометражен филм. И напълно заслужено — в него той постига изключително изображение, води разказа по един подчертано поетичен и занимателен маниер.

От 1949 г. Бончо Карастоянов е оператор в правещата първите си стъпки Студия за игрални филми. Тук той има пълната възможност да прояви целия си талант като портретист и майстор на художественото осветление.

В първите години след създаване на Студията за игрални филми той е много продуктивен. Снима филмите „Иван Сусанин“ (опера-спектакъл), „Утро над родината“, „Под игото“. Въпреки че пастелната гама, постепенното преминаване от една тонална стойност в друга е неговият

натурел, той създава в „Под игото“ истинска кинографика, боравейки с черното и бялото в тяхните максимални фотографски предели, подтикнат от епичната Вазова конфликтност. Масовите сцени като „Боят на Зли дол“, „Клетвата на Оборище“ и др., Карастоянов снима с много вкус. Всеки кадър от тези епизоди е изграден с изявна прецизност, базирана на точна класическа композиция както в линейно, така и в тонално отношение. Това са кадри, в които е постигната максимална дълбочина, доближаваща се до триизмеримостта на обекта. В тях всеки елемент е намерил точното си място в композицията, за да се получи правилен акцент, леко възприятие и емоционално въздействие. Може би това са и кадрите, в които най-ярко личи вдъхновението, което той черпеше от най-добрите традиции на съветското киноизображение.

Павилионните снимки, както и натурните вечерни епизоди показват изключителното му майсторство да борави с осветлението. Реалистичното подсказване на източника на светлина, поднесено с мярката на големия художник, създава атмосфера, позволява му да акцентира важно, главното в кадъра.

Портретите на Лили Попиванова (Рада) и Мирослав Миндов (Огнянов) с единството и поетическата си сила ще останат класически в нашето кино.

Бончо Карастоянов успя да постигне в този филм обобщения, стигащи до символи. В епизода „Пожарът“ има един кадър на жена с черна забрадка, прегърнала детето си, извисила се на фона на черните пушеци от горящото село. В този кадър е олицетворена съдбата на България от онова време. Могат да се изброят още редица кадри, които със своята монументалност, поетичност и патетичност се нареждат сред най-добрите достижения на нашето операторско изкуство.

За този филм Бончо Карастоянов бе удостоен със званието „Лауреат на Димитровска награда“.

Разбира се, когато говорим за изобразителните качества на този филм, трябва да имаме предвид и огромната промяна, която претърпя през последните години както нашето, така и световното кино по отношение на естетиката на киноизображението.

Във филмите „Снаха“ и особено „Земя“ Карастоянов продължава своя път на голям художник. Графическите решения достигат връхната си точка във филма „Земя“. Безспорно творческото сътрудничество с постановчика на филма Захари Жандов — една от най-крупните фигури в историята на нашето кино, — си е казало думата. Стилото единство на изображението, изключително въздействаща атмосфера, чудесни графически изграждания, раздвижена и водеща камера, както и майсторско портретуване, са белезите на този филм. Твърде леко Карастоянов преодоля статиката на своята камера от „Под игото“ и умело създаде динамиката в „Земя“.

Последните години от своя живот той посвети на цветното кино — твърде трудна за нашите условия област, област в която малцина оператори се решиха да навлязат. И тук Карастоянов отстоя завоеванията си. „Бъди щастлива, Ани“ и до днес остава най-доброто, което сме постигали в цветовете. Поетичната пастелност на тоновете е може би най-голямото достойнство на филма, разбира се, наред с портретуването.

Несъмнено естетическият вкус на Карастоянов щеше да го изведе до най-добрите достижения в областта на съвременното киноизображение. В негово лице кинематографията ни загуби един истински талант. Поклон пред паметта му.

ТОДОР СТОЯНОВ

„СЪБОТА ВЕЧЕР, НЕДЕЛЯ СУТРИН“

Сценарий — Алън Силитоу; режисьор — Карол Рейс; музика — Джони Денкуорт; оператор — Фреди Франсез; в главните роли: Албърт Фини, Шърли Ан Ъфийлд, Рейчъл Робертс, Хилда Бейкър.

Отдавна не сме били свидетели на толкова цялостно идейно и изобразително защитено филмово произведение. Това е един филм, в който литературната основа, режисьорското майсторство и актьорското изпълнение се надпреварват по качества. Но струва ми се, че най-голямо участие за внушаването на авторската идея и изграждането на плътна и достоверна атмосфера има изпълнителят на главната роля — актьорът Албърт Фини. Това негово изпълнение бе отличено с награда за най-добра мъжка роля на канския фестивал през 1960 година, а филмът получи Голямата фестивална награда.

Средата на действие ни е позната вече от литературните произведения на „сърдитите млади хора“. Същите опущени работнически предградия, същият монотонен и сит живот по кръчмите и улиците на квартала. Но това, което дава ново оцветяване на тези неща, налага ни да ги осмисляме в непознати асоциативни връзки и мисли, е неповторимият като характер и едновременно изпълнен с живо човешко съдържание образ на работника Артър Ситън.

Още от първата си поява в кадъра Албърт Фини, без да е произнесъл нито дума, ни въвежда в предисторията на този характер или (казано на професионален език) в „биографията на образа“. Колко много казват на зрителя тези самоуверени и нахални очи, небрежно ловките движения и хлапашкото предизвикателство и израза на лицето. Преди да е прозвучал вътрешният монолог на Артур, актьорът ни е съобщил за обикновения и не много шедър на радости живот на момчето от фабричното предградие, за жаждата му да живее, изразяваща се засега само в лудешки стремежи към удоволствия. В него доловихме обещанието, че той за разлика от своите родители ще се



Албърт Фини и Хилда Бейкър в кадър от филма

пребори със смазващата и обезличаваща сила на еднообразните делници. Ще съумее да не бъде една от безбройните мравки, които безропотно служат и се подчиняват. Тези намерения все още са подхранвани само от излишъка жизненост и млада дързост. Не след дълго, в съботната вечер, той ще приеме този двубой по кръчмите и улиците; в познатото общество на непривлекателната любовница. Печалбата е неутешителна и краткотрайна — размътената от пиянство глава и нощта, прекарана в леглото на не особено младата си приятелка. С няколко часа пиянски и чувствен екстаз той усеща, че не може да удави непреодолимото усещане за празнота и неудовлетвореност. Артър ясно съзнава, че нежеланието да се съобразяваш с привичните норми все още не значи да си се изтръгнал от баналността и непоклатимостта на житейските принципи.

Ощо по-ефемерни са опиянението от риска на опасната връзка с омъжената жена и злата момченшка радост, че мамия приятеля си. Много малко е всичко това, за да предизвика активния му интерес, да го изтръгне от равнодушието и незаинтересоваността. Избраният от

По нашите екрани

„СЪБОТА ВЕЧЕР, НЕДЕЛЯ СУТРИН“

Сценарий — Алън Силитоу; режисьор — Карол Рейс; музика — Джони Декуорт; оператор — Фреди Франсез; в главните роли: Албърт Фини, Шърли Ан Ъфийлд, Рейчъл Робертс, Хилда Бейкър.

Отдавна не сме били свидетели на толкова цялостно идейно и изобразително защитено филмово произведение. Това е един филм, в който литературната основа, режисьорското майсторство и актьорското изпълнение се надпреварват по качества. Но струва ми се, че най-голямо участие за внушаването на авторската идея и изграждането на плътна и достоверна атмосфера има изпълнителят на главната роля — актьорът Албърт Фини. Това негово изпълнение бе отличено с награда за най-добра мъжка роля на канския фестивал през 1960 година, а филмът получи Голямата фестивална награда.

Средата на действие ни е позната вече от литературните произведения на „сърдитите млади хора“. Същите опущени работнически предградия, същият монотонен и сит живот по кръчмите и улиците на квартала. Но това, което дава ново оцветяване на тези неща, налага ни да ги осмисляме в непознати асоциативни връзки и мисли, е неповторимият като характер и едновременно изпълнен с живо човешко съдържание образ на работника Артур Ситън.

Още от първата си поява в кадъра Албърт Фини, без да е произнесъл нито дума, ни въвежда в предисторията на този характер или (казано на професионален език) в „биографията на образа“. Колко много казват на зрителя тези самоуверени и нахални очи, небрежно ловките движения и хлапашкото предизвикателство и израза на лицето. Преди да е прозвучал вътрешният монолог на Артур, актьорът ни е съобщил за обикновения и не много шедър на радости живот на момчето от фабричното предградие, за жаждата му да живее, изразяваща се засега само в лудешки стремежи към удоволствия. В него доловихме обещанието, че той за разлика от своите родители ще се



Албърт Фини и Хилда Бейкър в кадър от филма

пребори със смазващата и обезличаваща сила на еднообразните делници. Ще съумее да не бъде една от безбройните мравки, които безропотно служат и се подчиняват. Тези намерения все още са подхранвани само от излишъка жизненост и млада дързост. Не след дълго, в съботната вечер, той ще приеме този двубой по кръчмите и улиците; в познатото общество на непривлекателната любовница. Печалбата е неутешителна и краткотрайна — размътената от пиянство глава и нощта, прекарана в леглото на не особено младата си приятелка. С няколко часа пиянски и чувствен екстаз той усеща, че не може да удави непреодолимото усещане за празнота и неудовлетвореност. Артур ясно съзнава, че нежеланието да се съобразяваш с привычните норми все още не значи да си се изтръгнал от баналността и непоклонимостта на житейските принципи.

Ощо по-ефемерни са опиянението от риска на опасната връзка с омъжената жена и злата момчешка радост, че мамия приятеля си. Много малко е всичко това, за да предизвика активния му интерес, да го изтръгне от равнодушието и незаинтересоваността. Избраният от

него път вероятно не ще да е от най-сполучливите изрази на протест и несъгласие. Какво друго му остава? Да влезе в брачната примка с необикновено практичната, твърде благоразумна за своята младост Дорин. Всичките мисли в нейната малка глава са отправени към типова къща с баня и телевизор и като желано допълнение, разбира се, брак с това хубаво и добре печелещо момче. Но нима неговата тревожна душа ще се съгласи само с това, което му предлага животът. Когато погледът му се плъзга по бъдещите жилища, приготвени за такива като него, по моментално избухналата ярост виждаме, че не това търсено и неамерно нещо очаква той. Неясните бунтовни пориви на душата се обръщат за пръв път конкретно към тези олицетворения на удобния и духовно ограничен живот, изпълнен с милите предели на семейното гнездо. Хвърленият камък в тази посока е неговият категоричен отказ да последва примера на родителите си, да посели и умиротвори неспокойната си душа в един от тези безлични котежди. Това е неговата назряваща закана, която може би никога няма да бъде осъществена.

Искра Божинова

„ГОЛАТА ПАСТИРКА“

Сценарий — Иржи Карасек, Ф. Кунц и Я. Мах; режисьор — Ярослав Мах; оператор — И. Тарантик; композитор — Ш. Луцки; в ролите: Карел Хьогер, Иржина Петровица, Владимир Меншик, Бохумил Шмида, М. Ружек и др.; производство на студия „Барандов“ — Прага

След полския криминален филм „Къде е третият крал?“ българските зрители се срещат с нова подобна кинотворба — „Голата пастирка“ на чехословашкия режисьор Ярослав Мах. Филми от този жанр рядко се появяват по нашите екрани. Не си струва да си припомняме за нашите криминално-приключенски филми, които едва ли са допринесли за развиване вкуса ни към този популярен вид изкуство, първо, защото са рядкост, и второ, защото повечето от тях свършват точно тогава, когато трябва да започнат. През оста-

налото време героите, интересните ситуации и напрегнатата атмосфера често се разминават.

Не бих окачествила обаче и новия чехословашки филм като изключително по рода си произведение. Още повече, че той странно ни напомня ситуациите и даже героите на „Къде е третият крал?“ Старинен замък, посещаван днес само от туристи, нмнмо откраднатата през вековете картина на велик художник и една съвременна криминална история с две убийства, няколко пронищателни детектива, които завъртват като в омагьосан кръг своите „жертви“, и петима преки или косвени участници в престъплението, всеки от които в даден момент може да бъде задържан като убиец, защото никой няма сигурно алиби... Неизкушеният зрител се губи в догадки, готов да хвърли вината върху всеки от героите, и накрая, доволен, си излиза, защото гатанката благополучно е разгадана. Авторите великодушно са му помогнали. Също както техния умен детектив те използват проверената система на Станиславски, според която в достоверни обстоятелства героите действуват достоверно. Тук дори се намесва и мъдрият старец Шекспир. Съвременната интерпретация на неговата мишеловка от „Хамлет“ свършва добра работа на създателите на „Голата пастирка“. В крайна сметка улътнява спадналия интерес към края на филма...

Калина Стойновска

„СМЪРТТА НА ЕДИН БЮРОКРАТ“

Сценаристи — А. Дел Куето, Р. Суарес и Т. Алеа; режисьор — Томас Алеа; оператор — Рамон Суарес; композитор — Лео Броуър; в ролите: Салвадор Ууд, Силвия Планас, Мануел Естанильо, Гаспар де Сантелисос и др. Производство: „ИКАИК“ — Куба

Кубинският игрален филм „Смъртта на един бюрократ“ във формално отношение е изпълнен на съвременен равнище. Камерата демонстрира своите възможности; тя е ту раздвижена и неспокойна, ту застива в стоп-кадр, точно и прецизно улавя необходимите детайли, емоционално води екранното дей-



Сцена от филма „Смъртта на един бюрократ“

ствие... Всичко останало обаче се намира на границата на посредствеността и голата тезисност. Защото доброто техническо изпълнение още не е достатъчно за художествената защита на идеите и проблемите, които филмът поставя. Оставаме с впечатление, че авторите му като млади и неопитни кинотворци са решили да ни покажат на какво е способно киното, но за съжаление ни припомнят трикове, използван още от класиците на нямата ексцентрична кинокомедия. Само че тук те съдържат горчивината на безвкусицата и липсата на чувство за мярка. Когато причудливите герои в комедиите на Мак Сенет и първите късометражки на Чаплин „изиска-но“ си обменяха взаимни поздравии с размазаните по лицата им торти, това предизвикваше смеха и бурните овации на публиката, дошла в кинозалата, за да получи половинчасовата си порция отмора и развлечение. Не вярвам създателите на кубинския филм да са предвиждали само едно леко и непретенциозно развлечение с безобиден разказ за странните и нелепи ситуации, в които попадат героите на филма. Техният прицел очевидно е насочен към конкретно отрицателно явление в обществото и, значи, е обществено заангажиран. Затова и нашите изисквания към тях са много по-високи и строги...

К. С.

„ПОЗНАВАХА ГИ САМО ПО ЛИЦЕ“

Сценарий — Б. Юнгер и Е. Ростовцев; режисьор — Антон Тимонишин; оператор — Вадим Верещак; композитор — Игор Шамо; в ролите: Ирина Мирошниченко, Александър Беляев, Елена Добронравова, Марина Стриженова, Владимир Емелянов, Ю. Волков и др.

Новият съветски филм „Познаваха ги само по лице“ е филм на остри драматични ситуации, на напрегнатата атмосфера, изпълнена с трепети и очаквания, на герои, които с цената на собствения си живот се разплащат с враговете на родината си. Неговите автори са прибегнали до военно-приключенския жанр, за да ни върнат още един път към темата за патриотизма, себеприщанието и свободолубието на съветските хора по време на Отечествената война. Те са използвали само една страница от живота на група патриоти, находчиво и неуморно взривяващи немски военни кораби в голям пристанищен град в Украйна. Вниманието им е насочено едновременно както към събитийната страна на сюжета, така и към по-дълбоко разкриване на образите, които в една или друга ситуация проявяват своите характеристики. Не бих се наела да твърдя, че този двустранен интерес е недопустим за филми от подобен характер. Напротив, уметлото му реализиране би довело както

По нашите екрани



Из филма „Познаваха ги само по лице“

до задълбочаването на самите ситуации, така и до по-многогранно очертаване на образите. За съжаление обаче авторите не са постигнали органично преходите от външната динамика на действието към вътрешното динамично състояние на героите. Оттук — едно непрекъснато разреждане, „разтоварване“ на атмосферата, разтягане на кинематографичното действие за сметка на излишни подробности и ненужна информация. А това е недопустимо за остро сюжетния филм, където всеки детайл действа като точно изчислен взривен заряд. Иначе се губи интересът и вместо добри изненади, съпътствуват ни разочарования...

К. С.

„БРАК ПО РАЗУМ“

Сценарий: Кшишоф Грушински, Вл. Сливински, Ед. Зайчек; режисьор: Станислав Барей; оператор: Франтишек Кондзюлка; музика: Йежи Матушкевич; в ролите: Елжбета Чижевска, Даниел Олбрихски, Бохдан Лазука; производство на филмов колектив „Ритъм“

Филмът удивително напомня онези примитивни дървени фигурки, основен

артикул по панаирите, чиито безсмислено ухилени физиономии са щедро боядисани във всички цветове на дъгата. Захаросаната и самодоволна усмивка са не само обичайните състояния на персонажите, но и доста странният начин, по който авторите изпробват чувството си за хумор. Замислен може би като водевилна комедия против еснафството и дребнобуржоазния бит, филмът изиграва лоша шега на авторите си с ненадейното си превъплъщение в ярка демонстрация на всичко това, което би трябвало да отрече. Епизодите от рода на този, в който новобрачната двойка с песен на уста и сияйки от усещането на пълното си щастие избира мебели, се редуват един след друг. Вероятно режисьорът си е поставил високоблагородната задача да даде пример на всяко младо семейство и заедно с това да покаже как се прави реклама на промишлени изделия в ограничените рамки на едно художествено произведение. В този момент лицата на героите са озарени от сладостното предчувствие на бъдещия семеен уют, а като прибавите и голямата любов в очите им, и пълното единодушие по всички въпроси — ще се получи картината на техния духовен и емоционален живот. И след това нека зрителят си се чуди защо на режисьора му е притривало да противопоставя родителите еснафи на младите, успял вече да ни убеди,



Даниел Олбрихски и Елжбета Чижевска във филма „Брак по разум“

че стремежите им към обезпечен дом и обезпечен живот са всеобщи.

Лиричните сцени и обясненията в любов, разнежващи и размекващи сърцето, с нежелание отстъпват малко време на отрицателните герои да се изявят и оправдаят по някакъв начин присъствието си. В своя саморазобличителен патос те активно са подпомогнати от безцелно скитащия се из кадрите квартет, който усърдно припява за техните слабости. И накрая заклеияващите песнички свършват чудото си — побеждава новото, модерният бит и, разбира се, любовта.

И. Б.

„ВОИНА НА КОПЧЕТА“

Сценарий — Франсоа Бойеро; режисьор — Ив Робер; оператор — Андре Бак; музика — Жозе Бергман; в ролите: Мишел Мариц, Жан Ришар, Пьер Черня и др. Производство Гевил.

Обикновено филмите за деца и с герои деца са пропиги с досадната назидателност на възрастните и се свеждат накрая към един елементарен морал „Така трябва, а това не бива!“. Свиждали сме със задължителното присъствие на заплашително вдигнатия показалец и сухата илюстрация на някой овехтял педагогически принцип. И

може би, смутени от липсата на тези моменти, училищните власти дълго време осуетяваха пускането на филма по екраните.

Режисьорът Ив Робер не просто разказва за детството, а се е върнал в него. Заживял е с малките си герои по детски, с широко отворени очи, без тайни или открити намерения да поучава и порицава. Този вълшебен свят за него е по-съвършен от неразумните понякога действия на възрастните. В децата той е открил онова вродено и първично чувство за справедливост и съчувствие, което години след това деформират или напълно унищожават. От филмовия разказ струи непресекваща слънчева светлина и душевна мекота, каквато могат да създават около себе си само децата. В техните непринудени игри и детинско ежедневие Ив Робер е видял един вълшебен и примамлив свят — света на детското въображение и първично преживяване.

Опиянението на тая весела и проста компания продължава до момента, в който тя се среща с намушените лица на татковците. Колкото и да им обясняваш колко просто и логично си постъпил, ще те срещне пригответената за плесница ръка. Родителите си имат други мерки за чест, справедливост, дълг. И разстоянието от тях до детското сърце е тъй голямо, че даже протегнатата за плесница ръка не е в състояние да го преодолее. Своите не-

По нашите екрани

поковарени и необременени от условностите на възрастните представи за живота те се опитват да приложат в детските си игри и тогава малкото общество изглежда много по-хармонично и по-равноправно от това на техните бащи.

Авторите са пренебрегнали елементарното разказване на детските приключения, колкото и интересни да са те; техният филм завладява с поетичната сила, свежест на детското световъзприятие, с леката носталгия към невъзвратимостта на това златно време. Време, когато светът привлича и чака да го откриеш, когато всичко е кристално чисто и ясно за очите. В това се крие и простата тайна на режисьора; той умело и с разбиране претворява хармоничните и ясни черти на детското лице.

Само умелата режисьорска ръка не би била достатъчна, ако на екрана не присъствуваше завладяващото простоудушие и доверчивост на малките актьори. Тяхната изключителна непосредственост пред камерата и свежото им въображение са решили в значителна степен успеха на филма.

И. Б.

„СЕНКИ НАД НОТЪР ДАМ“

Сценарий — Херберт Шауер, Ото Бонхов; режисьор — Курт Юнгалзен; оператор — Адам Пьоперл; музика — Хелмут Нир; в главните роли: Иржи Врщала, Анжелика Домрьозе, Волфганг Гразе, Хорст Шьон, Алфред Мюлер; филм на телевизията на ГДР.

Под могъщата сянка на криминалния жанр, монополизиран в последно време филмопроизводството на ГДР, е създаден и този филм. Не винаги тази динамична и консумативна форма разцъфтява на най-подходяща тематична и сюжетна почва, но в случая това не може да бъде упрек. Криминалните и политически престъпления на тайната фашистка организация на кагуларите

и разкриването на многобройните ишантажи и убийства са подходяща основа за такова художествено решение. Действителните събития съдържат в себе си безброй сюжетни постройки и богат заряд от необходимо то напрежение и динамика. И филмовият разказ за историята на няколко убийства, извършени от кагуларите, наистина успява да ни разкрие злоещата студенина и цинизъм на тези родственици на пречупения кръст. С полагашите се на този жанр атрибути (погрешна следа, светкавично решение и действие, изненада) режисьорът борави професионално и ловко, като не оставя никакво съмнение за умението си да постига ефекта на напрегнат драматизъм и съгъстеност.

Но съобразили се веднъж с масовия вкус, създателите на филма са решили да удължат удоволствието колкото е възможно повече и са разтеглили времетраенето му в четири серии. И тогава на помощ идват девето и десетостепенните герои, които нямат никакво отношение към централната интрига, ненужната усложненост и обстоятелственост, без които филмът едва ли би загубил нещо. Тази „пренаселеност“ с маловажни персонажи и събития само затруднява следенето на централната сюжетна линия и затормозва иначе гъвкавата и подвижна камера. И макар че главният герой — журналистът — присъствува във всяка една от четирите серии, в повечето от тях дейността му се губи и на преден план изпъкват едни или други взаимоотношения, напълно независими от предхождащите ги.

Това придава на всяка серия напълно самостоятелен характер, независимо от формалното присъствие на свързващия момент.

И все пак едно намаляване на филмовото време поне наполовина би направило за произведението много повече, отколкото „обогатяването“ му с много престрелки и куршуми, по което са се увлекли творците.

И. Б.

ДРАМАТУРГИЯТА НА АЙЗЕНЩАЙН

И. ВАЙСФЕЛД

Кинодраматургията никога не е била за Айзенщайн нещо страшно, формално и уморително, никога не му е тежала в художническата му работа. В драматургичните си творби той е също тъй яростно темпераментен и неуморен, както и в чисто режисьорските. Както и в теоретичните изследвания. Както и в педагогическата практика.

Айзенщайн можеше да пише сценарии сам, но далеч не винаги ги пишеше за себе си. Не честта на мундира или щастливото удоволствие на авторството го привличаше. По-важен за него беше крайният резултат, същността.

Той не винаги пишеше сценарии, но драматургията винаги оставаше за Айзенщайн нещо като център на онова странно пресътворяване на света, което се нарича филм.

Прието е да се говори за Айзенщайн като за представител на „изобразителната“ школа в кинематографа, художник, чийто главен интерес е съсредоточен върху композицията на кадъра или сцената. Но понякога се забравя, че драматургията бе за Айзенщайн също тъй увлекателна и също тъй важна стихия.

В сценария и дори направо в литературния първоизточник, който още не е „обработен“ за снимане, в разказа или романа Айзенщайн търсеше отговори на всички основни творчески въпроси, стоящи при създаването на филма. Той пишеше например за Зола:

„Зола има предметно зрение. Той рисува хора, прозорци, сенки, температури...“

Страницата на Зола може направо да се нахъса на монтажен лист и да се раздаде на части в помощните цехове. Това — образец на кадъра за оператора. Това — скица за декоратора и художника по костюмите. Това — светлинно изграждане за осветителя. Това мизансцен за режисьор. Това — монтажна партитура за монтажиста... Краен „золаизъм“, нали? Обаче колкото и да ме кълцат за „золаизъм“, аз няма да престана да препоръчвам и... сам ще продължа да се уча на изкуството „да виждам“ с петте си сетива.¹

Увлечението по предметността, по зрителността на Зола е твърде поучителна: сам кинематографист до мозъка на костите си, Айзенщайн не само не обръщаше гръб на литературната образност, а напротив — отваряше й широко вратата. Не за да стопи филма в романа или пиесата, а за да обогати собствения, неповторимия език на екрана!

Айзенщайн винаги следеше внимателно развитието на съвременната литература, познаваше сценаристите — и лошите, и добрите, — спореше и дружеше с тях. И в същото време не забравяше за класиците от миналото, за творчеството на чуждите писатели. Върху работната маса на Айзенщайн в деня на смъртта му бяха стругани томовете от Пушкин и Гогол с отбелязани страници и извадени

¹ Цитирам по черновия ръкопис „Кино и литература“, който ще бъде публикуван в шести брой на сборника „Въпроси на кинодраматургията“.

пасажи: той готвеше нови изследвания, съпоставки между литературата и киното. Като художник и теоретик той изследва творчеството на Лев Толстой, Чехов, Шекспир, Софокъл, Достоевски, Балзак — тоя списък би могъл да стане много дълъг. Измежду своите съвременници Айзенщайн отбелязваше като единомишленици или опоненти Фадеев, Вишневски, Колцов, Еренбург, Белий, Джойс, Виноградов, Малро, Фойхтвангер, Третьяков, Бабел, Павленко, Луговской, Драйзер и мнозина други.

По волята на случая Айзенщайн не можа да реализира нито една от замислените екранизации на литературни произведения. Но изгубеното по тях време не отиде напусто: литературата му помогна да осъществи на практика съюза ѝ с киноизкуството.

Когато четем сценарните на Айзенщайн по хронологичен ред, сякаш отново преминаваме покрай жалоните на неговия кинематографичен живот: „Стачка“, „Броненосецът“, „Потемкин“, „Октомври“, „Старото и новото“, „Александър Невски“, „Иван Грозни“.

Освен сценарните, които имат своя екранна съдба, в архива на Айзенщайн са запазени неосъществени или полуосъществени драматургични творби, създадени в по-голямата си част в съдружество с други автори: екранизацията на „Американска трагедия“, „Златото на Зутер“, „Да живее Мексико!“, „Бежина ливада“, „Ферганският канал“, „Любовта на поета“, третата серия на „Иван Грозни“ и редица други.

Сценарните и неосъществените замисли съставляват два големи тома. А колко страници съставляват разработките, рисунките, извадките и размишленията за характера на бъдещите филми! Сред материалите за неосъществената постановка на „Първа конна“ например можем да намерим подробни политически и исторически характеристики на обстановката, вътрешните трудности, победите и пораженията — и всичко това основано на точни документи. Във връзка с филма „Да живее Мексико!“ Айзенщайн обходи цялата страна, изучи историята, бита и географията на Мексико. Готвейки се към края на 1934 година за постановката на филма по сценарий на Андре Малро „Условията на човешкото съществуване“ (по едноименния роман), Айзенщайн води бележки за характера на режисьорското решение. За романа и сценария на Малро Айзенщайн пише: „Изобразително да бъде също тъй стилистически пестеливо, строго и изискано, както е при него в словесно-образното изкуство. Титаничните социални страсти, смъртта, борбата и саможертвата да се дадат в същия наелектризиран ритъм на свръх спокойствието...“

Без импровизация няма творчество. Но импровизацията бързо пресъхва, ако остане безпочвена, бих казал, ако остане недраматична и не отразява дълбоките противоречиви движения на чувствата и мислите на художника в тяхното диалектично развитие.

Въпреки привидната елементарност на сценарната форма всъщност тя никак не е проста. Лаконизмът и наситеността на реда в сценария се постига по пътя на сложни творчески изследвания.

Около драматургичните принципи на Айзенщайн са се натрупали цели легенди. Една от тях гласи, че Айзенщайн е снимал своите произведения без сценарий, че целият му път е образец на неограничена от нищо режисьорска импровизация.

Вярно ли е това?

Известно е, че филмът „Стачка“ е бил замислен като част от седемсерийен цикъл на тема „от нелегалната работа към диктатурата на пролетариата“. По волята на ред производствени обстоятелства Айзенщайн през 1924 година е бил принуден да избере една от седемте теми, един кръг от материали и да пристъпи към снимане. Той избрал „Стачка“. И се оказало, че серията, посветена на едно стихийно революционно сблъскване, трябва да събере в себе си, да отрази замисъла на целия цикъл.

Нека съпоставим историята на „Стачка“ с историята на „Броненосецът „Потемкин“. Начало на работата над него бе сценарият на Агаджанова и Айзенщайн „1905 година“, който обхваща огромен исторически материал от епохата. По-късно бе решено от целия сценарий „1905 година“ да се вземе само един епизод — въстанието на революционния броненосец.

Айзенщайн се отнасяше с най-голямо уважение и трепет към всички незаснети страници от сценария „1905 година“. Той считаше, че това е подробен кон-

спект на оная предварителна работа, без която в частния епизод с „Потемкин“ не би могло да се предаде чувството за атмосферата на 1905 година като цяло.

Във връзка с това нека съпоставим „Броненосецът“ „Потемкин“ с филма „Октомври“. Според първоначалните замисли зрителят е трябвало да види редица събития от октомврийските и следоктомврийски дни, които излизали далеч извън рамките на първоначалните наброски. Заснети били тридесет хиляди метра материал и тогава възникнал проектът за двусериен филм. В края на краищата беше създадена една серия. Но както епизодът от въстанието на броненосца концентрира в себе си идеите и чувствата на епохата, отразена разгърнато в сценария на Н. Агаджанова „1905 година“, така и десетте дни, които потресоха света и бяха изпълнени във филма на Айзенщайн и Александров „Октомври“, концентрираха в себе си отхвърлените при окончателното редактиране на филма хиляди метри киномента. **Неизобразените** събития сякаш съществуваша в кадрите на „Октомври“.

Показателна е също така историята на филма „Старото и новото“. Сценарият се наричал „Генералната линия“. Замисълът бил грандиозен: да се разкаже за осъществяването на генералната линия на партията в селото. И макар че мащабът на идеята и материалът на филма е бил стеснен, но етапът, изминал в изследване на живота в съвременното село, и размишленията над неговото настояще и бъдеще не са отишли напразно.

Общозвестно е сравнението на Хемингуей между образа и айсберга в океана: върхът стърчи отгоре, но по-голямата част остава под водата. Имаше такъв период, когато се смяташе, че тия сравнения не се отнасят за киното, че киното е прямо и примитивно изкуство: което си личи на повърхността — това е, а всичко останало е от лукаваго.

Работейки над произведения с пряко-агитационно въздействие, намерили прием сред многомилיוонни аудитории, Айзенщайн приложи методите на истинското изкуство. Едно от частните проявления на „многослойността“ на екранния образ бе и това: зад един кадър оставаха десетки, ако не и стотици изпробвани и отхвърлени, замисли и неосъществени, за да попадне на екрана само най-точното, най-вярното и емоционално вълнуващо разрешение. В тоя свят на художнически душевни лутания, в тоя процес на драматични търсения и щастливи открития сценарият беше за Айзенщайн като електронно устройство, което поемаше творческата информация, акумулираше я и я превръщаше в нова енергия с невиджана сила.

Още преди да навлезе в киното, през 1923 година, когато готвеше постановката на пиесата на Островски „И най-мъдрият си е малко прост“ за сцената на Московския театър на пролеткулта, Айзенщайн написа своя знаменит манифест под заглавие „Монтажът на антракционни“ (вж. том II от избрани произведения на Айзенщайн); споровете около него не са стихнали и до днес. За уязвимите страни на манифеста и историческата му ограниченост е написано вече доста, но в дискусиите понякога се забравя, че патосът на пламенните призови на Айзенщайн обхващаше преди всичко областта на сценичното и собствено-драматургичното изграждане на творбата. Айзенщайн лансира идеята за атракциона, подразбирайки всеки, както казваше самият той, агресивен момент на театъра, т. е. елемент който подлага зрителя на чувствено или психологическо въздействие, изпробвано и пресметнато математически за съвсем определено емоционално потресение у възприемащия. Тия потресения — подчертаваше режисьорът, — които естествено обуславят възможността за възприемане на идейната страна на показаното, на крайния идеологически извод.

Айзенщайн слагаше знак на равенство между думите „атракцион“ и „въздействие“ — въздействие, насочено недвусмислено към определен краен тематичен ефект. Но въздействието можеше да се постигне само чрез определено **изграждане** на действието (при това „математически пресметнато“!) и неговите елементи. Ставаше дума не за трикове („атракционът няма нищо общо с трика“ — писа Айзенщайн), а за организирана по определен начин система на изобразените отношения и страсти, способни да предизвикат у зрителя ответна реакция.

Тия настроения на Айзенщайн в началото на двадесетте години се свързват с по-късните експерименти на Бертолд Брехт, който лансира теорията за отчуждаването. Те не бива да се отождествяват. Но характерно е това, че и Брехт, и Айзенщайн бяха увлечени по възможностите за по-активно влияние върху аудиторията, за необикновено повишаване на естетическата самостоятелност както на

художника, който опознава действителността, така и на зрителя, който възприема спектакъла.

Непосредственият творчески резултат от възгледите на Айзенщайн, намерили израз в статията „Монтажът на атракционни“, бе изостреният интерес към развитието на събитията **вътре** в епизода. И в този смисъл „Стачка“ представлява първата разгърната реализация на принципа за монтаж на атракционни.

През този етап от развитието на драматургичната практика на Айзенщайн пролича една очевидна слабост — непълнота, скованост на генералната линия на действието, генералната художествена идея, способна да обедини отделните ударни звена на действието в завършено цяло. Така слабост е пряко следствие от позицията, която заемаше тогава Айзенщайн. В спомената вече статия „Монтажът на атракционни“ той казваше, че да се направи добър спектакъл от формална гледна точка значи да се изгради здрава музикална или циркова програма.

Преминаването към работа над „Броненосецът „Протемкин“ за Айзенщайн означаваше раздяла с тия несъвършенства на неговата естетическа концепция, преминаване към друго драматургично осъзнаване на материала в произведението.

„Броненосецът „Потемкин““ беше поставен само една година след „Стачка“, но това беше нов етап в развитието на драматургията на Айзенщайн и на цялото киноизкуство. Сценарият и филмът „Броненосецът Потемкин“ се разглеждаха от него като антична трагедия от пет акта във форма на хроника.¹

Можем да се съгласим или да не се съгласим с тази характеристика на сценария „Броненосецът „Потемкин“, но тя свидетелствува, че режисьорът подлага на строго премислена критика своите уязвими позиции, свързани с монтажа на атракционни, и се стреми към драматургия от нов тип, която изисква от художника както остро въздействие на всяка „молекула“ от сценария, така и пълнота на **вътрешните връзки** между тия „молекули“ — не само в мисловно, но и в емоционално отношение. През целия свой по-нататъшен живот Айзенщайн вече никога не отстъпи от тия принципи. Цялата му по-сетнешна драматургична практика представлява синтез между острата, сетивно въздействаща агресивна сила на всеки епизод и цялостния ход на действието, разгръщането на идеята в системата от генерални композиционни решения. Нека проследим това в няколко малко изучени примера.

У нас е прието да се започва историята на съветската звукова кинодраматургия от 1931—32 година. Така историята съвсем справедливо се открива с прекрасния сценарий и филма „Пътният лист на живота“. „Пътният лист на живота“ има предшественик — сценария за екранизиране на известния роман на Драйзер „Американска трагедия“, написан в Съединените щати през 1930 година.² Само повърхностният наблюдател може да помисли, че се намира пред един обикновен „преразказ“ на материал от романа, направен във форма на сценарий. Всъщност това е самостоятелно произведение, в което е намерена форма, адекватна на романа. За пръв път в историята на звуковото кино една голяма социална идея е изразена в полифонична образна система, където изображението, звукът и словото си взаимодействуват.

Изследователят може да намери в този сценарий твърде интересни съчетания между първия и втория план на действието: всичко, което се отнася към живота на Клайд в хотела, когато той започва да работи като разсилен и за пръв път през живота си взима бакшиш; или епизодът във фабриката за вратовръзки, когато за пръв път се срещат погледите на младежа и девойката — тия съчетания на различните планове на действието задълбочават характеристиката на героя, показват неговия генезис и неговата еволюция и социалната атмосфера на обществото, което с цялата своя система обуславя психическите отклонения, нравствените извращения и престъпления.

Изследователят може да намери такива съчетания и в изобразителния строй на замисления филм, и в звуковия — нещо съвършено ново за практиката на кинематографа по онова време.

¹ Вж. статията на Айзенщайн „Органичност и патос“. Избр. пр. Том 3-ти

² Този сценарий ще бъде издаден в книга заедно с други неосъществени замисли на Айзенщайн.

Специален интерес представляват страниците, посветени на преломния момент в живота на Клайд, когато пред него възниква въпросът: да убие или да не убие?

Читателят вече познава по статията „Услужете си!“ (напечатана във втори том от избраните произведения) лансираната от Айзенщайн теория за вътрешния монолог. Досега тая теория беше известна само по статии. Никакво практическо приложение в реализираните филми на Айзенщайн не можеше да се намери. Сценарият „Американска трагедия“ е пръв опит за реализиране на принципа на вътрешния монолог, замислен като определен вид полифоничен монтаж, който позволява да се предаде не голата логична схема на противоречията (както често става в наши дни на екрана), а емоционалната развълнуваност, сложната борба на поривите и желанията на героя.

Сценарият „Да живее Мексико!“ се състои от четири новели, обединени в едно неразривно цяло. В първата — „Сандунга“ — и в третата — „Фиеста“ — най-пълно е разгърната характеристиката на бита и етнографската специфика на Мексико, драматизмът на действието още не е достигнал сценарния стадий, не е разгърнат. Втората новела — „Мареј“ — и последната — „Солдадера“ — запазвайки етнографската специфика, съдържат наред с нея драматичен материал с огромна взривна сила. Както и при „Броненосецът „Потемкин“, тук се сблъскваме със зрелище, което изглежда като хроника, но въздейства като социална трагедия.

Ако в „Американска трагедия“ всичко е трябвало да бъде възплетено от актьорите и решено в традициите на реалистичния кинороман (продължението на тая линия е набелязано в сценария „Златото на Зутер“¹), „Да живее Мексико!“ представлява поразителен синтез на достоверност с драматургичен анализ, който, запазвайки външно автентичността, ни отвежда към дълбините на вътрешните конфликти на действителността.

Айзенщайн, Александров и Тисе снимаха Мексико без декорации и без актьори. Те осъществиха блестящо оная стилова форма на социално наситено и драматично-документално изображение, която след четвърт век беше самостоятелно продължена от италианските неореалисти и новаторите на френското кино.

Пътуването на Айзенщайн в Америка е интересно още в едно отношение. Това беше най-продължителният опит за работа на художник от социалистическа страна от името на своята страна в капиталистическа киностудия.

В наши дни филмовите постановки на режисьори от социалистическите страни в буржоазни държави не са рядкост. В тоя смисъл опитът на Айзенщайн представлява голям интерес. Във всяко свое тематично предложение, в цялата система на производствените си и лични, приятелски контакти в Съединените щати и Мексико Айзенщайн винаги оставаше верен на себе си, оставаше съветски художник с твърди политически и художествени убеждения. Той беше плашило за продуцентите, предизвикваше срещу себе си нападки в буржоазната преса, не парадираше с получените хонорари — той „не спести от стихове ни рубла“. И в къщата си на Потилиха той докара само книги. Американските полицейски органи изпитваха повишен интерес към фигурата на съветския представител. Но всичко това не разколеба Айзенщайн. Именно тая негова принципна последователност и непримиримост създадоха оная климат на уважение и възторг, с който бе белязано отношението на приятелите на Съветския съюз в САЩ и Мексико към пратеника на Москва Сергей Айзенщайн. И спецификата на неговата новаторска сценарна работа не може да бъде разбрана вън от тая политическа атмосфера.

Работата на Айзенщайн над биографичния сценарий за князе и царе през 30-те години се възприемаше в известен смисъл като компромис от негова страна. Сега, когато вече е създадена цяла галерия биографични филми из историята на много народи, заглавията „Александър Невски“ и „Иван Грозни“ не будят недоумение. Но през 30-те години съчетанието: Айзенщайн и царе — изглеждаше най-малкото екстравагантно.

Всъщност нещата са по-сложни.

Темата на Айзенщайн винаги е била народът. В навечерието на революционното въстание. В момента на въстанието. В класовата борба за изграждане на новия свят. Народите на Русия. На Америка. На Азия. Ето някои от на

¹ Ще бъде публикуван заедно с другите неосъществени замисли на Айзенщайн.

броските на Айзенщайн. „Черният консул“ за вожд на революцията в Хайти Тусен-Лувертюр по романа на А. Виноградов. За гражданската война в Испания по сценарий на Вишневски. За Перекоп и неговия герой Фрунзе по сценарий на А. Фадеев и Л. Никулин. „Джунго“ — за антиимпериалистическото въстание на китайския народ — по сценарий на С. Третьков. „Ние — руският народ“ по сценарий на Вишневски. Айзенщайн е замислял и филми, които развенчават капиталистическата собственост и нейните нравствени устои: „Човекът от мрака“ — за „петролният крал“ Базил Захаров, „Здрачът на боговете“, в който освен Базил Захаров са включени и други милионери-авантюристи, „Стъкленият дом“ и пр.

Както и Маяковски, Айзенщайн беше убеден привърженик на системата на „социалното поръчение“. (Тая система се оправда в „Броненосецът „Потемкин“, който бе заснет по „поръчка“). Айзенщайн поставяше само едно условие: „поръчението“ трябва да предизвика у художника ответна реакция. Необходимо беше живо впечатление. Емоционална заразителност на материала. Възможност за решаване на нови естетически задачи. Усещане на темата и елементи от бъдещите образи като „лични“. От друга страна, възникналата у художника оригинална идея трябва да се слее с обществената необходимост, с изискванията на времето.

Във филмите на Айзенщайн срещахме образа на тъпата и неумолима сила. Неумолимо се движат войнишките ботуши по одеската стълба. Неумолима и тъпа е рицарската „зурла“ в битката на Чудското езеро от филма „Александър Невски“. Откъде възникват тия асоциации? Те са породени преди всичко от правдата на времето, от развитието на събитията. Но са изострени и оформени в „атракционни“ с ударна сила, защото са събудили у художника биографични, дълбоко интимни спомени.

„Като дете майка ми много рано ме плашеше“ — разказва Айзенщайн. — Тя ми казваше: „Ти мислиш, че аз съм мама ли? Аз съвсем не съм мама...“ При това тя правеше неподвижно лице с втрещени стъклени очи.

И бавно се приближаваше към мен.

Неподвижно лице — маска с изцъклени очи.

Отсъствие на живо лице!

И бавно приближаване, зловещо в своята неумолимост...

Също тъй тъпа е и „зурлата“ с цепнатина в шлемовете вместо човешки очи.¹

Съзнанието на художника попива подсъзнателните му усещания и ги насочва към точната цел. Неосъзнатото усещане тласка към съзнателно наблюдение, към извод. Отстранете едно от двете, и образната пълнота ще изчезне. Ще остане или суха дидактика, или ирационална аморфност.

Овластяването на материала на „Александър Невски“ и „Иван Грозни“ бе прерастване на новата задача в принципна, вътрешно необходима работа. Кое направи работата над „Александър Невски“ необходима?

Най-напред — един чисто психологически момент, който няма пряко отношение към съдържанието на творбата. След 9-годишни лутания, несполуки и безкрайни конфликти с ръководителите на филмовото производство, атмосферата на недоверие и взаимно неразбиране рухва. Айзенщайн има вече твърда почва под краката си. Той се намира на командния пункт на фронтовата линия.

Думите „фронтowa линия“ са употребени тук не случайно. Постановката на „Александър Невски“ започна три години преди Втората световна война, четири години преди нахлуването на Хитлер у нас. Ако употребим израза от една филмова песен, „Бурята близо бе вече“. На Изток военните действия бяха реалност. Първо, конфликтът по КВЖД, после — Хасан, Халхингол. В Испания се водеше война. Две години след „Александър Невски“ младият поет К. Симонов донесе в Мосфилм сценария „Момъкът от нашия град“ — за съветския войник, който се бие там, където революцията има нужда от него.

Връщането към древната руска история неочаквано се оказва обръщане към съвсем недревната реалност — военния взрив на границите на съветската страна.

¹ „От замысла к фильму“ — сборник на Катедрата по кинодраматургия при ВГИК — Москва.

Сценарият на Павленко и Айзенщайн не завършваше с едър ялан на Александър Невски, бодро взрян в далечината (по-късно тоя финал стана общоприет за биографичните филми). Филмът продължаваше с още един епизод — похода на Изток, срещу монголците. Князът загиваше, отровен от врага. (Това беше първоначалната скица на трагедията, осъществена по-късно в постановката на Иван Грозни). В сценария има такава реплика на Александър Невски:

— Монголците са заели Русия от Волга до Новгород. Немците идат от Запад. Русия е между два огъня... (стр. 23.)

В други редове на сценария има още по-пряко предусещане на Отечествената война, разразила се през 1941 година. Александър Невски „Чувствува времето на своя подвиг. За него сега не съществуват нито боляри, нито търговци... той живее с една мисъл — Русия е в опасност“. (стр. 24.)

Съвременността на несъвременния материал и тема — ето кое накара Айзенщайн да се углubi с такава страст в тринадесетия век.

„Компромисният“ филм се оказа безкомпромисен и в тая сравнително тясна област, на която е посветена настоящата статия — в областта на кинодраматургията.

Сценарият „Александър Невски“ създаде висок критерий за литературните качества на филмовото произведение. Трите стихии на филма се оказаха равноправно звучащи и равноправно увличащи: изобразително-композиционната, словесно-драматургичната и музикалната. Главенствуваща беше оная от тях, която в конкретния епизод по-изразително, по-атракционно бие в целта — решава темата за разгрома на потенциалния враг на Русия през 30-те години.

„Иван Грозни“ също развива идеята за монслитността на Русия и непоклатимостта в борбата с външния враг. Но как поразително се различават тия два филма! Дори външно. В „Александър Невски“ характерът е заменен със символичен знак. В „Иван Грозни“ имаме сложни характери, оплетено кълбо от отношения. „Александър Невски“ дава общия рисунок на времето, без да се занимава с анализа на механизмите на историческото действие. Той ги показва като резултати. В „Иван Грозни“ намираме изследване на основните проблеми на историята. Съвременността на „Александър Невски“ се изразява в непосредствената форма на легендата, а на „Иван Грозни“ — в косвена, не винаги подаваща се на разшифроване. Тук е коренът на своеобразието на сценария „Иван Грозни“: това е историческа трагедия, написана в стихове.

Стиховете на Луговской преминават в описателната стихотворна част — в ремарките. Всичко е приповдигнато и заедно с това — потопено в бита, в нравите на епохата. Диалектиката на драматургичната форма не е просто нещо!

Докато работеше над Иван Грозни, Айзенщайн размишляваше за Шекспир. Според Айзенщайн светът на Шекспир се възприема толкова общо, че се забравя абсолютно страстността на фактическите социални и исторически промени в съзнанието на хората от неговата епоха. „Когато четеш общочовешката трагедия „Лир“, забравяш за първичната му задача — агитация против настроенията, подбуждащи към разцепване на държавата“¹

Духовната атмосфера е набелязана във встъпителните редове на „Иван Грозни“:

Облак стеле се чер над земята,
в кърви се къпе зората
върху вражи кости
и димни руини
се събира Русия
единна.

Тук всичко е ясно и заедно с това — многозначно. Кои са враговете? Само външни ли са? Кой разпалва пожарите, които обгарят зората в алено?

В киноведческата литература справедливо са посочени съществуващите три гледни точки върху филма „Иван Грозни“: едни твърдят, че това е, схематично казано, „култовска“ творба, в която се възпяват единовластието и камшикът; други — че това е антикултовска творба, бунтуваща се против идеята за дес-

¹ Вопросы кинодраматургии, випуск четвърти, стр. 388—389.

потична власт на личността. И третата гледна точка: „Иван Грозни“ е бил замислен като произведение, което да възпее единовластието, но образната система е разкъсала първоначалния замисъл на Айзенщайн и филмът обективно е прозвучал като разобличение на деспотизма.

Ние разполагаме с прекалено оскъдни данни, за да можем да твърдим с увереност какво именно е *искал* или *не е искал* Айзенщайн. Въпреки поразителната си щедрост в самоанализите той твърде малко пише за съкровените страни на замисъла на „Иван Грозни“ дори в своята обширна статия „Иван Грозни“, написана през 1945 година.¹ Още не е настъпило времето за достоверен анализ на психологията на Айзенщайновото творчество, на вътрешните мотиви за написването на сценария „Иван Грозни“. Но може да се разсъждава над обективната логика на произведението.

Основното съдържание на сценария и на филма е не проблема за личността — колкото и да е важен той за Айзенщайн! — а друг, по-широк и всеобемаш.

Нека читателят ми прости едно отклонение от мемоарен характер — то е свързано с идеята на „Иван Грозни“.

През 1946—47 година Айзенщайн работеше над план по историята на съветското кино за киноотдела на Института по история на изкуствата при Академията на науките на СССР, който той възглавяваше. Той предложи на автора на настоящите редове да си разменяме забележки върху полетата на черновия конспект по история на съветското кино. В ръкописа, който ми предаде, Айзенщайн беше нахвърлял такава схема:

Върху плана за изграждане история на съветското кино.

От темата на революцията („Броненосецът „Потемкин“, „Майка“).

Към темата на ОКТОВРИЙСКАТА революция („Октомври“, „Краят на СПБ“)?

От темата на ОКТОВРИЙСКАТА революция

Към темата УСТАНОВЯВАНЕ НА СЪВЕТСКАТА ВЛАСТ...

От темата на установяване на Съветската власт към проблема за СЪВЕТСКАТА ДЪРЖАВА.

И по-нататък:

„Историята на държавното могъщество

е неразривно свързано с историята на военното могъщество“.

Върху следващия лист, посветен на темата на държавата, Айзенщайн беше отбелязъл:

„Александър Невски и темата на обединението на Русия като основа за държавното могъщество на руската държава. Развиване и продължаване на тая тема в „Иван Грозни“.

В бележките си за „Иван Грозни“, напечатани в сборника „Вопросы кинодраматургии“, Айзенщайн пише, че ако той самият би бил страничен изследовател на своето творчество, би отбелязъл, че ликът на тоя художник се заключава „във въплъщението на крайната идея за постигане на единство“. По-нататък той характеризира разработката на тая идея в различни филми. В „Александър Невски“ става дума за национално-патриотичното единство, в „Иван Грозни“ — за държавното.

Размислите за обединение на Русия за Айзенщайн не са формален заслон; те съставят сърцевината на повествованието.

Въпросът за личността е отклонение от това основно смислово движение на творбата.

Но проблемата за личността и властта е интересувала Айзенщайн твърде отдавна. В „Черното величество“ той се обръща към далечния остров Хант, към 18 век, за да разкаже „трагедията на израждането на вожда-деспот“.

През 1937 година Айзенщайн се готви да снима „Лъже Нерон“ по Фойхтвангер.

¹ Айзенщайн — избр. произведения, том I, стр. 189—196.

² Санкт Петербург (бел. ред.).

Дори в невинната на пръв поглед неосъществена фантасмагорична комедия „МММ“ Айзенщайн рисува банкрута на личността, поставила се над обкръжаващата я среда. В сценария „МММ“ има такъв полустихотворен текст:

Рекорди ний поставяме,
рекордите обичаме,
но рекордърство не обичаме,
премиерство лично и кариеризъм личен.

Това е само една шега, но в нея се съдържа презрение към властолюбците, които се ползват паразитно от преимуществата и правата на властника.

Вдовицата на Айзенщайн П. М. Аташева разказваше на автора на настоящата статия, че когато казала на Айзенщайн нещо за опасните последици от третирането на въпросите за личната власт в „Иван Грозни“, той ѝ отговорил извънредно рязко: „Когато почнете да снимате вие, тогава ще си снимате другояче. А пък аз ще снимам само така.“ И с това турил край на разговорите на тази тема.

С недвусмислена рязкост Айзенщайн осъжда диктаторството и паталогичната жестокост. Разобличението им се прокарва в различни форми.

В епизода край гроба на Анастасия звучи 68-ят псалм на цар Давид:

Спаси ме, господи,
до душата ми стигна водата ...
Аз затънах в дълбоката тиня
и нямам опора ...

Вече съм изнурен от войни.
Гръклянът ми вече пресъхна,
отслабнах и очите ми.

А докато звучат думите на псалма, Малюта чете... своите донесения (стр. 111).

Сценарият започва със следните думи:

— Арестувайте го! — от мрака ги произнася Андрей Шуйский.

Малкият Иван ги чува ...

И стареещият Иван — наистина без да произнася тая сакрементална фраза — с един жест посочва Ефрося, повелявайки да бъде арестувана.

А знаменитата реплика на царя, когато той вижда Малюта да посича бояриите! Той възкликва:

— Малко е това!

Царят не е подсладен във филма, той си е душа на опричинната, вдъхновител и изпълнител на най-жестоки репресии, основани на паталогичната му по-дозрителност.

За разобличаването на вилнеещите опричници в „Иван Грозни“ е написано вече доста. Ще ми се да обърна внимание на още една особеност от тая характеристика. По протежение на целия сценарий се излага нещо като кодекс на опричинната.

И вразите — злодеите.

да разкъсва със зъби.

— И на повелителя руски ще служи като псе (стр. 124)

А ето думи от клетвата на Фьодор:

Да се отрека от род и от племе.

да забравя баща, родна майчица,

верен другар или кръвен брат (стр. 125 — 126).

Всичко това се разбира от нас като нещо враждебно — една от крайните прояви от обожествяването на личността на държавния глава.

Фьодор, който е дал клетва да се отрече от рода и от племето си, е подложен на най-жестокия изпит — той трябва да убие баща си и самия цар про-верява дали Фьодор е способен на това. Фьодор издържа тоя зловещ изпит (стр. 273 — 275). Разговорът на бащата Басманов със собствения му син-палач е една от най-потърсващите и многозначителни сцени в „Иван Грозни“. Най-по-разителното в нея са не терзанията на професионалния палач Фьодор, а спокой-ствието на бащата, който поощрява разколебаната душа да извърши предписа-

ното от царя злодеяние. Той вижда, че най-вярното псе на царя, Басманов-син, губи твърдост пред лицето на собствената си низост. Пред смъртта си бащата тайно му казва:

Запази всичко от рода Иванов за рода Басманов... Тук точната характеристика на историческите сили се съчетава с показване на моралния банкрут на идеологията на светотатството, идеологията на вероломството, издигната в общодържавен принцип.

Съвсем очевидно е, че в наши дни Айзенщайн би поставил друг филм за същата тая епоха. Както по различно, отколкото по-рано, е разбрана пиесата на А. К. Толстой за Иван Грозни в сегашната постановка на театъра на ЦДСА. Но това не ни дава възможност да се примирим с мисълта, че критичният патос във филма на Айзенщайн се промъква въпреки първоначалните му намерения. Това се опровергава преди всичко от самата творба. Времето ни дава все по-нови потвърждения на това, че Айзенщайн не се е прекланял пред Иван Грозни, а е разкрил истинската му противоречивост.

Лугавской не беше съавтор на сценария „Иван Грозни“, но той беше единомисленик и възторжен поклонник на таланта на Айзенщайн. В „Града на сънищата“ той пише, адресирайки се към Айзенщайн:

Не се плаши, а само се учудвай
пред сложността на времето и властно
извай го със старееща ръка.
Ти цял си власт, и ум, и нетърпение,
и никой с теб не ще да се сравни.

В алмаатинските стихове на Лугавской са изразени настроения, които не са били само негови. Те са изцяло напоени с неприязън към идеологията на опричината и беззаконията на култа към единоличната, деспотична власт. Със същите настроения са пропити и песните на Лугавской, които са влезли във филма. Поетът е бил не изпълнител на поръчка от студията на продукцията на написване на стихотворни текстове по чужд замисъл. Той е живял живота на Айзенщайн и неговия снимачен колектив, стремил се е да изрази на езика на епичната поезия същите мисли, които е искал да изкаже и Айзенщайн.

Творчеството на Айзенщайн е частица от голямата история на конфликтите и съединенията на литературата с киното.

Литературата и киното са планинските потоци — те не спорят кой от тях е по-голям и по-бърз, кой е по-чист и по-пълноводен. Те се движат към една и съща цел, макар че руслата им могат да бъдат различни.

Драматургията на Айзенщайн ни помага да разберем времето, в което той е живял, и нашето собствено кинематографично време. Сценариите, също както филмите и естетическите трудове на Айзенщайн, предпазват майсторите на изкуството и изкуствоведите от повторения на изминатото, по-специално — от погрешно разбиране на сценария, будят мисълта, зоват към творчески подвиг.

УМБЕРТО БАРБАРО

профил



Умберто Барбаро имаше твърди убеждения, на които остана верен до последния ден на живота си, убеждения, които произтичаха както от марксизма, до който беше стигнал благодарение еволюцията на мисълта, така, и дори предимно, от неговото най-искрено отношение към бедните и отрудени хора, чието положение той желаше да подобри, за да ги види да живеят в един по-добър свят на хора, наистина свободни, равнопразни, братя. От тези убеждения непосредствено се пораждаше у него и особеното му отношение към филма като изкуство, и за ролята на киното като средство за възпитание и издигане, пораждаше се онзи стремеж, който го доведе до задълбочаване при изследване езика на киното, до анализиране на неговите естетически и социални ценности, до разширяване неговата проблематика.

Спокойствието, увереността, оптимизмът, които не го напуснаха никога и които успяваше да влее в другите (аз лично дължа на неговото приятелство устойчивостта ми в моменти на големи огорчения и разочарования) бяха плод на ясно съзнание, придобито с упоритост от книгите и от един тежък живот, който го беше поставил в съприкосновение с най-жестоките страни на действителността. Той никога не реагираше с излишна страст пред най-абсурдните и несправедливи човешки неволи, а се стремеше да открие причината за тяхното съществуване и да потърси възможността за тяхното премахване, така както търсеше из книгите и произведенията на изкуството отговор на драматичните въпроси, които животът му поставяше.

Цялата негова дейност носи този характерен белег. Останал сирак още като дете, той съвсем млад трябваше да напусне училището, за да работи, и това му помагаше твърде скоро да разбере стремежите на народа и да се почувствува солидарен с него. Ежедневните грижи не само че не прекъсват стремежа му към учение, но напротив, затвърдяват онова, което става негова най-голяма страст в живота — четенето. Спомням си таванската стая на къщата, където обитаваше — един хаотичен склад на книги от всякакъв вид: по история, философия, критика върху изкуството и литературата, политика и икономия, романи и граматика на различни езици, класически и модерни театрални текстове, седмичници, списания и изрезки

от вестници — въобще едно стълпотворение от печатна хартия, на вързопи и купичи поради липса на етажерки. И все пак това беше привидно безредице: приличаше на струпан материал в някоя корабостроителница, от който той умело, сам и без помощта на учители изграждаше своята личност. Достатъчно беше да се отвори една от тези книги, разлиствани, подгънати, измачкани (Барбаро не беше библиофил, не се наслаждаваше на външния вид на книгата), за да се видят страници, изпълнени със знаци от молив, бележки, въпросителни и възклицания. Помагаше му неговата изключителна памет, от която нищо не можеше да изчезне, до такава степен, че и след много години си спомняше още първите ни писма, безкрайните ни дискусии, които сме имали върху някой автор, някоя страница или някой пасаж.

От киното започна да се интересува системно преди още да бе навършил тридесет години (роден беше в 1902 година в Ачиреале), в периода, в който Емилио Чеки, назначен за художествен директор на фирмата „Чинес“, събра около себе си една група от талантиливи младежи. Това беше през 1931 година. Барбаро беше изпитал своята жива фантазия и остър критически ум. Той беше преминал през опита на авангарда и беше представител на едно движение, кръстено от него „имажинизъм“; беше дал живот на две интересни списания — „Везни“ и „Зъбчатото колело“ и бе автор на някои творби („Адът“, написан в сътрудничество с нашия общ приятел от гимназията Бонавентура Граси, „Врящия“, „Градуси и радиуси“, „Закотвен в сърцето на Мария“), представени в Театъра на независимите на Брагалия през периода между 1927 и 1929 години. Все в стила на имажинизма (един екстравагантен хумор и горчива сатира) беше написал някои новели, събрани след това в книгата „Същността на кучето пудел“. Обект на неговата сатира бе буржоазията, от надутите професори по философия до банкерите с блиндиращи като железни каси черепи, пълни с банкноти и ценни книжа, пропаднали артисти и богати неверни съпруги, а на фона на тези ненавиждани образи се движеха хората от народа, обрисувани много сполучливо и винаги с горчиво състрадание. Това бяха в основата си интелектуалистични творби, в които бе лесно да се открият някои полемични тенденции от онези години и преди всичко отгласът от четенето на най-разнообразна литература (от философията до чуждите романи, психологията и др.). Но в тия творби вече се чувствуваше стремеж към опознаване на живота и пренасянето на този стремеж в сферата на изкуството. Скуплупортът, герой на драмата „Закотвен към сърцето на Мария“, казва: „Но ти, изглежда, още вярваш, че ме възнува смисълът на изкуството... О, скъпи прия-

ИЗ „СЪВЕТСКОТО КИНО И ИТАЛИАНСКОТО КИНО“

Влиянието на съветското кино върху италианската кинематография е било много силно още от първите му години, независимо от големите трудности, които са били създавани винаги от наша страна и които съществуват и сега. Това влияние съществува, и то съществува така силно, че представлява основният елемент, макар и не единствен, във възраждането на големия разцвет на италианския филм след войната. За да синтезираме смисъла на това влияние, трябва да се каже преди всичко, че именно теорията, разработена от съветските кинорежисьори, определи раждането и ориентирането на италианската кинокултура. Едно влияние следователно повече теоретическо, отколкото практическо, и това е очевидно, защото през време на фашизма

производството на реалистични филми беше невъзможно и въобще немислимо.

Възприемането на теорията и практиката на съветския филм ни изясни тогава значението на реализма: изясни ни, че реализъм и изкуство са едно и също и единно нещо; и тази дума започна вече да се използва от някои в това нейно ново и правилно значение, напълно различно от нейното традиционно литературно значение, което правеше от реализма само синоним или изцяло повторение на веризма или на натурализма, т. е. тъкмо онова, на което той беше противопоставен. И бидейки в невъзможност да произвеждаме по това време реалистични филми, ние бяхме принудени да разгледаме междувременно от този нов и по-значителен зрителен обхват не само новите филми, но също така и онези от историята на нашата кинематография, за да видим дали в нея не е имало прояви

телю, онова, което ме вълнува, е смисълът на живота, който все повече става празен и безсмислен..." Смисълът на живота, ето какво търсеше младият Барбато, ето от какво той се нуждаеше, за да си изгради представа за един свят, в който реалното да е съчетано с рационалното. И затова изучаваше езици (особено немски и руски), за да се ползува и от забранени по онова време текстове и да чете в оригинал големите руски писатели и писателите на революцията, като Маяковски, чиято поема „150000000“ преведе впоследствие.

Резултатите от тези търсения се проявиха в неговия първи роман „Студена светлина“, публикуван от издателство Караба през 1931 г. Това е роман за дребната буржоазия в Рим от онези години, който се отличава със задълбочен и прецизен анализ, изпълнен е с горчивина, както подсказва това и самото заглавие, но в него се чувства не само вярата, а и дълбокото убеждение в казаното с думите на един от героите: „Превръщането на лошото в добро, утвърждаването на морала, на доброто, което ще съумее да надделее и най-суровите ограничения“. Насочен изцяло към утвърждаване същността на човека и предметите, романът искаше да бъде преди всичко реакция спрямо прецизния литературен формализъм, който доминираше тогава.

Но решаваща за него, и то не само в отношението му към киното, с което вече няколко години се занимаваше върху страниците на списание „Кинематограф“, основано и редактирано от Блазети, беше неговата среща с Пудовкин, чийто труд „Кинематографният сюжет“, той преведе през 1932 г. и който бе преиздаден след това заедно с други трудове върху режисурата, актьора и звуковия филм през 1935 година под заглавието „Филм и звуков филм“ и преиздаден отново през 1950 година от „Бианко и Неро“. За него, който се бе формирал под влияние на кроцианската естетика — впрочем както и всички ние от онова поколение, — но често изразяваше своето недоволство към тази естетика (между скоби трябва да кажем, че не му беше лесно да се изтръгне от нея и в известен смисъл остана повлиян от нея дори и до последните си трудове), тази забележителна среща беше наистина едно откровение. Ето какво говори самият той за нея в книгата си „Поезия на филма“, която е написана в 1955 година и изразява неговата най-зряла мисъл: „Светът на киното, който наблюдавах с голям интерес от известно време и върху който бях размишлявал вече и бях написал нещо може би не толкова банално, изведнъж стана мой свят, всичко ми се проясни, нямаше вече зони в сянка и неизвестност: сякаш прогледнах вътре, сякаш станах рожба на това изкуство. Но дори и това не беше най-силното ми впечатление: най-силното ми впечатление

на реализъм, т. е. дали понякога тя не е достигала до равнището на изкуство. Стана така, че около тридесетте години теориите на съветските кинодейци ни накараха да преоценим някои постижения от старата италианска кинематография: да ограничим и включим само в областта на техническите и формални търсения значението на старите всеизвестни колоси и суперколоси „Кабирия“ и „Кво Вадис?“ и да открием и преоценим реалистичните италиански филми от началните години, изненадващата красота на „Изгубени в мрака“ и „Бодливата роза“.

Откриването на реалистична традиция в италианския филм означаваше нещо повече от констатирането на един исторически факт: то означаваше призив към италианските кинодейци да възприемат съветския опит не механично и външно, а хвърляйки зърната в национална почва. Така неореализмът (самата дума не обозначава ясно произхода) можа да добие вдъхновение и италиански из-

раз, който се изяви най-ярко и изненадващо добре в „Рим открит град“, „Паиза“, „Слънцето отново изгрява“ и „Трагично преследване“, в „Крадци на велосипеди“, „Чудото в Милано“, „Умберто Д.“ и др.

Това е истинското влияние на съветския филм в Италия. Не постигна обаче никакъв успех и не можеше да го постигне опитът, направен от фашистките власти, да имитират съветския филм. Въздействащата сила и вдъхновението на „Броненосецът Потемкин“ и „Майка“, на „Буря над Азия“ и „Чапаев“ завладяваха навсякъде, където и да се прожектираха тези филми: те предизвикваха най-голям ентузиазъм и най-силна реакция всред най-разнообразна публика и дори и всред открито враждебно настроените. Фашистите решиха, че филмът е **най-силното оръжие**, и твърдяха дори, че съветите могат да ги научат как да го използват. И се опитаха да имитират външно тези филми в някои пропагандни филми, доста-

чатление излизаше извън пределите на самото кино. Защото този разговор с Пудовкин разрушаваше, дори хвърляше във въздуха цяла една култура, с която бях захранен, макар да я бях чувствувал винаги несъвършена. Преведох трудовете на Пудовкин с ентусиазъм, който, струва ми се, че и днес прозира от страниците на предговора, който написах, вдъхновен от това опиянение. Изкуство и теза, реалистично изкуство, монтаж. Един широк и открит път, един начин да се разбира изкуството различно и противоположно от онова, което безпрепятствено доминираше в Италия и който макар да не беше официална и университетска философия, дойде да осмисли дотогавашния индивидуалистичен бунт на моите сънародници.“

И макар че Барбаро припомня случката след повече от двадесет години и умекотява ударението върху антикочизмизма, става факт, че мисълта на Пудовкин е оказала върху него огромно влияние и че големият съветски режисьор и теоретик се превръща в негов учител. Достатъчно е само да припомним вълнуващите редове, които той посвещава на впечатлението си от едно писмо на Пудовкин: „като че ли ми беше писал сам Микеланджело Буонароти или Леонардо да Винчи“, както и вълнението, което изпитва, когато се запознава лично с него във Варшава, а след това и на срещите им в Перуджа и Рим. Когато през 1950 година преиздава „Филм и звуков филм“, Барбаро правилно утвърждава и предговора: „Трудовете на Пудовкин са главният път, по който киното стига до пълното си осъзнаване, че е изкуство, и аз съм щастлив, че минах по този път и че бях първият, който го прокара в Италия.“

Но нека се върнем към годините около 1930. Барбаро продължаваше да развива голяма литературна дейност: подготвя нов роман, сътрудничи на списания и вестници, между които и „Л'Италия литературя“, но преди всичко работи в списание „Очиденте“, едно списание, което все още не е оценено за онзи период, когато то даде голям принос за освобождаване на нашата литературна култура от провинциализма. Колкото повече Барбаро изясняваше своето схващане за живота и изкуството, толкова неговият принос ставаше по-сериозен и задълбочен; един принос и една задълбоченост, до които беше стигнал по свой път и които му позволяваха да направи блестяща кариера, макар и с малки концесии към фашизма. Той не беше политически боец в тесния смисъл на думата, но в полето на културата запази морална устойчивост, която трябва да бъде сочена като пример, защото е нещо рядко между интелектуалците. Нито един ред, нито една дума не може да се намери в неговите трудове, за които той би могъл да съжалява, камо ли да се срамува. Както всеки мислещ човек, за когото мисленето е жива диалек-

тчно е само да споменем „Черната риза“. Опитаха се да превърнат в обикновени правила този голям урок. И тогава, както всички си спомнят, те започнаха да снимат отрицателния герой от ниска гледна точка, за да може фотографската деформация да му предаде още по-нечовешки израз на още по-голяма жестокост, а жертвата да се снима от високо, за да изглежда още по-беззащитна спрямо онзи, който я заплашва. Лошият трябваше да влиза в кадъра от ляво, а добрият от дясно... Това бяха търсения, които вече бяха опитвани в изобразителните изкуства в Германия от няколко школи, между които и пуровизибилистите, развили цяла серия от елегантни, но излишни проблеми.

Нещо подобно поиска и Гьобелс от немските кинодейци — да направят „един нацистки „Броненосец Потемкин““.

Известно ви е какво се случи. Знаете, че тези филми за нацистко-фашистка

пропаганда пропаднаха жалко и твърде скоро бяха забравени. Филмите играеха толкова противоположна роля, че трябваше да бъдат спрени от разпространение и дори забранени, както това стана в Италия с филма „Момчето“ на Нино Д, Арома, който никога не бе прожектиран публично.

Това е факт, върху който заслужава да се помисли.

Преди съветският филм съществуваше, съществува и досега една друга кинематография, Холивудската, която изцяло е изградена върху точни правила с проверена ефикасност, които кинематографите по цял свят са използвали и използват успешно. Да се създаде филм, както това се прави в Холивуд, означава да се приложат известни правила, които дават гаранция, че зрителите няма да напуснат прожекцията по-средата, а ще останат заковани на местата си, обвързани от едно психическо напрежение, което трябва да бъде удовлетворено, от едно напре-

тика, той измени, коригира с течение на времето някои свои становища, но за тези изменения винаги даваше широко и мотивирано обяснение.

За приближаването му към киното допринесоха два фактора: това, че той беше интелектуалец, който се чувства свързан с народните маси, и неговият интерес, неговата страст към изобразителните изкуства. С тях той започна да се занимава още двадесетгодишен, когато посещаваше в университета лекциите на Роберто Лонги, с когото по-късно го свързва здраво приятелство и който бе за него в областта на критиката върху изкуството учител и постоянен източник за справка. Малко преди своята смърт, в стаичката на „Сан Антонио“, която не мога да си спомня, без да бъде обзет от безкрайна тъга, набелязвайки ми плана си за една поредица от книги върху изкуството, която трябваше да ръководи, той ми говори за Лонги с такава топлина и възхищение, с каквото беше писал за Пудовкин; и болката, и страданията бяха за момент забравени. Скъпи приятелю, каква голяма радост би била за теб, ако можеше да прочетеш оценката за тебе, написана от Роберто Лонги: „Но дори и за изобразителното изкуство в тесен смисъл Барбаро продължи да провежда най-задълбочени проучвания и показва такава голяма дълбочина и точност, които ме изненадаха и за които, що се отнася до мен, ще му бъда завинаги благодарен“. С критика на изобразителното изкуство той продължи да се занимава, дори и когато кинематографичните изследвания се превърнаха в основна негова дейност: написа много статии върху най-значителните изложби, които се провеждаха, преведе „Приближаване към творбата на изкуството“ от Вьоелфин, а непосредствено след войната публикува книгата си „Богатите залежи на съвременната живопис“. В сътрудничество с Лонги реализира два документални филма върху изкуството на Карначио и Караваджо.

По времето на „Чинес“ и по съветите на Емилио Чеки той преведе и коментира книгата на Арнхайм, която, както писа самият Арнхайм, се предаваше от ръка на ръка между „начинаещите“ в циклостил, като забранен позив в някоя мина. Трудът беше публикуван след това в „Бланко е Неро“ през 1938 г. Той преведе също така трудовете на Айзенщайн и Балаш, придружавайки ги с уводни бележки и остри и точни коментарии, за които без каквато и да е реторика и послесловно снизхождение може да се каже, че се превърнаха в първия важен и основен тласък, който извиси в Италия проблемите на филма до равнището на културата; един забележителен факт не само за киното, но и за самата култура, която се обогати с нова проблематика. Упорит поддържник на реализма, воден от дълбоко естетическо убеждение, което съвпаднаше с неговия морален свят, той

жение, което трябва да бъде последвано от успокояване и от което зрителят не бива да бъде лишен. Тези правила са били изследвани най-прецизно, контролират се на базата на статистически данни върху реакцията на най-различни зрители, класифицират се, пише се по тях, коментират се и преди всичко прилагат се най-стриктно. От степената, в която повече или по-малко ще се приложат, зависи, пропорционално, успехът на творбите. Затова тези правила се прилагат във всички кинематографии и навсякъде се оказват ефикасни.

Ние наричаме този вид филми **конфекция**, защото са създадени въз основа на една предварително съществуваща нормативност, която е **търговска**, защото това й осигурява успех, **космополитична**, защото този успех е осигурен всред всички зрители, **формалистична**, защото идеологическата празнота е първото от тези правила, най-важното, онова, което в никакъв слу-

чай не може да бъде пропуснато.

Тези съображения трябва да ни изяснят цяла серия от важни факти и проблеми. Преди всичко те решават едно очевидно противоречие, в което ние, прогресивните кинодейци, издаваме, когато наричаме формалистични някои филми. Филми, изпълнени със събития, чувства, възмущаващи действия, изпълнени с престъпления, любов и пр. Филми с толкова голямо и богато „**съдържание**“ — как могат да бъдат наречени **празен формализъм**? Кинодейците знаят много добре защо тези именно помпозни творби могат да бъдат определени, в тяхната същина, със същата дума формализъм, която определя самоцелните творби. Защото **празното** и тук, и там, и в единия, и в другия случай е едно и също — става дума за липса на идеи.

И така ние имаме, от една страна, в съветския филм художествено явление, което има в основата си обща идеология, а от другата, едно търгов-

утвърди критично в трудовете си и в преподавателската си дейност неговите принципи, като допринесе за утвърждаването на онова съзнание, чиито плодове можеха да се видят в разцвета на нашето кино в периода след последната война.

За фирмата „Чинес“, където работеше като консултант на сюжети и работни книги, Барбаро реализира и един документален филм „Корабостроителници на Адриатика“, който е успешна изява на неговото кинематографическо виждане, на неговите постоянни социални интереси.

Барбаро беше преподавател в Италианския киноинститут от 1935 година, годината на неговото основаване. Никой друг освен него не можеше да бъде така полезен, така компетентен, да внесе толкова възбуждение, критична точност и методика в преподаването. В Института години наред той даваше на своите ученици най-хубавото от себе си. Обичаше средата на младежите, в които имаше безпределна вяра, проявяваща се в прекрасното уважение към тяхната личност. Още от първия контакт той спечелваше техните симпатии и никога не позволяваше да се чувствава разлика във възрастта, опита, културата; отнасяше се с тях с предразполагащо внимание и разбиране и им отговаряше с такъв прост и достъпен тон, който сякаш искаше да потвърди, че в областта на културата нещата трябва да се разбират, а не да се налагат. Той преподаваше, използвайки примера, учейки, че достойнството на човека се крие в мисленето, в моралното задължение към живота на другите и спрямо самите нас и че хубавите идеи, откъдето и да идват, всякога ще надделеят и ще се наложат. Това беше обликът на неговата личност: младежите го разбираха и се събираха около него, за да потърсят яснота и добият увереност в кипежа на своите идеи и чувства; обичаха го, защото го уважаваха.

И сега сякаш ми се струва, че го виждам да излиза от някоя класна стая, заобиколен от плътна група студенти, които с любов го принуждаваха (и това много го радваше) да продължи лекцията, преминавайки през коридорите и стълбите. Той се стремеше да отговори на всеки въпрос, да задоволи всички интереси, да си даде сметка за най-странните възбуждения, да разсее всякакво съмнение; и ако се разпалваха спорове, понякога оживени поради някое непредвидено остро възбуждение, Барбаро запазваше своето забележително спокойствие. Той не изменяше вежливия си и спокоен тон дори и когато му се правеха най-повърхностни и несериозни възбуждения; само който го познаваше добре, можеше да забележи в зениците на очите му малка искрица на ирония, която бързо се превръщаше в успокояваща усмивка. И понеже обичаше наистина младежите, той винаги им прощаваше грешките, допуснати от възторжени изблици, винаги вярваше в мла-

ско явление, лишено от идеи. Идеологията на едното се състои в показване на реалността и по този начин въздействие върху самата реалност. От друга страна, празнотата не изключва, напротив, дори поощрява едно отношение към реалността, само че фалшиво и коварно, което се състои в **откъсване** от самата действителност.

Ако искате, наречете пропагандни съветските филми. Но като прибавите веднага, както знаем от опит, че с филма не може да се лъже, че с него могат да се пропагандират само верни тези. Защото фашистите много скоро се отказаха от пропагандните филми и насочиха италианското кинопроизводство към комичните филми и филмите с бели телефони. „Те си счупиха оръжието, преди да могат да ги използват“, писа някога Бела Балаш. Така бяха принудени да постъпят фашистите с **най-силното оръжие**.

ИЗ „ФИЛМА И МАРКСИЧЕСКОТО ОБОГАТЯВАНЕ НА ИЗКУСТВОТО“

Киното се роди в последния период на социалната революция: роди се в сравнително розовия залез, макар и не лишен от тъмни петна, на онзи деветнадесети век, който само след няколко години трябваше да бъде окичен с неправилния и незаслужен епитет **глупав**. Роди се в 1895., официално, с първата публична прожекция на филмчета от братя Люмиер. Това беше раждане, предшествувано от дълга бременност, свързана с безкрайна поредица от опити, търсения, открития и изобретения от Мърей и Люмиер, докато се стигне до апарата с двойно предназначение — да снима и да прожектира.

Не е необходимо да изброяваме дългата серия от други изобретения и открития в началото на нашата щастлива епоха; още повече, че тяхното първо появяване е още живо в спомените на

дежите; Барбаро, никога не се опасяваше както мнозина, че когато младежите напуснат института, много скоро ще го забравят и няма да изпитват благодарност за това, на което ги е научил. Нито пък се сърдеше, че някои от неговите идеи се появяваха под друго име. Идеите са обществено богатство, казваше той, важно е, че те продължават да съществуват че си пробиват път; и може би именно когато се забравя техният източник, това означава, че са станали общи, за всички.

Годините, прекарани в института, бяха за Барбаро период на напрегнато изследване и работа, а също и на най-тесно сътрудничество между нас двамата; особено първите години, изпълнени с търсения и дискусии, време, в което бе трудно да се установи рязка граница между студенти и преподаватели, било поради това, че между студентите имаше вече изявени личности, било поради това, че и самите преподаватели, като се почне от мен, трябваше много неща да учат. Сред този объркан ентузиазъм, изпълнен с опити и търсения, Барбаро беше здрава опора; от нашето сътрудничество се роди списанието „Бяноко е Неро“ и поредица книги върху различните страни на филма, която след това изигра голяма роля. Родиха се онези антологии, които съставяхме заедно („Проблемите на филма“, „Актьорът“, „Изкуството на актьора“) и в които събрахме най-значителните трудове върху техниката и естетиката на киното



по-старите, които са видели със собствените си очи техните първи прояви, автомобила, самолета, телефона, телеграфа, радиото, телевизията. Това е периодът, в който физиката беше революционизирана от Планк, Де Бройли, открива квантовата теория, която посредством Ферми и други откри пътя на нуклеарната физика към атомната енергия.

Кинематографът се роди следователно в една епоха на социално преобразование, на противоречия, на конфликти: в епохата, в която капитализмът премина към фазата на монопола, в която се засили конкуренцията и индустриалният капитал се сля с банковия, създавайки финансовия капитал, в епохата на империализма. В една епоха на упорита съпротива на старото срещу новото. И се развива и усъвършенствува непрестанно в нашата епоха, която е епоха на съвместно съществуване на империализма и социализма. Неговото близко бъдеще е това на социализма,

който с нови форми на борба, да се надяваме, без кървопролития, ще доведе до ликвидирането на все още съществуващите устои на стария социален ред в света и до постепенното преминаване на социализма към комунизма.

На някого може би се струва, че това определение е ненужно; може да му се струва, че е предговор и очертаване на позиция от политически характер и следователно по-начало чуждо; неподходящо за нашата тема, филма. Но то е много важно и необходимо именно за да можем да определим истинската природа на предмета на нашата дискусия, филма.

Навсякъде е имало дискусии и полемики за природата на филма: дали той е изкуство или не, дали не е индустриална стока или нещо средно, индустриално изкуство или художествена индустрия. Установили, че се намираме в епохата на социална революция, от която трябва да се роди нова култура, ние можем да отговорим на този въ-

ФРАГМЕНТИ

и актьорското изпълнение. Така сред учениците започнаха да си пробиват път идеите на Пудовкин, Балаш, Айзенщайн, Арнхаим, Станиславски, а в същото време се проектираха класически филми от „Нетърпимост“ до „Потемкин“ и „Последният човек“, както и учебни филми, един от които — върху актьорската работа в киното — бе направен от Барбаро.

Резултатът от цялата тази работа в неговата преподавателска дейност е намерил израз в книгата „Филм, сюжет и работна книга“, издадена в поредицата на „Бианко е Неро“ в 1939 г., в едно изследване върху киноактьора, появило се 1937 г. и в друг един труд, озаглавен „Проблемът за кинематографическата проза“, публикуван през 1942 година пак в „Бианко е Неро“ Голямото значение на тази книга освен нейната изключителна яснота и убедителност на примерите, извлечени от сходствата с изобразителните изкуства, се крие преди всичко в това, че в нея той разглежда проблема за филма неделимо свързан с по-общия проблем за изкуството. Една постановка, много точно и критично обоснована, която Барбаро широко и органично успя да развие. Неговата мисъл е израз на онази диалектика, която, както видяхме вече, беше опорна точка на неговата личност: единството на художествения и социалния интерес.

Първата и най-важна глава на книгата е посветена на естетическия проблем. Тръгвайки от принципа за единството на изкуството, разбираемо като духовен процес, и утвърждайки неделимостта между съдържание и форма, той се позовава на онова, което Кроче беше определил като „цялостност“, за да утвърди, че творбата на изкуството „е виждане на света, родено от сложни исторически фактори, което се осъществява посредством различни обработки... От това следва, че „само практически и по външни съображения изкуството се дели на различни изкуства, в зависимост от материала и техническите средства за неговото осъществяване“. Оттук и отхвърлянето на двете антагонистични позиции (натурализъм и формализъм), които опирайки се върху изразните средства, оценяват изкуството и творбите в зависимост от „степената на повече или по-малко натурализъм“. Докато всъщност техниката, бидейки комплекс от специфични средства за всяка отделна творба, с която те са неделимо свързани..., не може да бъде отделяна от творчеството, от творбите, не може да бъде систематизирана, оценявана сама за себе си, повтаряна, както се иска на езиковедите, които нахълтаха и в областта на кинематографа“. Което не би трябвало да означава, че не съществуват и че не могат да се търсят граници между изкуствата... само трябва да се има винаги предвид, че става дума за разграничения от чисто външен характер, които не засягат истинската същност на изкуството“. Така че еволюцията и обогатяването на техниката и като

прос от гледна точка на старата култура и от гледна точка на новата. Старата цивилизация беше цивилизация на общество, разделно на класи, цивилизация на разделение на труда и културата, която ѝ беше присъща, стремеше се да раздели човешката дейност на напълно изолирани клонове; една дейност се определя по нейната чистота, т. е. по това, че тази точно определена дейност е много по-различна и няма нищо общо с други нейни дейности — изкуството например, което не се нуждае от прилагателното **чисто**, тъй като самата негова натура предполага тази чистота; всякакви остатъци от други дейности, практически цели или умозрително съдържание довеждат до увреждане, до отрицание на изкуството.

На проблемът за природата на филма беше лесно да се отговори, че филмът е изкуство и че неговият индустриален аспект по отношение изкуството на фил-

ма е подобен на този на индустрията за тубите с бои към живописиста. И дори в терминологията беше уточнено различието: „Киното е индустрия, филмът е изкуство“ (Л. Киарини — „Пет глави върху филма“).

Кинематографичните апаратури, комплексът от необходими средства за производството на филми, са синтез от най-различни открития от физико-химично-механично естество. Например ефектът на закона за персистенцията на изображенията върху ретината, благодарение на която серия от фиксирани изображения, проектирани с определена бързина и междинни интервали, които осигуряват отделянето им, създават впечатление за движение; ефектът на трансформиране на звуковите вибрации във вибрации на въздуха или на светлинна наситеност и обратно, благодарение на който се възпроизвеждат звукове и шумове. Тези сложни апарати са били създадени със задача да се въз-

последница еволюцията на формата „е в зависимост от социалната, политическа и философска еволюция“. Джиото е по-велик от Васари, но по-богатата техника на първия отговаря на едно по-модерно „мислене“. Поради което, ако е правилно, че са били разбити неверните схващания за начало, развитие и упадък на изкуството, не е приемлива кроичанската теза, която отрича възможността за една история на изкуството. Така всеки художник е свързан със своето време, а между художниците могат да се открият идеални връзки, един общ поетичен свят, който води до еднакво използване на изразните средства: оттук и онова, което наричаме мисли.

И ето, изследвайки не различията, а онова, което е общо за изкуствата (противоположен метод на този на Арихайд), Барбаро стига до утвърждаване художествеността на филма; последната пречка (т. е. привидната механика в киното) той отстранява, като отбелязва много прецизно, че не „машините са тези, които помагат за производството на филма...“, те са инструменти: т. е. намираме се далеч от автоматизма и самостоятелността, защото не можем да ги откъснем от хората, които ги направляват. Инструментите са винаги подчинени на творческата воля на човека“.

От това кратко обобщение на неговата мисъл проличават ясно позициите, на които той остава завинаги верен. Основата на неговата теория си остава ви-

произвежда действителността и са се развивали и усъвършенствували по посока на една все по-пълна и по-точна репродукция. Върху тази научно-механична природа винаги са се опирали и до днес се опират все още живите на задничеви умове, които отричат на филма качествата на изкуство, считайки киното за механичен процес на възпроизвеждане на действителността.

Киното е комплекс от средства на прецизната механика, оптика, физика и химия и е едно от многото изобретения и открития, които предизвикват конфликт в обществото.

Киното, разглеждано в комплекса на неговите апаратури и извън взаимоотношението структура—свръхструктура, е „независимо от класите“, киното е като езика или както средствата за производство, на разположение на този, който ги използва. Затова пък филмите, т. е. произведенията на тази апаратура, са част от идеологията.

Дискусията, дали филмът е или не е изкуство, има класов характер. Най-назадничевите елементи винаги са желали да отрекат на филма характера на изкуство, винаги са си отдръпвали носа от този неморален спектакъл на тъмно за слугини и войничета и след това са се опитвали да го отклонят от верния му път, от развитието му и ролята, определена му от историята.

Защо да се учудваме, че филмът се счита за индустрия и, че са произвеждат филми с индустриални категории? В капиталистическия свят всяка ценност се превръща в стока, всеки работник се превръща в машина.

И книгопечатането също е индустрия. Но откритието на подвижните букви съ-

що беше откритие на едно от средствата, за които говорихме по-горе.

„Без съмнение, казва Маркс, печатът съществува и като занаят и тогава не става дума за писатели, а за печатари и издатели“. („Политически трудове на младия Маркс“).

Дискусията, дали филмът е изкуство или индустрия, според това, което ни казва Лебедев, се е водила надълго и в Съветския съюз. И Лебедев много правилно стига до извода, че филмът е изкуство. Едно подобно утвърждаване стана и у нас и най-често се отговаря, че киното е изкуство и че неговите апаратури не са машини, а „средства“: т. е. те са далеко от това да притежават автоматизация и самостоятелност, защото те са винаги подчинени на творческата воля на човека.

Очевидно е, че една машина за пробиване ще прави върху ламарината еднакво големи дупки и на равни интервали: работникът, който я управлява, задвижва само една ръчка, за да я пусне в движение или спре, и неговата намеса ни най-малко не изменя качеството на дупките. Така, както машината за болтове пресува един след друг цяла серия от еднакви болтове, независимо от човека, който работи с нея. Двадесет човека върху една и съща машина естествено ще произвеждат едно и също нещо. Но двадесет човека, снабдени с една снимачна камера, които снимат една и съща сцена, ще дадат най-различни резултати в зависимост от различия си менталитет, душевно състояние, желание, изразни възможности, намерения. Снимачната камера следователно не е машина.

наги единството на изкуството, възможността за сливане на повече техники, творческото сътрудничество и преди всичко отричането на всякакъв натурализъм и формализъм, които изправят изкуството от неговото високо хуманно значение.

Преминавайки след това към разглеждане на филма, той приема и задълбочава гениалните възгледи на Пудовкин, ситематизирайки ги в своето общо виждане за естетиката. И тук вече „филмовата специфика“ добива истинска стойност; темата или тезата (онова виждане на света, което лежи в основата на творбата на изкуството) се превръща в „етичната ос на сътрудничеството, определяща при решаване изразните проблеми във филма“. Не става дума, казва Барбаро, за една теза, която следва да се доказва като математическа теорема, тъй като в такъв случай всички пропагандни филми биха били шедеври, докато най-често се забелязва тъкмо обратното.

Тук стигаме до моралното и социално значение на филма, на което Барбаро посвещава цяла глава и което последователно подчертава, изтъквайки онези особености, които правят киното изкуство за народа, „най-възпитателното изкуство, чийто обществен и хуманен принос е най-голям“, едно изкуство, което изисква отговорност, морална чистота и обществено чувство от своите създатели. Оттук и неговото пълно отричане на масовата филмова продукция с „хепи енд“, която той нарича неморална; оттук и борбата му срещу оптимизма и наивността на онези филми, които представят като прекрасен света на нощните локали, леките жени, царските двореци в оперетен стил „и други подобни мръсотии“.

Вече беше доказано с голямо усърдие в анализа и примерите от Арнхайм („Филмът като изкуство“), че кинематографът не само не е машина за възпроизвеждане на действителността, но също така, че това възпроизвеждане ни най-малко не е точно, че съществуват цяла серия от ограничения във възможността за това възпроизвеждане. Според Арнхайм художественото използване на тези ограничения е онова, което характеризира и определя кинодейците като художници. Тази забележителна теза е имала своя изключителен предшественик в нашия С. А. Луциани.

Нека сме наясно, че кинематографът се роди именно като оптически трик. хората отиваха да гледат фотографии в движение. В началото интересът не беше към това, което се виждаше, а в чудото на трика. Истината е дори, че първоначалното развитие на кинематографния спектакъл беше свързано с филми, които бяха нещо като допълнение и се продаваха заедно с проекционните апарати.

Следователно интересът на зрителите беше към това да се видят работниците да излизат от фабриката на Люмиер не защото ги интересуваха работниците; или да видят как малкият Люмиер изяжда закуската си не защото ги интересува малкият, неговите съдници или неговата психология; или пристигането на влака в гарата не защото ги интересуваха това пристигане, а заради факта, че работници, бебе, влак се движеха. Противното, което се опита да изложи Дзаватини върху Люмиер-

Мелиес (на Международния конгрес на киното в Перуджа 1949 г.), е противопоставяне, което почива на илюзия. Люмиер не е имал грижата да създава документи. И дори по-цялостно развитата комична сцена на „Измокрения поливач“ е само привидно филм. Това, че имаме развита, нагласена и изпълнена актьорски (макар и по-цялостно) сцена, не я превръща в търсено произведение на изкуството. Т. е. само привидно изображенията, които се виждаха в движение, съдържаха историчка, в състояние да ни разсмее: фактът на предизвикване на смеха беше елемент от факта на удивление пред изображенията в движение. Към чудото на движението Мелиес прибавя серия от други чудеса, откривайки възможността за трикове, изчезвания, обратен ход, ускорено движение и пр. Следователно какво представляваха онези стари филми?

Те бяха изкуство (защото изкуството, разбира се, като понятие включва също и неизкуството), което в зависимост от устройството на обществото деградира в стока.

Проблемът за индустрията и изкуството на филма следователно трябва да бъде разглеждан така: комплексът от кинематографна апаратура за производството на филми представлява едно от новите средства за производство, които влязоха в конфликт с производствените отношения на капиталистическото общество и в някои страни успяха да ги разрушат независимо от гледната точка на класата. Тези средства за производство бяха и все още са в капиталистическите

На базата на тези предпоставки и в тази светлина той анализира езика на филма, опирайки се главно на схемата на Пудовкин, но обогатявайки я с наблюдения и примери, извлечени от своята собствена широка литературна и изобразителна култура. Оригинална е неговата позиция що се отнася до киноактьора (произтичаща от признаването на филма като колективна творба), определен като актьор-творец в сравнение с театралния актьор, който е изпълнител. Докато последният има на разположение текст, който сам по себе си е поетична творба, в който образите са напълно очертани, то първият има само най-простата насока, тъй като работната книга, както и да я определяме, не е нищо друго освен етап от филмовото творчество.

В изследването си „Проблемът за кинематографическата проза“ той много прецизно показва как филмът поради своите особени характеристики, между които и тази, че разказва само в сегашно време (кадрите не могат да се спрят припомня той както Баланш) не трябва да изразява абстрактни оценки, схващания, размишления. Нещо повече: „Филмът като всеки художествен език е ограничен в своята документална възможност.“ Следователно „разбирайки естествено за проза непоезията, т. е. неизкуството, трябва да кажем в заключение, че не може да съществува кинематографическа проза. Че тя никога не е съществувала...“ И

страни в ръцете на буржоазната класа, която ги е използвала и продължава да ги използва.

Онези, които отрекоха, че киното е индустрия, и аз измежду тях, утвърждавайки, че апаратурите на киното са художествени средства, а не машини, поради остатъци от идеалистически схващания бяха разглеждали проблема за класите абстрактно: опитваха се да дадат дефиниция от общ характер, абстрахирайки се от историческите условия и класовата борба. Съображението, че произведенията на киното като художествени произведения, нямат характер на произведенията на машините, не са **сериен** производствено средство, а са отделни и неповторими, е едно половинчато твърдение. Доколкото са машини обаче кино апаратурите трябва да бъдат разглеждани в тяхната диалектическа връзка с базата, т. е. с икономическата структура на обществото. Заедно с всичките други производствени сили те представляват диалектическо единство с базата. База и производствени сили са двата аспекта на производството.

Произведенията на киното, когато то е в ръцете на капиталистите, имат характер на защита на класата, от една страна, и на специализация, от друга; и двете тези особености се стремят да превърнат филма в **сериен продукт**: от една страна, защото повторението на ефекти, проверени като ефикасни, осигуряват успеха на филма, т. е. печалбата, от друга, защото един механизъм, създаден веднъж за всички, с цел да **развлича** и да отклонява зрителите от заобикалящата ги реалност, сам по себе си представлява **класова защита**.

Кинозрителят няма възможност да оцени и обмисли веднага всичко онова, което му се показва; редуването на 24 квадратчета в секундата е толкова бързо, че едва стига за възпроизвеждането на движението в неговия реален ритъм; непрестанното сменяне на кадрите, които могат да бъдат дълги само колкото е достатъчно за най-непосредственото възприятие, не дава възможност на зрителя да размишлява върху онова, което вижда през време на прожекцията, ако не иска да загуби следващото изображение и следователно да стигне до неразбиране на цялата творба... Филмът следователно е непосредствено въздействие върху съзнанието на зрителя и преди да говорим за неговата критична интелигентност, трябва да разгледаме въпроса за неговото възприятие. Поради тази причина много пъти е било констатирано, че при гледането на добре направени пропагандни филми зрителите аплодират не образи, които не биха приели или на които дори биха се противопоставили, ако им бяха представени в умо-зрителна форма... От друга страна, причината, поради която кинозалите, в които се прожектират филми с открита и натрапчива пропаганда, са така често празни, трябва да се търси във факта, че зрителите притежават интуиция и критично отношение и лесно могат да прозрат голата тенденция, която филмът им натрапва.

Първото впечатление от един кинематографен сюжет винаги е в зависимост

години. По този повод той писа за една трета фаза в развитието на киното във връзка с филма „Шест часа след края на войната“ на Пириев, като го критикуваше мотивирано заради антикинематографичността на творбата. И това направи той, който никога не искаше да теоретизира върху филмовата специфика и който винаги слагаше ударението върху идеологическото съдържание на изкуството. С оценката му за Пириев може да не сме съгласни (аз винаги не съм бил съгласен), но няма да бъде правилно да се обвинява Барбаро в политическо сектантство. На онези, които тогава му отправиха това глупаво обвинение, той отговори направо: „Аз съм щастлив, че досега винаги съм бил искрен, и моето най-свято обществено задължение е било да пиша и да утвърждавам при всички случаи и всякога, онова което мисля; това е нещо, което всички, които ме познават и на чието мнение държа, знаят много добре“.

В книгата „Киното и съвременният човек“, защитавайки новата критическа позиция на Пудовкин, който беше отрекъл схематичността на монтажа, Барбаро обяснява, че се отнася до една формалистична схема, отпадането на която не нарушава основните положения в теорията на великия съветски режисьор, почиващи на схващанията за тема, художествено сътрудничество, пластичен материал и асинхронизъм. В същите страници той горещо утвърждава, че „да се тръгне от марксизма, за да се постави проблемът за филма, означава да се изследва едно реално явление със сюжетните му проблеми, без предразсъдъците за естетическа чистота. Това означава да се разглежда филмът такъв, какъвто е, като художествен факт. Това не означава, разбира се, ни най-малко, че трябва да отхвърляме като извънестетически онези размишления и изследвания, които той може да ни подсказва или наложи. Тъй като да се изследва филмът от гледна точка на марксистическото мислене означава да се разглежда той извън сферата на формалистичната естетика“.

В неиздадения труд: „Филмът и марксистическото обогатяване на изкуството“, незавършен и недоработен окончателно, тъй като смъртта го завари в момента, когато работеше над него, се чувствува силният стремеж да се систематизират общите проблеми на естетиката и специално на филма в светлината на марксизма.

Както видяхме, в комплекса от тези трудове има обогатявания и задълбочавания на неговата мисъл, има стремеж да се преодолеят някои по-стари догматични положения, както и основни непълноти. Но онова, което е най-характерно за Барбаро, е суровостта на оценките върху филмите и неговата дейност като войнстващ критик: една суровост, която понякога дори ни смущаваше.

Точно в тази суровост обаче се проявяваше неговото дълбоко убеждение за моралната и обществената стойност на киното, а бих казал, и на цялото изкуство; едно схващане, което определяше неговия вкус. Така той обичаше Манцони и Каракаджо, Достоевски и Леопарди, „Жана д'Арк“ на Драйер и „Майка“ на Пудовкин и възхваляваше в съвременното кинопроизводство филми като „Бернадета“ на Кинг. Обичаше италианските неореалистични филми и повече чистата неподправеност у Роселини, отколкото ярката формална точност у Висконти, предпочиташе трогателната простота на Дзаватини, Де Сика, отколкото психическите сложности на Антониони. Не съпадаха с неговата моралност и с неговия вкус, колкото и съвременни технически да бяха, неясните, жестоки, сексуални филми: почти никога не ги доглеждаше до края. В такъв случай неговите критични статии, винаги написани в жив и ярък стил, винаги пълни с убедителни аргументи, понякога и с духовити бележки, плюсяха като удари от камшик: изразяваха целния бунт на такива като него, които притежаваха високо схващане за възпитателната и обществена роля на филма.

Той научи всички нас на много неща и още много може да ни учи със своите творби и със своя пример: това е пример на морален дълг към изкуството, към живота, пример как да се борим неотстъпно за своите идеи с изследване и труд, да уважаваме всички хора, дори и противниците, към които трябва да се отнасяме със същата загриженост и със същата чест. Той никога не пожела да пригоди своето душевно богатство към дребнавите нужди на живота. Той не се огъна никога пред никакви обстоятелства, защото беше чуждо на неговата вътрешна същност да говори неща, в които не е дълбоко убеден.

Това е завещанието, което той остави на всички нас; и особено на младите, които за него бяха надеждата за един по-добър свят, който те ще успеят да опазят и обогатят със своя труд, за да се види отразена неговата светлина в страстите, които ще напишат, и във филмите, които ще създадат.

Луиджи Киарини

ИЗКУСТВО—ИЗСЛЕДВАНЕ

Игор Беляев прави филми в Централната телевизия — Москва. Виктор Лисакович е режисьор в Централната студия за документални филми. И двамата са млади хора, и двамата привлякоха вниманието на обществеността върху своите работи както върху „Сахалински характер“ на Беляев, така и върху „Катюша“ на Лисакович. И макар че работят като режисьори в два различни вида изкуство, на екрана те утвърждават един и същ подход към документалния филм: стараят се да разкрият личността чрез пряката снимка на човека, чрез откровения разговор пред камерата.

За нас е интересно да узнаем за избора от тия два оригинални кинодокументалисти творчески маниер, за плановете за по-нататъшното му приложение и може би за по-нататъшното му развитие, за възможностите, които той дава във връзка със стремежа за постигане на съвременния човек. Но преди да заговорим за това, нека видим как нашите събеседници станаха единомишленици.

Виктор Лисакович: Когато на екрана се появи моята „Катюша“, мнозина започнаха да ме убеждават, че филмът е направен някак си за телевизията или по телевизионному, че това не е никаква кинодокументалистика. Честно казано, по отношение на телевизията аз бях несведущ и поради това не можех да черпя съображения и инвенции от тази сфера. Но и по-рано, в предните ми работи, ме привличаше възможността да въвеждам синхронното слово, за да предоставя думата на самите екранни герои. Само че по начало „синхронът“ се вмъкваше по подобие на концертните номера, без да става централна, свързваща художествена сила. Затова пък в „Катюша“ и в следващите работи той вече стана главното.

Не мисля, че телевизията като цяло също се увличаше от подобни търсения на говорещия документ. Просто Игор Беляев правеше това; той започна по-рано от мен, така че има всички основания за приоритет. Ние не смятаме, че сме излезли на някакъв магистрален път, по който веднага ще се впуснат всички наши колеги. Ако прегледаме един по един документалните филми, то численото преимущество ще бъде на страната на ония материали, които са събрани и обработени по старите правила, съгласно оцелелите десетилетия методики. В потока на телехрониката навярно би се открило същото, с тази разлика, че за установяване на средноаритметични решения не са необходими десетилетия. Досега какго в киното, така и в телевизията малцина се занимават с неподправена синхронна снимка, малцина се стараят да разкрият човека постепенно, по такъв начин, че неговите мисли да стават разбираеми като че ли случайно и от само себе си...

Игор Беляев. А ние в телевизията наистина отделяме особено внимание на звука и още повече на речта. Защото как иначе би могла да

Редакцията публикува възгледа на двамата млади съветски творци върху съвременното документално кино, като счита, че той е интересен и будещ позитивни мисли, макар и не навсякъде ясен и обоснован теоретически.

се улови индивидуалността? По отношение на облеклото си днешните хора твърде много си приличат един на друг, покътнината и мебелите им са очевидно унифицирани. Собствено и речникът им (уви) също върви към еднообразие. В резултат — външните признаци на самобитността стават, така да се каже, по-трудни за снемачните възможности. Това обаче още съвсем не доказва, че самобитността като че ли се заличава. Тя просто все повече започва да се проектира в областта на мислите, на вътрешния свят. И само в търсенето на откровената и съкровената, а не преходната, случайна дума може да бъде разкрита и осъзната тази самобитност. При това за режисьора тя съвсем не е очевидна в момента на снимките и се разкрива едва в готовия, проявения материал. Само тогава могат да бъдат направени изводи, що за индивидуалност показваме ние на екрана. И дори да се учудим на своето откритие.

Разбира се, това няма отношение към „потока на живота“. Може би такъв вид работа може да се сравни с труда на геолозите, които крачат километър след километър, събирайки в раниците си образци от различни породи и едва после, в лабораторията, могат да узнаят истинския състав и точната цена на находките. Ще напомня: геолозите не са географи — те търсят не пълнотата на повсеместните сведения, а откриват месторожденията, най-крупните съсредоточения на богатствата. И търсенето се провежда не слепешком, не на слуга, а по предварителни данни, по всякакъв вид тънки признаци и обоснования. При работата над филма е също така: у авторите непременно съществуват изходни намерения и „прогнози“; те именно и помагат при ориентирането, при избора на направлението.

Не ми се иска да се съглася с ония, които се опитват да изкарат, че аз и Виктор Лисакович сме някаква „синхронна вълна“. Работата не е в това, че звучат интервюта. Главното е в разкриване мислите на героя, на неговата собствена същност.

В. Лисакович. Забелязал съм по себе си: техническите методики са недълготрайни. Разбира се, приятно е да изработиш един път завинаги единен подход към материала и в съгласие с него — уверено да решаваш филм след филм. Само че срещата с всяка нова значителна индивидуалност, с нов интересен човек те заставя да обновяваш приёмовете — не може да съществува една единствена мярка за всички. Така нищо не ще завоюваш освен еднообразие.

Макар, честно казано, мисълта за някакъв еталон в методиката и да не престава да тревожи въображението. Срещат се примери на упорита вяност към веднаж откритото. Полският режисьор Тадеуш Яворски например има един поразителен филм — „Изворът“: в едно безводно село избликва извор, но селянинят, на чиято земя е изворът, не допуска съселяните си до него и го засипва; с това той предизвиква яростна разпра из целия окръг, която продължава и тогава, когато хората вече са забравили откъде е възникнала тя; после хората изведнаж осъзнават безсмислението на своя гняв и приключват разпра, като изграждат кладенец. За този филм режисьорът е открил извънредно любопитен метод: той е снимал интервюта със селяните, а от получения материал е монтирал диалози.

Филмът звучи ярко. Но по-нататък, в следващите филми, методиката вече започва да огражда творчеството от неочаквани, от нови колизии. Т. е., взимат се други, макар често еднотипни сюжети, но тия сюжети се разкриват отново по същия път — чрез монтажни диалози. И аз слушах как други полски кинодокументалисти казваха на Яворски: „Ти си пишеш все от твоя „Извор“, а той отговаряше: „Да, но затова пък от своя.“

Да, не е така просто да се отървеш от обаянието на шлифованата и успешно приложена форма. Но еднолюбие в този смисъл не може да се харесва всекиму. Защото зад цялата шлифованост на такъв вид постоянство се крие препятствие към непредвзетото изучаване на човека.

И. Беляев. Ето, именно изучаването, изследването ние смятаме за решаваш признак на документалния филм. Тук няма да се позоваваме на просто бездарните, занаятчийски, търговски филми. Те не са конкуренти или по-точно — с тях е невъзможно да се съревноваваш. Но има друг подход към изкуството, подход пълноправен и закономерен. Когато говорят за него, в ход се пускат термините: поетично кино, лирично кино и т. н. А всъщност зад това се подразбира ето какво: отначало във въображението на художника се формира определен образ, а след това, подчинявайки се на предварителна разработка, се прокарва в живота.

Никой не възнамерява да поставя под съмнение такъв подход към изкуството и действителността. Но при такъв метод се получават предимно изобразителни филми, основната роля в този вид филми се предоставя на операторското

решение. Ние предлагаме и избираме друг път, пътя на филма-изследване, на социологическия документ, който непосредствено да предава и осмисля жизнените типове и явления, като говори за тях с езика на своите неизмислени герои. Такаъв вид изучаване може да бъде уподобен на работа с микроскоп — ако не по скалата на измеренията, то по мащабите тук има пълна аналогия. Когато екранът показва човешките маси или просторите, когато се спрем към обобщеност, индивидуалността пропада. Човекът като личност не се изучава. А за да може да се изследва личността на равнището на самата личност, тя трябва да бъде разглеждана по съвсем друг начин и с друга апаратура в ръце, с други творчески задачи.

Възможно е у някого това да предизвика съмнения: не ще ли доведе подобна „микроскопия“ до удребяване на наблюдението? Това съмнение обаче отпада, щом като припомним, че в края на краищата не техниката на изследването, а неговото направление определя смисъла на филма и свидетелствува за художническите подбуди.

Разбира се, ако без разбор и без цел се натрупват случайни синхронни интервюта, то филмът ще стане също така неопределен, както и при „обобщения“ възглед. И във филма-изследване също не може да се мине без ясна авторска позиция. Друг въпрос е, че тази позиция не трябва да предопределя резултатите от бъдещите снимки-опити, не трябва със своята предварителна даденост да става преграда, да нарушава правдивостта, обективните качества на самия живот.

В. Лисакович. Тук му е мястото да кажа, че повсеместното утвърждаване на възгледа за филма като изследване, за снимката — като стремеж към разкриване на реални жизнени закономерности, би било много полезно. Много. Засега, това именно разбиране почти съвсем отсъства и често пъти прилагането на нашия метод се оказва съвсем не лесна работа. Където и да идеш да снимаш филм, моментално от всички страни започват да отпратят към теб съвети, молби и указания кого трябва да снимаш, какво и за кого трябва да кажеш. На кинокамерата гледат като на някакъв вид премиално възнаграждение. Ако във вестниците за някой човек може да бъде отпечатана и похвала, и фейлетон, то кой знае защо на екрана всички гледат единствено като на средство за поощрение. Очевидно сред хората дълбоко се е вмъкнала оная привичка, която самата кинохроника е възпитала: за документалната камера животът и хората дълго време са съществували само в тържествен вид. Като че ли никога и никакви конфликти не са съществували, като че не е имало и няма никакви проблеми от живота поставени и от хората решавани.

Нека вземем за пример дори и днешното преустройство в икономическата система... Та нима не е вярно, че в кинохрониката няма не само един-единствен филм, но дори един кадър, който да е подсказал от по-рано никакви търсения в тази посока. А нали реформата очевидно е била подготвена и продиктувана от живота? Как можем да се смятаме за познавачи на живота, ако поверената ни лента не фиксира решаващите процеси на съвременността, тяхното протичане?

И. Беляев. Всички просто са свикнали с положението, че киното и телевизията са най-лошите журналисти, безусловно отстъпващи на пресата. Отваряш вестника — кипят спорове, набъбват дискусии, възникват все нови и нови проблеми. Погледнеш екрана и пред очите ти пъстрейат кротки изказвания, поредици от общи фрази. А когато проблемите се игнорират, не можеш и да мечтаеш за търсене на индивидуалността на човека, за разкриване на неговите мисли. Аз не бих желал да търся и обяснявам завършени характери, пълнокръвни личности, такива, които могат да станат пример за високи човешки достойнства, да поведат след себе си към завършеност.

Аз искам да отдам екрана на ония герои, на които сам завиждам, на силата на техния дух, на целеустремеността им, на самоотвержеността им. При това аз разсъждавам така: ако този човек и ако екранният разказ за него ме заставят да избирам за себе си нравствения образец именно тук, то толкова повече са шансовете, той да стане етически, социален образец и за зрителите на моите филми. И тогава филмовото изследване се превръща за мен в търсене на идеала. Собствено това е изходна точка на всяко изкуство. Но естествено е, че това търсене трябва да се води не вътре в собствената ти персона и в нейните наблюдения над света, а в самия реален свят. Това съвсем не трябва да води към „порозовяване“ на стилистиката, към риторически патос. Героят е значителен с монументалната си статичност, с дълбочината си, със завършеността си, със сложността на личността си. А също така и с противоречията си, с вътрешното си противоборство. И да познаеш този герой можеш само тогава, когато го покажеш открито.

Разбира се, да разсъждаваш е леко, а също така леко е да се излъжеш в практиката, да нарушиш собствените си принципи — именно затова, че документалният екран не е възпитавал изследователска обективност. След като филмът вече е заснет, често натрупваш серия обиди към самия себе си; самонаказват те собствените ти пропуски и грешки.

Снимах например тюменски нефтоработници. И едва след това разбрах, че най-подробно от всичко друго би трябвало да се запозная (да се запозная с камера и микрофон в ръка) с тия момчета, нехайството на които беше предизвикало появата на нефтяния фонтан и катастрофата, ликвидирана по-късно от героичните усилия на работниците. Списъкът на такъв вид открития с късна дата не е трудно да се увеличи.

В. Лисакович. От собствената си практика и аз мога да добавя цяла серия такива примери. Но за какво говорят те? За излишни ограничения в кинодокументалистиката. Изследването с камера в ръка предполага стотици метри кинолента и много пари. А засега обществената ценност на изучаването на човека чрез документалното кино съвсем не за всички е очевидна. Започнеш да снимаш човека в своя кинодневник, а пък на него точно тогава нещо му не провървява, някакво наказание получи, дори от длъжност го снемат. Но току-виж след някой и друг ден отново го възстановят на работа и при това го повишат. Наблюдавали сме и такива случаи. Най-интересното е обаче, че ако аз поискам да поставя филм с такъв именно сюжет — с остри завой на остри характери — в игралното кино, ако аз пожелаая да съчиня сценарий за всичко това, никой не ще се усъмни, че подобна история може да се изложи на екрана. Но ако от самия живот, непосредствено от самия живот вземеш някоя история, историята на една съдба, на нейните остри завой, веднага започват съмненията: неправомерно било да се обобщава. Но преди всичко най-добре е жизнените явления да се обобщават не на базата на априорни съображения, а като се позоваваме на ония истински факти, с които действително живее народът, които го вълнуват. А освен това, в дадения случай върху лентата никакви обобщения не се правят — поне в оня смисъл, в който разбират това съмняващите се. Просто логиката им куца: като че ли, ако покажем някой глупак или грубиянин, то това е вече обобщение, върху всички пада сянка; а ако във филма бъде показан добър човек, то цялата зала изведнаж ще реши и повярва, че всички хора са добри...

В нашата кинодокументалистика все още живее предразсъдъкът, че мислите на героите не са интересни на никого, че са некинематографични и следователно да се стремим към тяхното постигане е неумно и непрофесионално. На мен също ми се е случвало да слушам не едно изказване, че опитите ми с непосредствени интервюта внасят мудност, че не могат да се харесат на зрителя и че въобще това не е кино, а по-скоро някакво телевизионно предаване!

Наистина повечето от хората, които говорят по този начин, не са режисьори, а студийни администратори. Протестът на режисьорите е по друга линия — по линията на задграничните влияния. Макар че още в зората на звуковото кино Дзига Вертов създаде оглични образци на синхронно интервю!

Още по-любопитно беше да слушам колегите си, които малко след първите ми опити с упоение разпространяваха слуха, че на Запад някои вече били решили да се разделят със скритата камера, а ние, упоритите подражатели, не можем да се отървем от нея, от своите собствени образци странни, макар и да сме били предупреждавани, че всички тамошни моди са вятър работа... С други думи изкарваха ни ревностни служители на някакво си там приобщие, на някаква чисто професионална методика, без да се замислят за какво ли е нужна тя, какви социални и социологически задачи преследваме именно ние. А всъщност ние съвсем не се молим на един единствен бог — скритата камера, — а просто се стараем да разнообразим съществуващите прийоми за решаване на определени идейни и изобразителни задачи.

И. Беляев. За тия упреци в подражателство заслужава да се поговори по-обстоятелствено. Та нали през 1957 година, гледайки начина на снимане в един английски телевизионен филм, изграден от синхронни интервюта, на мен самия ми се стори, че режисьорът е слаб професионалист, не твърде ориентиран в художествените проблеми. И ако по-късно разбрах, че съм избързал с изводите си то това не беше защото бях приел нечии убеждения. Ако за мен днес е немислимо предаването на вътрешния свят на човека във филма без синхронност, без слово, то това дойде от собствената ми практика, от собствените ми опити да разкрия на екрана мислите на съвременните наши хора. Не технологическият приобщ,

а реалността на образа — ето кое ме е движило. Социологическият аспект на документа е главното. А ако при това ние открием някакви нови прийоми (което теоретически е напълно допустимо, но което не е самоцел), то повторението на тия прийоми в някаква задгранична кинематография, разбира се, съвсем не ще бъде свидетелство за нейното ориентиране по посока на нашите социални идеи. И обратно. Формата не е неутрална. Но, от друга страна, не тя е, която определя насоките на изкуството.

Не е изключено неяснотата на тия именно проблеми да е повлияла за очевидния разрыв между нашите теоретически предпоставки и конкретните филми, излезли на екран.

В. Лисаквич. Впрочем ако би имало повече филми, навярно биха се появили и нови предположения. Засега много неща са още неясни. Абсолютно емпирични са например водещите се и сега разговори за границите на кинематографичната и телевизионната специфика. А този въпрос съвсем не е маловажен за самоопределението и ориентацията на тия два вида изкуство. Заслужава си да изследваме и да се опитаме да формулираме какви са всъщност взаимоотношенията на словото с изображението, колко време може да се държи на киноекрана (и колко на телевизионния екран) лицето на един и същи говорещ човек.

Понякога забелязваш, че в тия две изкуства се крият различни възможности и ограничения. В Москва например гледах фрагмент от филма за Стравински и бях поразен от оная интересна сцена, когато при беседата със своя стар другар героят на филма не забравя за присъствието на оператора и за всички произтичащи оттук изисквания: старее се да направи разговора разбираем за този оператор, но едновременно с това не се стеснява от него и никак не позира. Но след няколко месеца аз видях в Лайпциг същия този филм изцяло и нищо поразително не почувствах. Но почувствах, че на телевизионния екран филмът като че ли би изглеждал по-добре. В това има някакъв секрет...

Като говорим за всичко това, не бива да премълчаваме и за някои технически нужди. Докато на синхронната снимка се гледа като на някакъв вид екзотика и апаратурата за тоя вид снимка със своите качества — удобство, безотказност, портативност, безшумност — няма да блести. Нашето оборудване засега е тежко и бедно на художествени възможности. А тия възможности решително нарастват, когато апаратурата е по-малко забележима и разрешава по-голяма свобода на движенията. Защото не всеки човек може да бъде безразличен към микрофона и обектива, не всеки човек естествено и непринудено се държи в компания с такава техника.

И. Беляев. Трябва да се изясни, че изображението на човека в изследователския филм не е някакво пасивно наблюдение над него. Тук са необходими цели цикли „провокации“ и при това от най-различен характер, съответстващи на различията в характерите на хората: едно трябва да разгневиш, друго например да успокоиш или да разсмееш... И да правиш всичко това ненаатрапчиво, за да прикриеш истинската си цел. Тук именно степента на свободата на действията, която позволява техниката, е особено важна и ние не виждаме нищо, което подлежи на осъждане, при прилагането на такива прийоми: те са разрешени, както е разрешен и всеки друг инструмент на изследване в сериозната наука.

А ние настояваме именно на филма-изследване. Защото сме убедени: чрез такова изследване могат да бъдат постигнати обществено важни резултати, по-пълно да узнаем с какво живее съвременният човек. Междувпрочем в практиката на естонската телевизия действа едно твърде любопитно правило: когато там поръчват да бъде снето нещо, посочват не обекта, не датата, а обезателно — проблемата. Това бихме искали и ние: повсеместно да укрепва и се разпространява убеждението, че филмът е способен да предаде не само работата на фантазията на своя автор, но и най-точни данни за днешния живот, за съвременната личност; да се поставя задачата, не просто да се показва, а да се узнава, доказва, да се осмисля дадено явление с помощта на камерата и микрофона.

Ние вярваме, че такива филми ще помогнат по-добре да узнаем и осъзнаем народния живот, проблемите и героите на съвременността.

Разговорът водил Светослав Котенко

ДВАДЕСЕТИ МЕЖДУНАРОДЕН КИНОФЕСТИВАЛ В КАН

Май 1967 — отново над двореца на киното в Кан заплусяха многообagreните знамена на страните, участнички във фестивала. Но\сега южният вятър ги развяваше по-тържествено, защото тази година е юбилейна на фестивала в Кан.

За 20-и път дворецът на киното в Кан стана свидетел на едно от най-крупните кинематографични събития през годината. Фестивалът в Кан се ползува с името на един от най-старите от петте признати за международни кинофестивали на игрални филми, в света. Той има големи традиции и в значителна степен допринесе за развитието на 7-то изкуство и обогатяването на филмовата история със значителни произведения, за утвърждаването на млади таланти и разпространяването на нови форми и мисли сред кинотворците от цял свят.

Няколко характерни белега отличаваха тазгодишния фестивал от всички предишни. Преди всичко явно и многоплатово беше манифестирана тенденцията фестивалът да протече под знака на младостта. Тя беше изразена не само в тематичната насоченост на повечето филми, но и в подбора на журито, 5 от 16-те члена на което бяха под 30-годишна възраст. За първи път между тях зае достойно място и един чернокож — сенегалският режисьор Усман Самбен, чийто пръв игрален филм „Негърката от...“, показан извън фестивала, намери горещ прием сред публиката. През декември миналата година същият филм получи 1 награда на I африкански кинофестивал в Картаген.

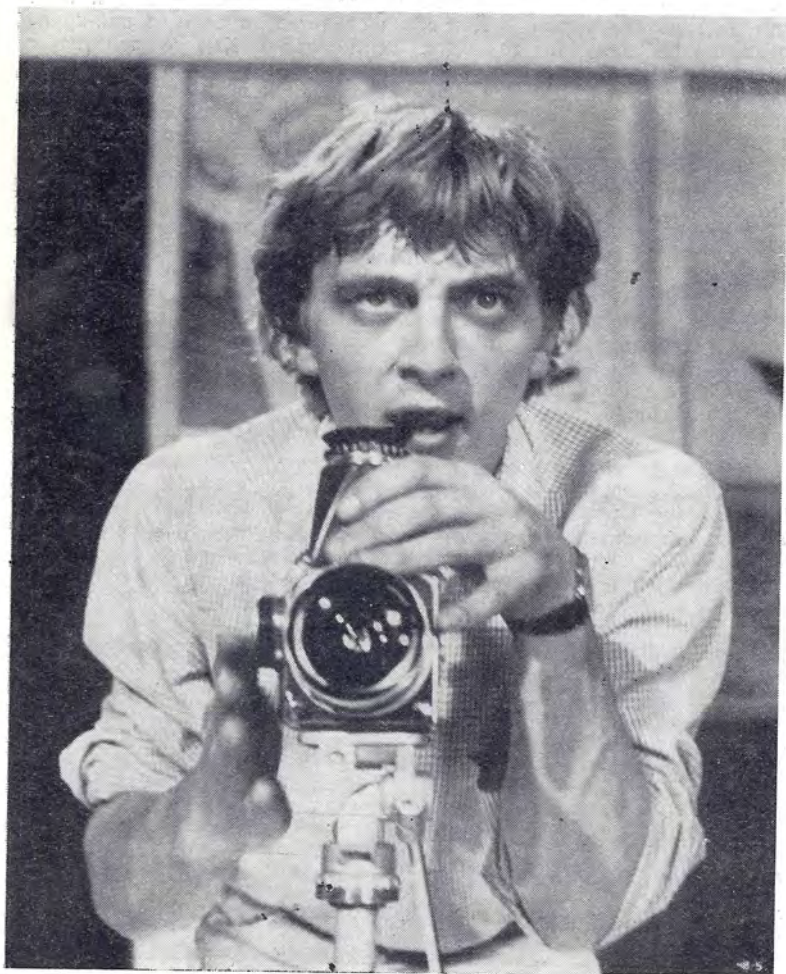
Тринадесет от 22-те официално участващи във фестивала страни бяха представени от млади кинотворци (под 35-годишна възраст), някои дори дебютанти (5 от състезателните филми и 5 от филмите, представени в седмицата на кино-

Филмът „10 000 слънца“ на Ференц Коша получи наградата за най-добра режисура

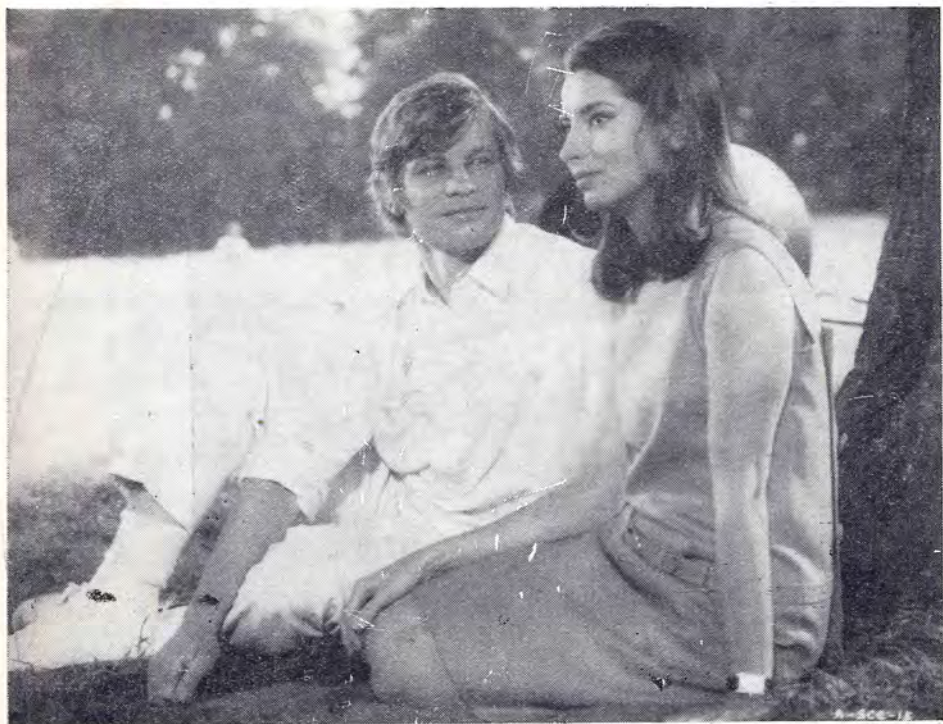


критиката). Наред до имената на спечелилите световна слава Михаил Шапиро, Микеланджело Антониони, Торе Нилсон, Пиетро Джерми, Робер Бресон и Елио Петри се наредиха и току-що появяващите се на филмовия хоризонт — Мохамед Лакдар Хамина (Алжир), Ален Жесюа и Надин Трентинян (Франция), Фолкер Шльондорф (ГФР), Ференц Коша (Унгария), Юри Зохар (Израел) и Жан Луи Роа (Швейцария). Това придаде на фестивала повече или по-малко характер на едно състезание между ветерани и дебютанти. Освен това за първи път тази година на фестивала самостоятелно се представиха и младите кинематографии на Алжир, Швейцария и Белгия.

За непрекъснато нарастващия авторитет и популярност на фестивала в Кан свидетелствуват и 5000 представители и наблюдатели, дошли от 40 страни. Част от тях — продуценти, разпространители, представители на различни филмови компании — преценяваха търговските качества на 250 заглавия, представени на филмовия пазар (което представлява 30% повече от миналата година) и сключиха сделки за около 5 милиарда франка. Друга, по-съществена част творци и специалисти от всички области на киното наклониха везните към страната, която се нарича изкуство. За много от тях 70-те часа, прекарани в прожекторните зали на бул. „Ла Кроазет“, в които видяха десетки хиляди метри филмова лента, имат



„Фотоувеличение“ бе удостоен с Голямата награда. Режисьор Микеланджело Антониони



Сцена от филма „Злополука“ на режисьора Джозеф Лози, получил Специалната награда на журито

голямо значение, защото за 15 дни в Кан може да се види и да се научи повече, отколкото за цяла година в собствената страна.

Журналистите, дошли от всички краища на планетата и представляващи внушителна група от 800 души, между които 250 фотографи, също неспирно вършеха повече или по-малко добросъвестно своята работа, като участваха най-активно в около 40 пресконференции с най-изтъкнати кинотворци от цял свят.

Както повечето от западните фестивали, и този не можа да избегне някои събития, които подхранваха скандалната хроника на жълтата преса — демонстративното напускане на фестивала от страна на английския режисьор Жозеф Стрик с филма си „Юлис“ под мишница, след като ръководството на фестивала беше заличило от субтитрите някои конфузни изрази; принуждаване члена на журито Клод Льолуш (режисьор, получил миналата година златната палма за „Един мъж и една жена“) да се оттегли в последните часове преди присъждането на наградите за това, че откупил всички права за разпространението във Франция на „Срещал съм дори щастливи цигани“ (с което впрочем попречи Голямата награда да бъде присъдена именно на тази творба) и накрая заменянето на обявения за галата на закриването филм „Кюстер от Запад“ с пълнометражния документален филм „Батук“ на Гюнтер Сакс, съпруга на Бриджит Бардо, което осигури нейното присъствие на тържеството.

Древната латинска поговорка казва: „Краят овенчава делото!“. И наистина ако имаше нещо по-тържествено и по-блестящо от откриването на фестивала, на което си бяха дали среща творческата мисъл и суетата, които някак странно съжителстваха през цялото му времетраене, това беше галата на закриването, на която истинската звезда-фаворитка беше не Бардо, не Вирна Лизи, дори не носителите на първите награди, а 72-годишният Мишел Симон — един изключи-



Филмът „Всесиму заслуженото“ получи награда за най-добър сценарий. Режисьор Елио Петри

телен актьор, живият гений на френското кино, без който то не би било това, което е. При горещите аплодисменти и най-искрените овации на трихилядната публика, запълнила до последен предел тържествената зала, Мишел Симон получи (за половинвековното си творчество) златен медал за изключително актьорско майсторство. Но при все това последният филм на Симон „Старецът и момчето“, получил наградата „за мир и против антисемитизма“, не беше допуснат до фестивала. Получавал многократно отличия и първи награди за големия си талант на различни международни кинофестивали, Симон за първи път беше чествуван в своята родина, защото никога негов филм не е бил представян на конкурса в Кан.

Фестивалът отдаде заслужена почит и на цялостното творчество на един друг ветеран на седмото изкуство — Робер Бресон. С филмите си „Един осъден на смърт избяга“, „Жана Д'Арк“, „Дневникът на един провинциален свещеник“ и „На sluка, Балтазар“ той доказва, че киноизкуството, за да бъде голямо, непременно трябва да е авторско. С един рисунък, изчистен и опростен до графичност, Бресон умее да води с изключителна виртуозност непрофесионални актьори и да изтръгва от тях всичко, което му е необходимо, за да подчертае душевната красота на човека.

Неговият филм „Мушет“ (един от трите, с които Франция се представи) отбеляза един от върховете на тазгодишния фестивал, макар че беше отличен само с наградата на Международната асоциация на киното. Със свършенството на кинематографичния си език, при който картината и звукът взаимно се проникват, за да се постигне максимална изразителност и характерност, които рядко се нуждаят от текстова подплата, Бресон ни разкрива трагедията на една съвременна Козета. Външните арабески на действието са подчинени на вътрешното движение на покъртителния образ на 14-годишната Мушет, разкъсана сякаш между ангела и дявола. Със смъртта на Мушет, предадена впрочем от този „весел песимист“ почти като детска игра, едва ли не случайно завършваща с удавянето на момичето в горското езеро, Бресон всъщност произнася честно и високо жестока, но справедлива присъда над капиталистическата действителност.

И понеже засегнахме наградите, трябва да подчертаем, че 9 от 24-те състезателни филма бяха отличени с награди от фестивала и 9 (между които и филми извън конкурса) получиха награди от различни обществени организации. Не е възможно да се разкаже за всичките наградени филми. Затова ще се спрем само на някои от тях, които в един или друг план поставят по-интересни проблеми.

Трябва да отбележим, че социалистическите страни бяха сравнително слабо представени на фестивала. От тазгодишната програма отсъстваха Полша, Румъния, България, ГДР. При наличието поне на 5 по-добри филма този път Чехословакия се представи с „Хотел за чужденци“ на Антонин Маша. Носещ някакви повеи на Кафка, този художествено лошо защитен филм напомняше Ингмар Бергман, но като че отразен в криво огледало. Не става ясно каква алегория е търсил Маша в баналната история на един поет, отишъл да търси любимата си в съмнителен хотел, разположен всред красива местност. Вместо ласките на любовта той намира хладната прегръдка на смъртта. Търсейки оригиналност на всяка цена, Маша като че се е оплел в мъглявостта на собствените си идеи, примесени с голяма доза прекалена претенциозност.

Добрата репутация на чешкото кино до известна степен беше защитена от представения извън конкурса „Влакове под строго наблюдение“ на 25-годишния Иржи Менцел. Това е сериозна комедия, предизвикваща смях през сълзи, която разкрива трагикомичната участ на един стажант-железничар в малка провинциална гара по време на войната. Там той познава първите горчивини на любовта, прави опит да се самоубие и накрая една фатална случайност му донася героичната смърт на участник в саботажни действия срещу германски ешалони. Пропит с много човечност и хумор, филмът носи свежестта на оригиналната разработка на една отдавна експлоатирана тема.

Съветският съюз се представи също с два филма. Извън конкурса беше показана III част на „Война и мир“ (Бородино). Тук е мястото да отбележим, че почти всички филми от фестивалната програма, не носещи състезателен характер, бяха забележителни творби на киноизкуството. В най-голяма степен това се отнася за киноепопеята „Война и мир“. В тази серия изумяват замахът, вещината, чувството за стил и мярка, с които творческият колектив на Бондарчук рисува огромното пано на Бородинската битка (с повече от 200 000 участници), отбелязала повратния пункт в Наполеоновия поход в Русия и разкриваща цялото благородство, чистота и величие на руския народен дух, съумял да защити свободата на родината си въпреки техническото превъзходство на нашественика. Всъщност „Бородино“ е гвоздеят на четирисерийната „Война и мир“. Това е наистина най-грандиозната, пресъздадена на екран битка, която историята на киното познава. Показвайки ни отвратителния лик на човешката касапница, която се нарича война и която си остава античуманна и голямо зло за народите, дори когато е справедлива, Бондарчук успява да придаде напълно съвременно звучене на безсмъртната, класическа творба на Толстой.

Югославският филм „Срещал съм дори щастливи цигани“, на режисьора Ал. Петрович получи специалната награда на журито и наградаат на международната асоциация на киноритниците





Пиа Дегермарк получи наградата за най-добра актриса

филм са смели и скромни, пълнокръвни характери, които не се примиряват с нееднозначностите и пороците и които носят в себе си онова радикално зърно, което винаги е било залог и двигател на развитието по пътя към по-съвършен свят. За търсенята си, отправени към една нова естетика в съвременните форми на киноизкуството, за цялостната композиция и забележителния вътрешнокадров монтаж, както и за свежестта на един талант, който умее да поучава без дидактика и е достатъчно красноречив и изпълнен със съдържание дори в мълчанието — Ференц Коша получи наградата за най-добра режисура.

Но безспорно най-яркото и най-зрялото произведение, което представи социалистическото киноизкуство на фестивала, беше „Срещал съм дори щастливи цигани“ на Александър Петрович — Югославия. Сериозен претендент за златната палма, той получи голямата специална награда на журито и наградата на Международната федерация на кинокритиците. В социално-критичен план Петрович със замаха на голям художник рисува портрета на малцинството (съществуващо почти във всички страни), чийто събирателен образ се характеризира с една необуздаваща страстна любов към волността на духа, необременявана от никакви измислени норми и скрупули. Филмът показва, че конституционното положение за равнопоставяне на циганите далеч не е превърнато в живо дело. Все още много предразсъдъци в общественото съзнание стават причина животът на циганите да е пълен с неуредици и нищета. Пропит от френетичността да се живее, изпълнен с автентичността на истината за живота, изпълстен тук-таме с вълнуващи песни, буйни танци и звънък смях, напомнящ скупването на кристална чаша, филмът чийто заглавие е иронично, ни разкрива стремежа да се постигне невъзможното. Уменното, с което Петрович ръководи изпълнителския състав от цигани натурщици, в който има само трима професионални актьори, и безспорността на тяхното екранно присъствие извиква възхищение.

За първи път от години насам оповестяването на голямата награда не беше освиркано. Златната палма беше присъдена на английския филм на Микеланджело Антониони „Фотоувеличение“. Действително това е шедевър, който далече превишаваше всички филми, показани на фестивала. След интелектуалните

Официално Съветският съюз се представи с филмираната опера на Д. Шостакович „Катерина Измаилова“. Режиурата на Михаил Шапиро, отличаваща се с голяма вещина в паралелния монтаж и използването на задкадровия глас и с подчертана грижа дори към най-дребните детайли на тази селска макбетова драма, му е позволила да избегне мелодраматичния тон. На фона на чудесни панорами с една раздвижена камера той ни разкрива трагедията на главните герои (блестящо актьорски защитени от Галина Вишневская и Артем Иноземцев) по такъв начин, че дори зрителите, които не са любители на оперното изкуство, аплодираха филма.

Топлият прием, който намери „10 000 слънца“, надмина дори това, което може да ни подсказже заглавието. Въпреки някои прекалени дължини филмът на унгарския дебютант Ференц Коша е сериозна творба, която разкрива откъс от съвременната история на неговата родина, пречупена през призмата на селяните от безбрежната пуста. „10 000 слънца“, това са 10 000 дни — почти 30 години. Животът на едно поколение, изпълнен в най-активната му част с изпитания и кризи, бедлян от криволиците на историята и озарен от пламъка на надеждата. Горкиевските герои на този

лабиринти на „Затъмнение“ и „Червената пустиня“ най-после Антониони ни поднесе ясен филм с начало и с край, разбираем дори за непосветените. По-антонионовски от всичките му досегашни филми, „Фотоувеличение“ ни разказва един интересен феномен. Един лондонски фотограф (отегчен до смърт от необходимостта да прави снимки на изкуствени и кухи красавици, изпълващи страниците и кориците на илюстрираните списания), за да отреагира на отвращението си от този празен и фалшив свят, решава да направи албум със снимки, отразяващ лондонския живот във всичките му аспекти. Изработвайки големи фотоувеличения на снимките, които е направил в един от парковете, той разкрива, че върху лентата е фиксирано едно престъпление (убиеност и трупът). Томас (превъплотен от много талантливия Дейвид Хемингс) се мъчи да изясни случая, но окръжаващата го действителност е толкова индиферентна и бездушна, че той остава на границата между реалността и нейното отражение.

Тази творба е образец на модерно киноизкуство в най-добрия смисъл на тази дума. Тя е толкова безупречна в техническо отношение, колкото е оригинална в художествено. Решително никой друг преди Антониони не е съумял да постигне по-съвършена пластична красота в използването на светлосенките и цветовете, които тук имат определена драматургична функция. В целостта си този филм оставя усещането на нещо съвършено, което не можем да осъзнаем докрай, като изясността на розова пъпка, която още не се е разцъфтяла, но вече ни упоива с аромата, който предусещахме.

„Злополуката“ на англичанина Джозеф Ложи за драматичната сила и оригиналността на реализацията, която ни разкрива историята на един морален фалит, раздели със „Срещал съм дори щастливи цигани“ голямата специална награда на журито и наградата на Международния съюз на кинокритиците.

Раждането на една нова африканска кинематография — алжирската — беше отбелязано с „Витърът от Орес“. Този успешен дебют на М. Л. Хамина беше отличен с наградата за първа творба. Интерпретацията на М. Келтум в ролята на отчаяната и готовата на всички жертви майка, която търси сина си в концентрационните лагери, е възмущаваща и трогателна.

Но при все това наградата за най-добра актриса получи 17-годишната шведка Пия Дегермарк — главна изпълнителка в разказаната с много нежност и красота история за трагичната любов на „Елвира Мадиган“. В основата си тя пази спомена за една истинска случка и с човечността и лиризма си напомня никогашината „Пролетна песен“.

Присъждането на наградата за най-добър актьор на Одет Котлер от „Три дни и едно дете“ (Израел) предизвика буря от негодувания, защото имаше поне половин дузина други актьори като Олег Видов („Червената мантия“ — Дания), Артур Кенеди („Разглезеното дете“, — Аржентина) и Уго Тониаци („Развратникът“ — Италия), които с далече по-голямо основание можеха да носят тази награда.

Отличието за най-добър сценарий беше поделено между „Всекиму заслуженото“, реализиран в традиционния стил на Елио Петри (познат на българския зритель от „Учителят от Виджевано“), и цветната сатира на рисуваните вестникарски истории „Игра на убийства“ на Ален Жесюа — Франция.

Наградата „Луи Бунюел“ се даде на „Земя в транс“ на Глаубер Роха. Бразилия. Забранен от бразилската цензура заради рентгеноскопията, която прави на несигурността в една страна, страдаща от мизерия и неграмотност и която в същото време едва ли не унищожава прогресивния интелектуален авангард, филмът получи и наградата на кинокритиката.

Измежду 14-те късометража, които предшествуваха прожекциите почти на всички игрални филми, голямата награда беше присъдена на филма „Небето на Холандия“ за красотата на пейзажите, за грандиозността на кадрите, разкриващи ни характерните особености на тази страна и за виртуозното използване на всички възможности на кинокамерата.

Общото впечатление от XX кинофестивал в Кан е, че той все повече и повече дава превес на изкуството пред търговията. С най-добрите си филми, а и с цялото си звучене този път фестивалната програма бе ярко олицетворение на най-добрите тенденции в киноизкуството — реалистично и често остро критично пресъздаване на отразяваната действителност и стремеж към разкриване социалните пружини, които я движат. Характерно беше, че всички тези проблеми се



Одет Котлер получи наградата за най-добра интерпретация на мъжка роля във филма „Три дни и едно дете“

разглеждаха през призмата, в чийто фокус стои човекът, нашият съвременник, и през която поглеждаше будното око на най-различни по темперамент и стилови предпочитания художници. Това придаде на фестивалната програма богато жанрово разнообразие, вариращо от острия социален протест до лиричната човешка драма и от импресията до епичните платна.

Нели Константинова

Освен преглед на постиженията в областта на 7-то изкуство международните кинофестивали са преди всичко срещи на кинотворци от различни краища на света.

Нашият дописник се срещна с някои от най-изтъкнатите кинодейци, присъствуващи на XX фестивал в Кан, Франция, и води разговори с тях.

Световно известният кинокритик и историк на киното Жорж Садул — Франция — сподели общото си впечатление от фестивала:

— Този път средното ниво на представените филми по отношение на сюжети, разработка и авторските концепции на създателите им, както и техническото ниво на реализациите далече надхвърля показаното през миналата година. Появиха се различни тенденции. Бяха показани по-смели филми както в идейно, така и в творческо отношение. Преди 10 години такива филми не биха били възможни. Освен това имаме удоволствието да видим първите творби на редица млади режисьори и на нови кинематографи. Най-радостното е, че все повече се обръща внимание на сериозната страна на нещата — на филмите и техните художествени качества.

Много от филмите, представени в Кан, носеха белега на експеримента. На въпроса, „Какво е отношението Ви към киноексперимента“, члена на журито, бележитият съветски актьор и режисьор, Сергей Бондарчук отговори:

— Най-добрите постижения в науката и изкуството се градят върху експеримента. Без него не може да има развитие и напредък. Но в киното трябва да се експериментира не във, а зад кадъра.

Всеки творец е свободен, дори длъжен да експериментира. Но нека прави своите опити у дома си, в кабинета си или в някой ъгъл на студиите, както живописецът прави десетки етюди и ескизи, преди да започне да рисува, а върху платната си ни показва завършекът на този процес, кристализирал в ясни образи, събуждащи определени мисли, настроения, чувства. По същия начин трябва да постъпят и кинорежисьорите.

Тези, които са свикнали да възприемат Роберт Бресон като поет и разказвач на вълнуващи със суровостта си истории, показани в „Един остъден на смърт избяга“, „Дневникът на един провинциален свещеник“, „Жана Д'Арк“ и „На служба, Балтазар“, бяха завладени от простотата, непосредствеността и искреността на филма, който спечели най-много овации в Кан — „Мушет“, в който всички роли бяха изпълнени от натурщици.

— Какво е отношението Ви към театралните актьори, които се снимат във филми?

— Киното е автономно изкуство, а не филмиран театър. Професионалният актьор, който участва във филм, носи всякога по-малко или повече атмосферата на театралния свят. Аз предпочитам натурщиците в киното, които не са се научили академически да пресъздават и да играят чувства и състояния. Те са искрени и непосредствени на екрана и публиката им вярва. Струва ми се, че след като един път са били пред камерата, те са повече или по-малко опорочени. Ето защо никога в два мои филма няма да срещнете едни и същи изпълнители. Аз им поставям творческата задача в дадена сцена и после се доверявам на тяхната фантазия, на интуицията им (които, разбира се, канализирам съобразно общата концепция на творбата), и никога не съм бил подвеждан.

Втори в списъка на наградения тази година бе филмът на югославския режисьор Ал. Петрович „Срещал съм дори щастливи цигани“ (познат на българския зритель от „Той и тя“ и „Три“). Восторгът в документалната автентичност в киноизкуството, Ал. Петрович на въпроса ни, „Кое Ви накара да снимате този филм“, каза:

— Пътувайки из Югославия, констатирах, че в сърцето на Европа циганите съставляват нация, която е без родина. За стария свят те са същото, което са негрите за Америка. Тяхната психология ми се стори живият символ на съкровено желание, изпитвано от всеки от нас, да бъде вътрешно свободна личност и на непреодолимите пречки, които срещаме вътре и вън от себе си, за да го постигнем. Аз не си поставям за цел да коментирам тази истина. Като творец ми е интересно да наблюдавам как живеят моите съвременници независимо от цвета на кожата и социалното им положение. Старая се да откривам истината и да я

Н. К.

показвам във филмите.

«културната революция»

и

КИТАЙСКОТО КИНО

„Културната революция“ в Китай не отмина и китайското кино. Тя даде веднага своите „резултати“. Рязко намаля филмовото производство. От май до ектомври 1966 г. се появи само един игрален филм. От екраните изчезнаха всички чуждестранни филми. Много снети в миналото филми бяха „разкритикувани“. Особено рязко се критикува филмът „Червеното слънце“, поставен от известния режисьор Тан Сяо-дан. Сценаристът на филма Тюи Бай-ин е известен в КНР като един от главните „ревизионисти“ в китайското киноизкуство. Неговата статия „Изповед по въпроса за новаторството“ се нарича антипартийна, антисоциалистическа, с ревизионистка програма. В обвиненията срещу филма „Червеното слънце“ се казва: „Китайският народ получи своята свобода благодарение гениалните идеи на председателя Мао. В този филм ние не виждаме портрета на нашия любим вожд, не чуваме нито една негова дума. Това е злостно извращение и вражеска клевета за китайската революция и народоосвободителната армия.“

Единственият художествен филм, който вече от няколко месеца с успех се прожектира по екраните, се нарича „Червеният кош“. Сюжетът се основа на действителни факти, съответно обработени. Продавач от един неголям магазин забелязва, че през лятото, когато селяните са заети с полска работа и не могат да губят времето си за покупки, оборотът на магазина чувствително намалява. У него узрява решението да отиде сам при селяните и занесе стока. По-късно целият „осъзнал се“ колектив на магазина работи по примера на героя на филма. Но с това

съдържанието на филма не се изчерпва. Главната линия е прославяне идеите на Мао Цзе-Дун и обожествяване на неговата личност.

Централната студия за документални филми е в авангарда на културната революция. Нейните филми „Велика революционна дружба“ (за посещението на албанската партийна делегация в КНР) и филма за срещата на Мао Цзе-дун с хунвейбини в Пекин се посреща с голямо одобрение от ръководните фактори. Вторият филм поразява с истеричната си атмосфера. Ужасяващи са масовите сцени с милионите хора, вдигнали над главите си червени книжки с цитати от председателя Мао. Във филма са показани в едър план, плачещи от възбуда или истерично подскачащи на едно място девойки, които в екстаз протягат ръце към вожд, застанал на трибуната. Със задоволство се посреща и филмът „Великите победи на идеите на Мао Цзе-дун“, производство на военната студия „Първи август“. Той демонстрира разрушителната сила на китайската бомба, като същевременно се мъчи да докаже, че ядреното оръжие не е така страшно, че от него човек може да се скрие и че след атомната война животът ще разцъфти отново. Показани са есемена от растения, които след ядрен взрив отново порастват. „Тези кадри, пише „Женмин жибао“, убедително разрушават ядрения шантаж на американския империализъм и съвременния ревизионизъм. Техните глупави твърдения за унищожаване на човечеството и разрушаване на всичко съществуващо с помощта на атомната бомба са отначало докрай коварна лъжа.“



Невена Коканова и Георги Георгиев в сцена от филма „Дъх на бадеми“, режисьор Любомир Шарланджиев, оператор Атанас Тасев.

СССР

Режисьорът В. Венгеров подготвя постановката на филм по пиесата на Толстой „Живият труп“. Ролята на Фьодор Протасов е поверена на Алексей Баталов, който сега е точно на възрастта на героя.

*

„Отдавна мечтая да създам филм за американеца Джон Рид. Мечтая за това и сега — пише в сп. „Советский экран“ режисьорът Л. Арншам. Човекът и историята са постоянната тема на моите кинопроизведения. Джон Рид е роден в Шатите в замъжно семейство. Той е завършил аристократическия Хавардски университет и е бил един от най-скъпо платените журналисти. Рид се отказва от блестяща кариера и отдава целия си талант на работническото движение. Той е описал стачката на американските текстилни и миньори и е разказал за въстанието на мексиканските левии. Автор е на кни-

гата „Десет дни, които разтърсиха света“, за която Ленин писа: „Бих желал да видя тази книга в милиони екземпляри, преведена на всички езици“. Арншам съвместно с италианския сценарист Елио де Кончини е завършил вече сценария на своя бъдещ филм за Дж. Рид.

*

В студията „Максим Горки“ режисьорът Николай Ек, постановчик на класическия съветски филм „Пътният лист за живота“ и на първия цветен художествен филм „Груня Корнакова“, ще режисира цветния стереоскопичен филм „Човекът със зелените ръкавици“ по сценарий на Л. Гросман. Филмът разказва за група циркови артисти, борили се с оръжия и ръка срещу нацистките окупатори. Н. Ек ще използва най-новите постижения на кинотехниката.

*

Ленинградската студия за документални филми и

документалната студия в град Сараево ще пуснат съвместен филм за югославяните, участвували в Октомврийската революция и гражданската война. Режисьор ще бъде Жика Ристич, един от видните югославски документалисти, в миналото комисар на партизански отряд.

*

Ранните разкази на Максим Горки са послужили за основа на филма „Из Русия“, който сега ще се снима в студията „Мосфилм“. Сценаристът А. Симуков, режисьорът Ф. Филипов и операторът Е. Савелиев са минали по пътищата, по които е странствувал Алексей Пешков, тогава още начеващ писател. Всички приготовления за филма са вече завършени освен едно — засега не е намерен още артист за ролята на младия Горки. Многочислените проби са се оказали неудачни.

*

Първата съвместна работа на украинския режисьор



Из новия български филм „Шведските крале“, който се снима по сценарий на Николай Никифоров от режисьора Людмил Кирков.

сьор В. Довган с известния драматург А. Корнейчук е двусерийният филм „Гибелта на ескадрата“. Сега Довган завършва филма „А сега съди...“ по пресата на Корнейчук „Страници от един дневник“. Главната роля се изпълнява от П. Глебов.

Един от филмите, който понастоящем се работи в „Мосфилм“ и носи заглавието „Урбански“, е посветен на паметта на забележителния артист Евгений Урбански, трагично загинал по време на снимане. Не-



Галина Вишневска в ролята на Катерина Измаилова от едноименния филм-опера на режисьора Михаил Шапиро.

говият талант като че ли подхождаше за всяка роля — разказва режисьорката на новия филм Е. Народицкая-Сташевская. Всеки образ, създаден от него в киното или театъра, бе събитие. Във филма бихме искали не само да напомним на зрителите за артиста Урбански, но и да разкажем каква силна и интересна личност бе той, какъв многостранен и самобитен талант притежаваше. Сценарият е от Александър Рекемчук. В него са включени роли, играни от Урбански, и епизоди от незавършения филм „Директорът“, сцени от телевизионни филми. Ще звучат песни, писани от Урбански по стихове на съветски поети, в негово изпълнение. Във филма ще се използват и писма на артиста, и последното писмо, написано от него 40 минути преди смъртта му. Спомени на приятели и хора, познаващи отблизо Урбански, ще допълнят киноразказа.

Иван Лапиков ще играе ролята на Игор Байнев във филма на Б. Металников „Валдайская история“. Действието обхваща първото следвоенно десетилетие. Като човек след тежка болест жадува за въздух, слънце и цветя, така и главният герой Игор с жар се нахвърля да обработва земята. Но обстановката в колхоза не позволява да се живее. Поради ниския труден Игор е принуден да напусне селото. „Малко късно разбира моя герой — е заявил Лапиков, — че за семейството, за децата не са важни само материалните грижи, но и душевната топлина, бащиното внимание.“

През 1966 година в Съветския съюз са се състояли 216 филмови премиери. От тях 115 са съветски и 101 чуждестранни. От ГДР — 11, от Югославия — 10, Чехословация — 9, Полша — 8, Румъния — 7, България — 6, Унгария, Япония и САЩ по 5, Финландия, Италия, Франция — по 4, Куба, Корея, Англия, Бразилия, Канада, Мексико — по 2 и от други страни — по 1.



50 години съветско кино

Кадр от класическия филм на революцията „Арсенал“, снет през 1929 година. Сценарий и режисура Александър Довженко.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режисьорът Збинеж Бринишнума филма „Аз съм справедливостта“ по сценарий на Милош Макоурек Това е фантастичен кинороман от края на войната. Военнопръстниците Айхман, Борман, а също и Хитлер попадат в ръцете на група немски войници, които ги съдят. Една от главните роли се изпълнява от известния артист Карел Хюгер.

*

Чехословацката военна студия в Прага е включила в своите планове няколко документални филма, посветени на съвместната борба на чехи и поляци срещу хитлеризма. Към тях принадлежи и репортажът на М. Ружички за героизма на едно от словацките партизански подразделения.

Неотдавна студията е пушила филма „Изглед към Балтика“ (режисьор К. Форст), показващ отбраната на Гданск и героичните битки на полската военна флота.

ПОЛША

Режисьорът Павел Комаровски завършва военната

кинодрама „Нашият живот“. Действието се развива през дните на военната окупация на Краков. Героят на филма иска да бъде настрана от борбата. Но обръчът на страха и смъртта около него все повече се затяга и той не може да остане неутрален. „Бих искал да предам във филма окупационното ежедневие — разказва режисьорът, — живота под знака на смъртта, преживяванията на героя, показани през призмата на това ежедневие.“

*

„Излет — Аушвиц, Биркенау“ и „Дансинг в квартирата на Хитлер“ — два неотдавна издадени разказа на Анджей Брихт ще бъдат филмирани. Филм по първия разказ под названието „Излет в неизвестност“ ще се постави от режисьора Йежи Жарник. Действието се развива в наши дни.

*

В Полша е създадено осмото поред филмово творческо обединение „Тор“ („Път“) с ръководител режисьора Станислав Ружевич.

Полската артистка Кристина Микулаевска ще изпълни главната роля в чехословацкия филм „Дита Саксова“ по едноименния роман на Арност Лустиг. Режисьор на филма е Антонин Москалик, оператор — Ярослав Кучера. Във филма ще играят много известни чешки артисти, между които Владимир Пухолт („Черен Петър“ и „Любовта на блондинката“).

ГДР

Готфрид Колдиц е завършил в студията „Дефа“ филма „Долината на седмте луни“. Действието се развива в Полша през последните дни на хитлерската окупация. Повестта на Х. Тюрк, го която е поставен филмът, разказва за трагичната любов на една полска девойка и един млад немец.



Р. Адомайтис в ролята на легендарния герой от гражданската война Сергей Лазо в едноименния филм на сценариста Георги Маларчук и режисьора Ал. Гордон.



Сцена от филма „Юлски дъжд“, постановка на режисьора Марлен Хуциев.

УНГАРИЯ

Михай Семеш работи над постановката на филма „Сладко и горчиво“ — сборник психологически новели, свързани сюжетно. Действието се развива в тридесетте години на нашия век. Първенците на едно малко унгарско градче организират празненство с волни пожертвувания в полза на децата-сираци. Първата новела разкрива преживявания на едно грозно момче, което са заставили да седне на скамейката в парка до най-красивата дама в града, за да предизвика по-голямо съжаление у минаващите.

Това е няма новела, в нея говорят само очите на малкия. Втората е широкоекранна. Представени са местните богаташи, които ухажват дамата-патронеса. При паричното наддаване награда ще бъде нейната целувка. Третата новела изразява отношението на авторите към събитията, показани в първите две новели. В главните роли играят Маргит Бара, Миклош Сакач, Тибор Сечени.

*

В най-скоро време ще започне снимането на първия итало-унгарски филм. Режисьор ще бъде унгарецът Карой Мак. Главната мъжка роля е поверена на

Росано Браци. Наименованието на филма не е окончателно уточнено. Не е известно и коя артистка ще играе главната женска роля. Италианската пресареклама филма като „любовна драма на една проститутка, която под влиянието на силното си чувство към един професор се връща към нормален живот“.

ИТАЛИЯ

Дино Ризи снима сатиричната комедия „Тигърът“ с участието на Виторио Гасман в главната роля. „Тигърът“ е историята на един 40-годишен мъж, който загубва авторитет между своите подчинени, отстъпва пред безжалостната конкуренция на по-младите си колеги, не може да се справи с потока от технически новости, усложняващи всеки ден производството.

*

Напоследък италианските кинематографисти проявяват голям интерес към копродукциите със Съветския съюз и страните от социалистическия лагер. Както съобщават италианските спасения, снимането на пример на филма „SOS“ за експедицията на генерал Нобиле, не би било въз-

можно без участието на Мосфилм. Средствата на частните продуценти, даже и на такъв продуцент като Дино де Лаурентис, не биха позволили реализирането на това гигантско начинание. Ето и някои други итало-съветски кинопостановки: „Гордиев възел“, „Дубровски“, „Степан Разин“... Най-сериозният конкурент на Дино де Лаурентис — Карло Понти, а също и продуцентът Морис Ергас са сключили договори с Чехословашката кинематография за пет-шест филма, които ще се работят в Баранов. Филмите ще се поставят от чехословашки режисьори. Два от тях — „Гори, моето момиче, гори“ и „Американците приближават...“ — се работят вече под режисурата на Милош Форман. В повнатъшните планове е включено екранизирането на два романа от Жюл Верн (режисьор Карел Земан) и един сензационен филм в постановка на Олдржих Липски. Ян Кадар ще снима съвременната драма „Изпит“.

С България, Унгария и Румъния също са сключени контракти. Договорните отношения с Изтока се оказват за италианските кинематографисти по-лесни, отколкото с западните страни. Преговорите с Англия например са стигнали до мъртва точка поради ре-



Съветската филмова актриса Наташа Аринбасарова, известна на нашите зрители от филма „Първият учител“, със своя съпруг, режисьора Андрей Михалков — Кончаловски.

шителния отпор на британските профсъюзи, които в конкуренцията на италианските кинематографисти (по-лошо заплатени от английските) виждат заплаха за своите материални интереси.

За мен подборът на хората е най-важният елемент от работата над филма — е заявявал много пъти Фелини. — Необикновено трудно е да се намери най-подходящият човек, който да изиграе най-добре дадена роля.

За да намери този единствен човек, Фелини е готов на всичко. Понякога той забавя, задържа работата със седмици, губейки милиони лири. Няколко месеца например режисьорът е търсил момиче на около четиринадесет години, което да подхожда на създадения се вече в неговото въображение образ на Паола от филмала на „Сладък живот“. Надеждата била почти загубена, когато Фелини случайно посетил дома на един познат и се сблъскал на вратата с не-

говата дъщеря. „Паола“ — прошепнал Фелини. На следващото утро тринадесетгодишната Валерия Чинготини получила ролята. При снимането на филма „Пътването на Г. Маторни“ Фелини отново е бил затруднен. Вместо определен вече за главната роля Марчело Мастоияни се наложило да се търси друг изпълнител. След много месеци на съмнения и размисления Фелини най-после се спрял на Уго Тоняци.

ФРАНЦИЯ

Известният океанограф Жак Ив Кусто, автор на филма „В света на мълчанието“, ще снима серия от дванадесет филма съвместно с американската телевизионна компания ЕИ-БИСИ. Кусто е заявил, че замислената серия няма да преследва само чисто образователни цели. Това ще бъдат киноразкази за увлекателните приключения на подводните пливци, снетите документално, при което всеки филм ще бъде

посветен на известна на учна или социална проблема, представляваща интерес за всички с оглед на бъдещите взаимоотношения на човека и океана.

*

Парижката синематика, която снабдява с филми 1200 училища на департамента Сена, от началото на 1967 г. носи името на Робер Линен. Робер Линен, млад артист, прославил се с изпълнение на ролята на Рижик в едноименния филм на Жулиен Дювие, е бил зверски убит в един хитлеристки лагер.

*

Много често задават на Годар въпроса, как така се е случило, че от редакционния стол на едно филмово списание попада на снимачната площадка. „Познавах тогава един такъв продуцент — си припомня Годар, — който имаше малко пари и много идеи. Веднъж му хрумна още една идея, — че може сам да напише сценарий и да



Из филма на режисьора Робер Бресон "Мюш".

* * *

Пред завършване е филмът "Екатерина Велика"

по комедията на Бърнар Шюв. Ролата на руската

царица се изпълнява от

Жана Моро. Питър О'Туа,

който е един от продуцентите на филма, играе ан-

глийския капитан Елс-

тън, пребиваващ в двора

на Екатерина Велика със

специална мисия. Режисъ-

рът Гордон Флеминг по-

ставя филма в комедийно-

фарсов стил, съобразно ука-

занията, дадени на времето

от самия Шюв. В такъв

стил играят и артистите.

Ролата на княз Потемкин

се изпълнява от много по-

пулярния Лнес артист Зе-

ро Мостел.

Лин Лейдър и Рита Тъ-

шингем участвуват заедно

в сатиричната комедия

"Катастрофално време", по-

станова на режисьора Д.

Лейвис.

Като кинокурсиоз англий-

ската преса отбелязва къ-

четирни филми "Номер

гардистика Його Оно. На

360 голи бера! Тора е

всичко... На пресконферен-

цията режисорката е зря-

вила, че и тя играе във

филма. Един от журнали-

стите поначало подхвърлял,

че нейното "участие" не

могло да се забележи нек-

де останалите 359. Въпреки

че английската цензура се

противопоставила на про-

ектирането на филма, той

е бил закупен от чужди-

ска телевизия като аван-

гарден куртиз.

*

Антони Куни ще запъ-

нява главната роля във

филм, посветен на живота

на известния френски скул-

птор Орост Роден.

*

Във филма на Бянк

Едуард, Прем" Питър Се-

лърс ще изпълнява ро-

лята на безработен холи-

вудски артист от индики

произход, поканен на един

преми. Филмът ще бъде

изцяло със забавен диалог.

пародираш известни лич-

ности от филмовия свят.

САЩ

"Тарзан", неотдавна от-

празнувал петдесетгодишен

*

Новият, осми поред съ-

местен филм на Елиза-

бет Тейлър и Ричард Бър-

тън носи названието "Об-

ществени уми".

*

Американският комик Да-

ни Кей ще снима филм по-

писката на Голдони "Слу-

га на двама господари", в

който ще изпълнява глав-

ната роля.

*

Режисорът Джон Хъстон

замисля екранизацията на

новин откъс от Пьоблата —

за Давид и за Саломе.

*

на Франсуаина К. Лбоуш.

"Един мъж и една жена"

ничен филм е бил признат

лър. За най-добър задгра-

сжда на Елизабет Тей-

лър. За най-добър актьор

сжда на Елизабет Тей-

лър. За най-добър актьор

сжда на Елизабет Тей-

лър. За най-добър актьор

сжда на Елизабет Тей-

лър. За най-добър актьор

сжда на Елизабет Тей-

лър. За най-добър актьор

сжда на Елизабет Тей-

лър. За най-добър актьор

сжда на Елизабет Тей-

лър. За най-добър актьор

сжда на Елизабет Тей-

лър. За най-добър актьор

сжда на Елизабет Тей-

лър. За най-добър актьор

сжда на Елизабет Тей-

лър. За най-добър актьор

сжда на Елизабет Тей-

лър. За най-добър актьор

сжда на Елизабет Тей-

лър. За най-добър актьор

сжда на Елизабет Тей-

лър. За най-добър актьор

сжда на Елизабет Тей-



ШЕ ПОЙДЕ ДЕТЕТО

РАДОЙ РАЛИН

на Васил Акъов

Крачех по улицата. Асфалтът лъщеше влажен, тук-таме изпъстрен от първите окапали листа. Бързах и уж не се вглеждах наникъде, а погледът ми жадно попиваше всичко и сутринта ми се струваше неописуема.

После се намерих в моето мрачно и разхвърлено ателие.

Седя със скръстени крака върху нетапицираното кресло, без да предприема нищо, без дори да погледна през прозореца, навън, където заводският кумин лениво пуши.

Телефонът звъни вече няколко пъти и аз няколко пъти протягам ръка, вдигам и спускам слушалката. И телефонът отново звъни, а аз се радвам на своето спокойствие, с което вдигам и оставям слушалката, готов да продължа, докато онези отсреща капитулират.

На вратата ми се чука. Викат ме по име. Чукат по-силно. Но аз съм предвидил и навреме съм затворил райбера. Отвън даже натискат бравата. Аз мълча, за да им дам възможност да чуят припряните и прекъсвани сигнали.

Настъпва временно затишие. Тогава дръпвам контакта, не че съм толкова раздразнен, просто жая телефонния апарат.

Но репродукторът на вратата въпреки паяжините по него ме призовава, макар с мелодичен женски глас, незабавно да се явя в дирекцията. Колко съм бил предвидлив!

Намалявам репродуктора до крайност, уж до крайност, а все пак остава едно настойчиво каканижене, като натрапчива мисъл, от което кожата ти настръхва.

Тогава решавам да се махна от това мръсно ателие.

Надявам шлифера, който по-скоро прилича на заводска пристилка. Щраквам райбера, измъквам се предпазливо през коридорите, а репродукторите продължават моето издирване по всички посоки, дори и пред портиерната. В нея старикът портиер си чете вестник и не го е грижа, дали ме викат и защо ме викат и защо незабавно трябва да се явя...

Най-после с облекчение се озовавам на улицата. Улицата, сестра на всички гонени, уют за всички влюбени, свърталище на спомени и гроб на чувствата погубени — изтананиквам си аз стария шлагер и в миг ме грабва в своите гъсти прегърдки навалищата, която търпеливо изчаква автобуса.

Тук е крайната спирка, поради което автобусът тържествено спира и слава богу побира всички. Посягам да извадя карта, но кондукторът ме спира с ръка. Запомнил ме е. И аз в края на краищата мога да разчитам на известно доверие!

Няколко спирки и слизам.

Аперитив „Случайна среща“. Тук от петнадесет години идвам редовно след работа. Заемам обичайното си място, там до източния прозорец. Тук всички са така свикнали с мен, че появяването ми навява някаква почит. Ето онзи, който е заел моя стол, го освобождава тутакси, и за уважение почерпва:

— За другаря, двойна сливова!

Аз се разполагам върху стола, който сякаш изскърцва от задоволство. И започвам да си пия... Дирекционният съвет сигурно се е събрал. Приятно заседание!

Те са насядали по тежките плюшени мебели на директорския кабинет. По масичките — кутии с бонбони и коняци. Пушат и правят загрижени гримаси. Няма място за благороден гняв, по отношение на мен те са пълни скептици: **Защо ме няма? Докога ще ме чакат?... Че за какво пък да идвам? Знам ви какво ще кажете...** Както си му е редът, пръв взима думата профоргът. Винаги сериозен и делови, винаги обосноваван, затова и с бележник в ръка. Заради мен провалят плана... **Нанасям големи щети... действам разложително...** И комсомолката си е научила урока... Алкохолик, дори пианица... Отрепка, даже изпуснат човек... Директорът само изслушва възпитано и се усмихва демократично... Ех, каква свиня си ти, мой човек... ОТК-то разгъва свитъци басма: **Гледайте сега какво е това, кой му позволява да хаби парите на народа. Това не са десени, това са цапала...** Личният състав е по-революционен: **Защо не съм дошъл?... По кръчмите ли трябва да ме дирят?**

И те нахлуха в кръчмата, насядаха около масите. Не с доброто намерение да пият, разбира се. Обсадиха ме, наставаха, нахвърлиха се отгоре ми:

— Да се уволни!

— Дисциплинарно!

— По непригодност!

Директорът все чака, демократично се усмихва, дори вдига чашата си да се чукне с мен.

— Няма да те уволняваме. Ще си подадеш оставката... по взаимно съгласие. По-изгодно е за тебе... Наздраве!

И аз подавам моята чаша и го лисвам с чашата си и това не ми стига, а го замервам право в лицето... При първия ми замах всички излетяват навън и кръчмата опустява. Какво е станало с директора не знам, защото и той беше изчезнал.

И пак вися над чашата си.

И я вдигам високо, тя е над мен, приближавам я до устата си и тя се излива върху цялото ми същество. Като жена, която ме е покорила. **Уволнявайте ме. Много важно!...** Щом ви е нужна изкупителна жертва заради вашите машини, заради негодните ви материали, аз мога да поема тежкия кръст!... **Дадено!** — Макар че езикът ми започва да се сковава от една лека сладостна тръпка.

Но ръцете са сигурни и чашата ми се налиба и моментално се изпива. **Ещо раз, ещо раз...** И пак я препълвам, и пак я изпивам, без да разлея капчица от нея...

Телефонът звъни. Слава богу, телефонът на заведението! И сервитьорката с висок глас обяснява нещо и затваря другото си ухо, за да чуе по-добре:

— Кой се обажда? Кого!... Тука няма управление, бе другарю!

Аз ѝ крещя:

— Хвърли го в кофата този телефон!... Я донеси тройна сливова...

И после идва същият приятел. Изпивам машинално донесената ракия, защото той е само на вино. Отварям бутилката и първо наливам на него. Приятел! Прием вече петнадесет години! И нито го зная как се казва, нито къде работи. Много важно. И той за мене съответно. Приятел! Няма служба и интереси, комбини и

параграфи... Наздраве, мили мой!... Все ти бъркам името. Напиши ми го на цигарената кутия, за да го науча...

Той се усмихва, но не го написва. Честолюбив! Не му се сърдя...

Ние се чукаме и прием, чукаме и прием, а зад нас и пред нас заведението се препълва, изпразва и накрая оставаме само двамата.

Непознатият приятел решава да си отива. Опитвам се да го задържа. На кого ме оставяш, мили мой! Протягам изморената си ръка към него, но какво да го правиш, като е волев човек и се тръгва, макар че го водят сервитьорите, защото сам не може да направи нито крачка.

Отстрани управителят пребърква касата, смъква си очилата и също ще напуска заведението. И мустакатата сервитьорка навлича мантото си и го последва. Остава само едно невръстно сервитьорче, което набързо прибира покривките...

В последния момент забелязвам, че в джоба ми има още една десетачка. Показвам му я, но то не се изкушава:

— Бюфетът е заключен... — и продължава да събира покривките.

— Шт, хайде, ще измислиш една! — кротко и умолително повелявам аз.

Момчето излезе човек, носи ми нова бутилка.

— Само че ще я пиеш навън... Няма заради тебе да изпускам автобуса.

— Само така! — потвърждавам, и поемам бутилката. Ръкувам се със сервитьорчето, защото това е човек. То се дърпа от мен, но аз му държа повторно ръката...

И една остра болка ме пробожда в левия хълбок.

Залитвам пред входната врата и му препречвам пътя. Падам, главата ми е вън, краката ми са вътре. Нито да излезе момчето, нито да затвори.

Чувам го да кряска:

— Махай си краката! Дръвник такъв, автобуса изпуснах...

И да ми се сърди, ще прощава, защото аз започвам нищо да не чувам, а потъвам в някакво тресавище от тъмнина и болка, от мъгла и звуци.

Всичко ми е разлято и объркано в съзнанието. Кой е викал „Бърза помощ“, колко са били санитарите, как сме пристигнали до болницата? Тук си спомням, че ме нарекоха „алкохолик“ и не ме поеа за ръцете, а ме пуснаха сам да се влача по стъпалата, докато наново съм припаднал...

Докато се намерих на бялото легло.

Когато се събудих, цялото ми легло беше обсадено от лекари, сестри, асистенти и студенти.

— Много се извинявам, но аз не съм имал никакво намерение — произнасям бавно, за да ги убедя, че имам достойнство.

— В това не се съмнява никой — леко ме иронизира лекарят.

— Къде ми са дрехите? — надигам се аз и отново падам от безсилие.

— Сега те не ви трябват — успокоява ме същият лекар.

— Но аз нямам никакво време. Закъснях! — протестирам и се надигам от постелята.

— Къде закъсняхте? За кръчмата? — смее се лекарят.

— Нищо подобно! Кръчмата днес е в почивен ден.

— Но другите кръчми не са.

Други кръчми, това е вече обида и аз понечвам да стана, но всичко в мен тежи.

— Донесете ми дрехите. Ще се върна да платя таксата. Не пишете до предприятието, нали ги знаете, какви са...

— Никакви дрехи. С такъв кръвоизлив можете да отидете направо в рая... Днес ще почивате и утре ще ви изследваме.

И аз покорно се оставям в ръцете на лекари, сестри и санитари. Дупчат ме е всякакви игли. С гумен маркуч ми слягат мускула и изкарват кръв от вената. Размазват я по разни стъклъца, пълнят капиляри, отливат я в епруветки... Гълтам противни каши за рентгенови снимки...

Рентгеновата камера е нещо като едно от предверията на ада. Апаратът се движи като гилотина над тялото ми... Една снимка, две снимки, седем снимки... Защо толкова снимки?...

И сестрата ми подава бурканче с нова каша.

Водят ме в кабинета на нов лекар, когото виждам за първи път. Уж ме поглежда небрежно, но аз долавям, че всъщност ме наблюдава доста изпитателно.

— Позагазил си, братко.

— Бях и по-зле. Кога ще ме изпишете?

— Кръвоизливът е стихнал, два-три дни ще почакаме и ще трябва да те режем.

— Защо ще ме оперирате?

— Защо и как, остава наша работа. Шом ви казвам, значи се налага. Имате ли телефон в къщи?

— Вие, хирургите, когото докопате, все искате да го режете. Де да ви знам, и на вас ли спускат планове и като не се изпълнят, няма да вземете наднормено. Е, сега мен ли намерихте? Баш мен? Откъде накъде? Пиянска работа, препил съм. Това е причината на кръвоизлива... Ако намалая къркането, всичко ще мине от самосебе си.

Той не ме оставя да се доизкажа, прекъсна ме със слържано раздражение:

— Няма никакво наднормено!... Това е наднорменото — и сочи заедно с олисялата си глава, челото, цяло в бръчки. — Ако е въпрос, преди вас чакат и други. Случаят е спешен... Вие сте интелигентен човек, безсмислено е да скриям от вас. Имате рак в стомаха.

Последните думи той произнесе с такова рязко спокойствие, че те добиха за мен невероятен смисъл, и аз започнах да се смея зловещо:

— Я оставете тези работи! Вие за идиот ли ме смятате? Че ако е рак, така направо ли ще ми го кажете... Искате да ме изплашите... Да, вие ме изнудвате, за да се оперирам... Ама много ви са детски похватите.

Лекарят ме изслуша, без да ме погледне и без да ми възрази. После отвори една оранжева папка с рентгенови снимки и ми показа с върха на молива си едно тъмно очертание.

И шегата жестоко се превръщаше в истина. Челото ми охладня, сърцето ми сякаш се запуши. Събрах сили, грабнах шапката си и я тръшнах на пода. Мигър някога ще уплаша с това? После заплаках като дете, което са хванали в кражба и се готвят да го предадат на милицията:

— Кой ти е казал, докторе? Сигурен ли си?

Лекарят, свикнал на подобни изстъпления, ми подаде стол и започна да ме успокоява:

— Без паника. Вие не сте първият... В ранния период операциите обикновено са сполучливи... Много от оперираните още живеят... Мога и адресите им да ви дам...

Дори ми подхвърли лукавата надежда:

— Често пъти и рентгенът не показва точно. Единствен ножът може да установи. Дай боже да е доброкачествен тумор... Но и в двата случая трябва да ви оперираме... Както виждате, казвам ви самата истина... Да уведомя ли близките ви хора?

— Благодаря! Това мога и сам да сторя...

Избягах от болницата и застанах сред булеварда. Някоя кола все ще спре на моя „стоп“ и аз ще се махна веднъж завинаги от това отвратително заведение. Но всички коли излетяха покрай мен, все също, че не са ме забелязали. Показва се кола на „Бърза помощ“! Може би ме гони, усетили са моето бягство и ме търсят?...

Мятам се на летящия трамвай и той ме отнася.

И ето спасителния пункт, аперитив „Случайна среща“. Моето влизане не може да остане незабелязано, аз съм най-интелигентната фигура, която се появява тук.

Онзи, който беше заел моя стол, го освободи тутакси, извини ми се и за да си имаме уважението, поръча високо:

— Двойна сливова за другаря!

А непознатият ми приятел, с когото прием от години, а не се познаваме, разпери ръце в епическа радост:

— Къде се загуби, мили мой? Ама много ми липсваше...

— Отсега нататък това те чака... Ще ме оперират от рак!

— А, рак, къде да беше рак... — процеди апатично той. — Нас, алкохолиците, нищо не ни лови. Но щом си рекъл, можеш да почерпиш по случая.

Мустакатата сервитьорка ми носи двойната сливова.

Аз отивам към шубера. Връщам се в двете ръце с осем бутилки. Между пръстите на двете си длани стискам по едно шише... Оставям на мой приятел, оставям на околните маси и зарязал недопитата си сливова, си отивам. Викат ме, но аз си отивам.

Тръгнах за дома. А още не беше се мръкнало. Вървя пешком и ми се привижда цялото ми погребение.

Всички мои приятели пристъпяха с пълна чаша в ръка и се чукаха помежду си нажалено, но никой не гледаше към мен. Макар и с плътно притиснати клепачи и неподвижни крайници, аз усещах как се съживяват само устните ми и протяхах тия мои жадни устни, но никой не се сети да ги накваси. После защо ми е, че щели да ми поливат гроба?

Вкъщи светеше.

Отключих антрето.

Никой не ме посреща. Нарочно тропам по мозайката, за да чуе съпругата и да излезе.

— Аз дойдох! — викам гневно, а жена ми пак не се обажда.

Без да съблека балтона си, отварям холната врата.

— Защо не угасяш лампата, като лягаш? — вече съм навит на кавга и търся повод да започна.

— Чакам тебе... — усмихва се тя с някаква сдържана загадъчност.

— Виждам колко ме чакаш... Защо не дойде да ме вземеш от болницата?

— Това знаеш ти: да те прибирам от кръчмите и болниците... Това са ни единствените семейни разходки...

— Успокой се. Скоро вече няма да ме прибиращ! — прекъсвам я озлобено. Ей сега ще ѝ изсипя вестта за операцията и ще я видя как ще се разциври.

Но тя беше в особено настроение, никак извън себе си, дори не ме изслуша и си продължи:

— И аз с това се утешавам! Скоро ще имаш наследник и той ще те прибира...

— Какъв наследник? Чий наследник?

— Чий? Твой! Да не би да е чужд!

— Ти да не си сънувала нещо? Я не дрънкай глупости.

— Нищо не съм сънувала... Истина е... В поликлиниката ми казаха. — И жена ми грабна ръката ми и притисна о нея лицето си.

Върнах се в антрето, за да закача балтона си. Ум няма тази жена. Петнадесет години, тъкмо свикнахме и се примирихме. И никак не ни беше лошо... И тя сега ли намери? Дете! За какво ми е сега това дете?

Идеше ми да я набия и налетях отгоре ѝ, но само ѝ цапнах едно нежно шамарче с три пръста и я целунах по бузата шумно.

— Няма ли да кажеш пак, че ти мириша на вино?

Тя нищо не отговори, само ме зацелува.

На заранта още в полумрак се зазвъни продължително... Станах по пижама, навлякох шлифера за благоприличие и отворих. Влязоха, като че ли си зърпах белите им престилки, подаващи се изпод палтата им, приля ми. Бях готов да ги изгоня.

— Как се чувства бащата? — захили се насреща ми професионално лекарката. — Радва се, нали? Как иначе? Чакай сега да видим майката!

Отворих им холната врата.

После лекарката ме потърси, за да поговорим насаме в антрето. Зае се да ме наставлява:

— Знаете, че тя е в една напреднала за майчинство възраст. Налага се да излежи цялото време.

— Мен, право да ви кажа, все още не ми се вярва. Сериозно ли?

— Как да не е сериозно? — ядоса се лекарката. — Само пълен режим! Никакво ставане, никакви тревоги, никаква физическа работа. — После не без кокетство тя не забрави да ми напомни: — И за продължително време ще мирувате!

— Как да мирувам?

— Е, няма да я търсите като жена...

— Тук можете да бъдете напълно спокойна.

И докато ми даваше съвети, успя да напълни цели три рецепти. Пъкна ми ги в пръстите:

— Вие я пазете да лежи, ние ще я посещаваме ежедневно. И витамини, силна храна, зеленчуци, спокойствие...

Отидох в аптеката.

Когато ми струпаха всичките лекарства на гишето, аз едва тогава се сетих, че снощи оставих цялото си парично наличие в кръчмата. Все пак пребърках джобовете, но това беше безрезултатно:

— Забравил съм си портфейла! — извиних се аз и излязох с рецептите в ръка.

Ето ме пред заложената къща с обещаваща фирма „Всестранни услуги“. Изкачвам стръмните стъпала и още отвън събличам балтона си. Изваждам от джобовете всички мои неща, кърпи, ключове, поотупвам го и го съгвам надве.

Още от вратата магазинерът ме посреща недружелюбно.

— Само за един месец! — лъжа го направо в очите.

— Ти ли? — безцеремонно се обръща той. — Ако не дойдеш чак през ноември?... На, гледай, от такива като тебе ми е задръстен половината склад... — И той докосва балтона с края на палците си. — Виж го колко е дрипав! И в огпадъци няма да го вземат...

— Само за месец! — продължавам да лъжа умотелно. — В нужда съм!

— Всички сме в нужда!

— Жената ще ражда. На, гледай! — „хайванино“, ми е на устата да му кажа, но ще го разсърдя повече, затова му подавам рецептите за доказателство. Той не ги поглежда и взема балтона.

— Къде му е закачалката... Все такива ми идвате...
После ми отброява двадесет и три лева.

Нося лекарствата в къщи.
Жена ми бе станала и измиваше съдините. Почнах да ѝ се карам:
— Ти кого пита? Защо ставаш?
— То толкова нищо — отвърна тя, сигурно поласкана от моята необичайна загриженост.

— Я, лягай по-скоро!
И аз се запретнах да мия съдините. Първо ги минавам с пясък. След това ги насапунивам. Изтривам ги с кърпа. Алуминиевият капак лъсна като сребърен. Какво пък! То не било толкова трудно и противно.

И така, измитите чинии нареждам вертикално върху браздите на мивката, за да се изпедят. После ги забърсвам и излъсквам енергично. Кой ще ѝ ми е чиниите, прозорците, пода...

Пускам чешмата да шурти.

След два дни, като ѝ кажат...

Пускам чешмата още по-силно, за да заглуши мислите ми, но напразно. Затварям чешмата, оставям недонзбърсаните чинии и излизам.

Вместо „довиждане“, викам на жената:

— Само да си посмяла да станеш от леглото!

В коридора на болницата, още като ме забеляза, хирургът ме хвана под ръка и ме въведе в кабинета си, като че ли обладан от радостта на полицаей, който е хванал наново избягалия му арестант.

— Къде изчезнахте така? Всичко беше пригответено, цяла седмица ви чакаме... Много ни разтревожихте.

— Нищо. Успокойте се... Все така ли преживявате? Кой знае колко ли ще се тревожите, след като ме заколите?

Хирургът се усмихва пестеливо-иронично, уж за да ме окуражи:

— Хайде, свикнали сме с такива ипохондрици... Ами ако излезе успешна операцията, пак ли ще ви е яд?

— Успешна за вас! За мен — съвсем безсмислена... Какво? В името на науката и скорошното ефикасно лечение на рака моят смъртен случай трябва да послужи като малък принос, нали?

— Хайде, без речи... За нас тук операциите да не би да са спортуване?

— Все пак вие не умираете...

— Стига! Не сте дете...

— Но чакам дете... Докторе, злото не идва самичко...

Хирургът ме изглежда вторачен. Дори онзи път, когато бе вече открил равното поражение, той нямаше такъв изненадан вид.

— Откога това?

— Завчера ми се похвали жена ми. Няма ли да ми кажете „честито“?

— Тя не знае за операцията?

— Нищо не подозира!..., Докторе, хайде да отложим за някой и друг месец рязането? Една отложена смъртна присъда не представлява обект на заавист, нали? Нека по-късно!... И сезонът ще бъде по-подходящ за операции, и погребенията стават по-многолюдни.

— Това ли ви са съображенията?

— И това. Че кой ще ми дойде сега, в този снежен, мразовит март?

Докторът изведнъж ме прекъсна:

— Лягайте веднага на операционната маса!

— Не искам. Нямаме друго дете...

— Не си измисляйте поводи, за да оправдавате страха си. Именно заради това дете трябва да се оперирате.

— Но след като се роди!...

— Дума да не става. Че ние тук носим съдебна отговорност, ако ви оставим така.

— Аха, затова ли била цялата ви тревога?

Хирургът побесня при тези думи:

— Като сте полудели, подпишете декларация... Отказвам се на собствена отговорност — взе да ми диктува той, подавайки ми бял лист.

Надрасках набързо декларацията и му я връчих. Той хвърли един бегъл поглед отгоре ѝ, после се помъчи да отклони разговора. Почна и той да ми дава наставления. Тези лекари са неповторими!

— Жена ви трябва да лежи през цялото време.

— Знам. Никаква физическа работа. — С ирония го прекъснах.

— Да не се вълнува. Да яде зеленчуци, въобще да приема много витамини...

— И да не я търся като жена, нали? — и аз му хвърлих един такъв унищожителен поглед, че той преустанови да ме наставлява.

Вървя по светлите улици в това коварно мартенско затопляне, през което небето е светло и стъклата на прозорците блестят, а като дишаш или говориш, вдигащ пара. Острият дразнещ вятър развява полите на извехтелите ми шлифер, но аз съм се натоварил с две мрежи, натъпкани все с ранен зеленчук.

Влизам в къщи, оставям мрежите върху масата и тя изведнъж заприличва на зеленчуков щанд.

— Много пари си пръснал! — жена ми е довольна, а и не смее много да се радва.

— Жените сте непоправими. И да носиш, и да не носиш, все си крив.

Жена ми се засмя:

— Исках да кажа, че до края на месеца има много дни още!

— Кой ще ти брои дните. Като имаме, ще купуваме...

Все пак нейните думи ме подсетиха, че трябва да се мерна и до работното място. Какво ли е станало там?

Тролеят ме оставя пред фабриката.

Отправлям се към касата.

— Ще извиняваш, но... — стеснително се обръща касиерът.

— Няма нищо, Стойко, кажи?

— Не те намериха и я оставиха при мен! — и той ми подава заповед за уволнение.

Знаех, какво може да пише, но пак я прочетох.

— Устояха на думата си.

— Аз, от мен нищо не зависи!

— Бъди спокоен, Стойко, никой не ти се сърди...

— Имате една заплата напред, полага ви се по кодекса...

— Точно така. Да живее кодексът!... — и аз прибирам парите заедно със заповедта за уволнение и излизам навън.

Вървя по коридора и си мисля: Законно погледнато, те нямат право сега да ме уволняват. Ще им представя медицинско... Всъщност какво значение има?

Влизам в профкомитета:

— Матеев — започвам без всякакви церемонии. — Искам заем от спомогателната каса.

Той ме гледа недоумяващо.

— Жена ми е бременна и...

Той бързо променя изражението си и ми подава лист.

— Пиши колко искаш!

После парафира молбата ми и ме насочва:
— Бягай в касата!

Касиерът недоумяващо прочете заявлението и се взря в парафа по-продължително. Няма ли някаква фалшификация?

Но в това време телефонът иззвъня.

— Да, да, да — отговаряше той и лицето му като че ли просияваше, а тем-сърът му ставаше по-сигурен. Докато не се стърпя и ми подаде слушалката, за да стана съучастник в разговора.

Чух гласа на профпредседателя:

— Не му давай заповедта. Говорих с директора. Засега я отменяме.

— Не съм я давал! — лъже щастливо пред очите ми касиерът и ми я иска обратно.

Връщам му я машинално и безразлично.

Вместо мен двойно повече се радва касиерът:

— Кодексът забранява да се уволняват само бременните жени. А ти като бременен мъж се вреди.

— Ами вредих се... Кой за каквото е учил...

Донесох няколко букетчета от теменужки. Жена ми ги прибра в двете си шепи и посипа с тях лицето си. Дълго ги души като животинче.

После ги натопих в едно очукано гърненце и ги наредих на нощното шкафче.

— Едно време в това гърненце си държеше четките — меланхолично се усмихна тя.

— Кой те пита какво е било едно време? — отвърнах аз и отидох в кухнята, където стояха натрупаните съдини и чакаха моята вече опитна домакинска ръка.

И понеже пръските на чешмата стигаха до панталоните ми и ги мокреха силно, трябваше да препаша престилката на жена си. В този хибриден вид не се хересах, затова реших да смъкна панталоните... Облякох една стара рокля на жена ми, изпод която застърчаха смешно косматите ми криви крака. Прибавих престилката, сложих кърпа на глава, а с няколко смачкани вестника си изваях вишустелен бюст.

И така се представих на жена си:

— Какво ще заповяда другарката господарка?

Макар че шегата ми беше малко просташка, жена ми се смя продължително, от сърце. Дори трогателно. Може би защото друг път не бях проявявал подобно внимание към нея. Бременните жени съвсем безпричинно се смеят и плачат. Нека се смее. Ще има време и да плаче.

И насърчен от нейния естествен бликащ смях, аз продължих своите веселяшки и по-скоро дебелишки хрумвания и се заех да правя всевъзможни забавни антракции, запомнени от цирковите клоунади и Чарличаплиновите филми. Тези мои номера я караха да подлудява от смях.

Наредих всички чинии в цилиндричен куп, поех ги внимателно като повито бебе и започнах да го „дникам“ под такта на Шубертовата приспивна песен.

Жена ми, умилена, се простъзи:

— Чакай, рано е още!

С двете си длани изтрих очите ѝ. Подобни нежности тя не беше виждала досега от мен.

В реда на домакинските си задължения трябваше да поддържам печката.

Но като почиствах скарата, така разбутах печката, че тръбите се разпаднаха и трябваше наново да ги поставям. Изчерних се целият. Моята непохватност и добре изцапаното ми лице щастливо забавлявах жена ми, която не можеше да не направи самодоволния женски извод:

— Мъжка работа!

Това ме насърчаваше и аз съзнателно забавях поставянето на тръбите, служейки си с една подчертана гротескност. Почнах дори да си внушавам, че съм направо актьор. **Роден актьор!** Не бях ли си събркал професията? Все пак моите изпълнителски данни, макар и със закъснение, се проявиха на време за случая.

— Какъв ли веселяк ще бъде детето? — мечтателно се усмихна жена ми.

— Ти ще кажеш там.

— Ами по цял ден ме размиваш...

— Все пак ти внимавай, като се смееш, да не го изтървеш.

— Сега ли го измисли? — ядоса се тя, надигна се леко от леглото и заудря с ръка по паркета.

— На дърво чукаш? Кога стана фаталистка?

— Всички родители стават фаталисти.

Между нас настана едно кротко, усмихнато мълчание. Приготвих се да запаля цигара, но веднага изгасих кибрита. Пред бременна жена не се пуши. Само се обтегнах на креслото, което пак изскърца.

— Закови го това кресло или го махни от стаята. Много те моля.

— Защо?

— Защото скърца отворително... като че е мишка.

— Ти никога не си се бояла от мишки.

— Сега ме е страх. Ако ме изплаши някоя мишка, детето ще се роди с черно, космато петно на бузката.

— Бабини деветини... Но щом искаш, ще оменя стола.

Навлякох си сакото, за да отида до тавана.

— Няма да се бавиш много. Не ме оставяй самичка!

— Само пет минути... Гледай на часовника!

Отключих тавана. Запалих лампата. Пълен безпорядък. Стари сандъчета, кошници, счупени кресла, извехтели абажури, легени, продължени кофи, рамки от картини, опънати платна, строшени четки, засъхнали бои и парцали. Подът издръстен, не може да се мине.

Случайно бутнах една рамка. Прахът така е полепнал по платното, че нищо не се различава освен един сив грунд. Машинално прекарвам ръка по картината, прахът опадва и отдолу изниква едно лице като от някаква замазана фреска след откъртването на част от мазилката. В долния край се чернее дата... 1947 год. и моят подпис. И лицето вероятно е моето. **И защо ми е този портрет, като не съм вече същият?**

Тупам ръка по платното, като че ли удрям плесник на лицето, но то се отърсва още повече от праха и става по-бистро и по-живо.

Обръщам му гръб, вземам един стол и се готвя да излизам.

Протягам ръка да угася лампата.

Моето някогашно ателие!

Двойно легло, белег на ранно семейно щастие, над него нашият единствен венчален портрет, на който стоим в смешни пози, тя в було и венец, аз в някаква модерна кадифена артистична блуза. А малко по-встрани е рамката с диплом за завършено висше художествено образование с успех „отличен“.

— Ти ли го подреди тук? — носи се моят предпазлив сърдит глас.

— Защо? Лошо ли е? — един смеещ се женски глас ликува, че ме е изненадал приятно. А не подозира точно обратното!

— Ти май повече се радваш на това майсторско свидетелство, отколкото на картините ми.

— Но без него татко нямаше да ме даде на теб...

— Да, баща ти очаква първенецът на академията да стане прославен художник и да спечели много пари...

— Защо не. Сега за вас, хората на изкуството, се откриват блестящи перспективи...

— Страшни!...

Уж ателието ми не е толкова широко, но то представлява едновременно и спалня, и кухня, и гостоприемна. Но е преди всичко ателие. Картините безспорно доказват последното!

В единият ъгъл жена ми плеге, а до нея е котлонът с врящата тенджера. Жена ми оставя плетката, отваря тенджерата и вкухва с лъжицата от супата.

На другия край на стаята, впрочем на три крачки от жена ми, е моят триножник, с платното, над което работя. А наоколо пръснати, готови, полуготови и едва започнати картини.

Свещена артистична бедност!

Моята първа самостоятелна художествена изложба в галерия „ARS“. Каква ти галерия, по-скоро дюкянче! Наречено „галерия“ от художниците по-скоро за собствено самочувствие.

На масичката пред входа е седнала жена ми и едва смогва да продава билети. Така е на всяко откриване. А приятелите ми Ясен, Николай, Божидар, Богдан се ръкуват с нея, целуват ѝ ръка...

Прегръщат ме вкупом и поотделно, стискат ми десницата.

В това време немногобройната, но напълно достатъчна, за да задръсти дюкянчето, публика оживено снова между картините и одобрително коментира.

— Какво страстно сливане с живота!... — пали се Ясен. — Ето ти стаята ми — и той вади от вътрешните си джобове три измачкани коригирани шпалти и ми сочи бомбастичното заглавие, написано с мастило: „ПАЛИТРА МЪ Е ЦЯЛАТА ЗЕМЯ!“

Иска да ми я чете, но мен ми става неудобно и го отклонявам. Тогава той отива до жена ми, надвесва се над нея и чете патетично. Тя естествено сие... За мъжа ѝ пишат статии!

И същите, съвсем същите картини, които едрият растер на клишето е разкъсал на хиляди ромбчета. И върху тях кошмарните блокови заглавия „ПОГРЕШНО РАЗБРАН РЕАЛИЗЪМ“, „КОНТРАБАНДА НА ДЕКАДАНСА“, „ГЛАВА С ТРУДОВИТЕ ХОРА“.

Жена ми ги чете, стараеща се да прикрие плача си, но като че ли това никак не ѝ се удава:

— На пръв поглед художникът изобразява действителността. Но това е външно... Това е само уловка... Лъжа! Контрабанда на личен вкус... Самоцелна предметност... Безпристрастно изобразяване...

И под най-ожесточения отзив жена ми намира подписа на Ясен.

— Ясен! Но как? Той нали написа възторжен отзив?

— Коригирал го е! — и аз се усмихвам, уж да покажа, че ми е напълно безразлично.

— Този твой Ясен никак не ми е ясен — клати глава жена ми.

— Напротив, сега е Ясен.

Тя застава пред венчалния ни портрет и влива в него меланхолични очи, пълни с неизвестност и отчаяние:

— Хубав новогодишен подарък!

— Като за младженци...

— Нищо. Нали сме здрави...

— Само че след такива статии няма да се откупи нито една картина — добавям малко тъжничко.

— Нищо. Нали сме двамата....

Тези нейни думи като че ли събуждат някакви мои съпротивителни сили. Вземам вестниците и с ножица изрязвам свирепите статии. И налепвам изрезките от двете страни на венчалния портрет и „майсторското свидетелство“. Ограждам ги с едър контур и написвам „Нота bene“. „Ес О Ес!“

Нека всеки, който ми дойде на гости, да ги чете.

Жена ми ме прегръща и вика на ухото ми:

— Нищо. Всяко начало е трудно. И Моцарт...

— Да, и Бетовен, и Сезан — иронично продължавам надеждата ѝ.
Все пак нека да призная, че това женско шаблонно окуражаване ме стопля. Отвърщам самоуверено. Дори вмянячено:
— Ако ругаеха само мен, да им повярвам... Но те отричат и най-талантливите ми колеги: Николай, Божидар, Богдан... Поне на кладата съм с компания.

Дал съм гръб на отрицателните отзиви, налепени на стената, и рисувам. В пълна треска.

Николай ме следи как довършвам последната си картина:

— Страшен! Фантастичен! Ти имаш милион бои!

— Е, все пак трябва да се преборим с критиките...

— Блазе ти, че имаш такъв дух... Ах, чудесно! Подобна картина у нас не е правена! Браво!... Жалко, че трябва да я криеш.

— Защо да я крия?

— Не виждаш ли времето?... И аз в къщи, трябва да дойдеш да видиш, рисувам само за себе си, за изкуството... А навън, ех, ще излагам каквото се иска... Макар и ерген, трябва да се гризка. И Галилей е правил компромиси. Това е, рисувай и крий.

— Поне на някои приятели мога да я покажа.

— Ти си се затворил да рисуваш и нищо не знаеш. Божидар и Богдан направиха салто мортале и сега са най-големите съдници.

— Кой каквото умее, това прави.

— И затова им откупиха всичко. Дори и студентските етюди.

Този обяд се върнах, натоварен с картините, които журито днес не прие. Нито една не прие.

— Е, как така нищо не взеха? — ще се разплаче жената.

— Ти ако знаеш кои ги отрязаха?

— Кои?

— Божидар, Богдан, Николай, Ясен...

— Ясен, това е естествено. Но останалите? Нали до преди месец Николай те изкарваше гений.

— Просто не разбирам какво става.

— Не се отчайвай! Всяко начало е трудно...

— Да! И Моцарт, и Бетовен, — но какво да ѝ възразявам. Тя нищо друго по-оригинално не може да каже освен това „всяко начало...“, което сигурно е наследила от баба си.

Но усмивката ми трае само миг. После идва озлоблението.

— Те какво смятат? Че е трудно да рисуваш като тях?

И в някакво яростно вдъхновение грабвам четката и зацапвам последната си картина. Погива изведнъж всичко, превръща се в сив грунд. Върху унищожената картина започвам да нанасям контурите на нещо фотографическо-реалистическо-натуралистично. Но то някак си не се получава. Нарисуваното лице е лице на бог знае какво оядено и ухилено същество, което позорски изпъчва гърди и стиска юмруци. **Човек, ако не умее да лъже, по-добре да не лъже. Лъжата му става непохватна и глупава...**

Моят опит за такова изкуство излезе пародия. И аз зацапах тази своя неуспешна лъжа с нов, по-гъст слой грунд и зарисувах каквото мога. Искан да възстановя старата картина. Но колкото и нови багри да нанасях, отдолу прозираше зловещо ухиленото самодоволно лице.

Нищо не си отмъщава така, както изкуството, когато го оскърбиш.

Блъснах триножника. Хвърлих боите на земята и ги изпотъпках. Те разпукаха тубите и се размечаха по пода като съсирена кръв.

На другия ден в гимназията, където преподавах рисуване, имах час и чертаех на черната дъска перспективи.

— Перспективата — обяснявах на учениците — е изобразяване на предметите в оня вид, в който те се представят отдалечени от окоето на наблюдателя...

Една книжна лястовичка, попаднала право зад ухото ми, съпроводена от смеха на целия клас, ме прекъсна. Поде се цяла вълна дюдюкания и дивашки звуци, подсвирвания и тропот по чиновете. Някой, скрит зад гърба на другаря ся, църкаше с помпичка, пълна с мастило.

— Л'ар пур л'ар!

— Господин декадент...

Напуснах класа, отидох при директора, в раздразнението си и в бързината си бях помъкнал със себе си тебешира и сюнгера.

Директорът дори не ме доизслуша и отвърна:

— Вие по-добре си вземете белешка от критиките в печата! Досега не сме ви чули публично да се разоръжите от гнилото наследство...

— О, вие сте решили да ме превъзпитавате. Може би и учениците днес под ваше ръководство се опитаха... Добре тогава! — и аз му оставих на бюрото тебешира и сюнгера.

И си излязох.

Пристигам в къщи.

— Подадох си оставката. Огличната диплома вече няма да ми трябва.

— Не се ядосвай! — успокоява ме жена ми. — Всяко начало е трудно.

— Ако началото не го превърнат в край!...

— Няма да останем гладни... Нали мога да плета?... Жените на колелите ти ще ми бъдат клиентки.

— Чакай... Ще се преборим още малко.

Навън се позвъни.

Беше Николай.

— Няма да влизам — смутено се извини той. — Долу ме чака жената... Искях само да те предупредя... За ателието ти има много апетити... Божидаг ще го вземе...

Ето ме в завода.

Тук открих новото си поприще: десенатор.

През прозорца на неуютното ми ателие се показват начупените заводски покриви на старите постройките, новата сграда, част от двора. В далечината се губят оглозганите от ветровете песъчливи хълмове. Аз забождам глава над листа и рисувам.

И целият ми ден като екран се запълва от шарките на бъдещите десени.

Десенът изведнъж намалява, намалява, превръща се в пощенска марка. И едно до друго, едно до друго десетки, стотици десенчета, в една гонеща се стройна и геометрична мондриановска композиция.

И виждам запролетената улица, по която се движа с картини под двете мишници. Отивам да ги предложа на журито.

И какво ме пресреща на всеки тротоар? Всяка една жена, всяко момиче е непременно облечено в мой десен. Това е мое, това е мое, мое...

И продължават да минават в един неорганизиран парад на красотата все по-хубави и по-хубави жени, облечени в мои десени. Е, личи си моето!

Но жените отминават край мен нехайно, неподозиращи за моите малки радости и мисли.

И ето аз, наивникът, отново нося картини за журито. Спирам пред Град-

ската галерия. Повечето колеги пристигат с леките си коли и носят по-голям брой картини. Моите са само четири. Със заводски мотиви. Покривите, комините, хълмовете, които виждам всеки ден от прозореца в ателието си.

Журито — познати приятели.

Нареждам картините. Членовете на журито скептично мълчат.

— Ама ти знаеш как очакваме от тебе! — започва да се извинява Божидар със своя инфантилен глас. — Но сега ти си под своите възможности.

— Ще ти направим лоша услуга, ако те допуснем — мъдро, доброжелателски ме успокоява Николай.

— Ти, вместо да се справиш — председателстващият Ясен счита за свое задължение да обобщи, — ти още повече задълбочаваш своите грешки! Това ли трябва да рисуват нашите художници сега, когато в Бандунг се рушат оковите на колониалното робство?

При такива аргументи с какво можеш да спориш? Нужно ли е? Ясно е!

Вземам си картините и излизам.

Навън някой ме застига. Николай.

— Ти знаеш, че аз винаги съм те ценил... Но сега сам Хазиянът е наредил да бъдеш изолиран отвсякъде...

Нищо не му отвърщам. Чупя се при първата пресечка.

Картините сега тежат в ръцете ми.

Но улиците са пълни с момичета, които носят мои десени. Безброй десени, неизчерпаеми като оптимизма ми...

Бързат момичетата под акомпа на моята мисъл: **Изолирайте ме! Не може никой да ме унищожи! Аз съм непобедим! Моите десени са моите знамена. Младостта харесва моите десени, а не вашите плакати, с които запущвате улицата...**

Но композицията, мондриановската композиция от малките марки-десенчета отново замрежда погледа ми...

Децата ритат парцалена топка с мой десен...

Пред някакъв квартален клуб събират отпадъци. Пенсионер слага на тегилката цяла кошница стари парцали, все мои десени.

Същите десени, чинто мостри старателно залепах в албумите. Като че ли с тях исках да оставя документ за моята упоритост...

Листата се захлупваха едно след друго. **Нали бях непобедим?... Мостри! Защо ми са? Какво бяха те, изкуство или документ за ентусиазъм? Но не и картини, които стоят в галериите...**

И пак мондриановската композиция от малките каренца, движещи се като кръвни телца под микроскоп, а зад тяхната мрежа навеждам глава. Рисувам или пия и всичко вече ми е все едно.

Стоя си в пивница „Случайна среща“ с онзи дългогодишен непознат приятел, пием и гледаме към входа, откъдето навлиза горещото лятно слънце.

Отвън спира кола и нахално паркира на тротоара.

От колата слизат Ясен, Божидар, Николай. Те ме забелязват и идват на право при мен.

— Мислиш, че не можем да те открием? — сияе Божидар.

— Законспирирал се дълбоко, човекът — пак същият Ясен, който всяка своя фраза премисля да е дълбокоизразителна и цветиста, — а всъщност тук не е никак лошо. Уютно, доста уютно.

Още не съм поканил никого, а новодошлите вече си намериха столове и седаха на масата ми.

— Добре, че не си със слабо сърце: ако знаеш какви новини ти носим! — Ясен се е наместил съвсем до мен, пъха си ръката под моята, но аз тутакси се освобождавам от нея. — Утре излиза във всички вестници! Официалното становище е съвсем ревизирано. Мъжко момче излезе ти...

— Ставай с нас! В „Плиска“ са се събрали всички приятели. Ще донесат

пълния текст за решението. Разгром над всички, които пречеха на нашата живпис. Моля, сметката — вика Николай.

Сервитюрката се приближава, изчислява върху бележника си. Николай ѝ подава банкнота.

Сърдито отклонявам ръката му. Пребърквам джобовете си и като не намирам пари, се обръщам към непознатия приятел:

— Ти уреди.

Излизам с тях

Божидар, който шофира, ми предлага място до себе си.

— Най-сетне! — възкликва Ясен. — Победихме! Победихме!

— Вие, да, но не и аз — прекъсвам го раздражен.

— Защо? Победихме. Нашите концепции и твоето изкуство! Сега картините ти от тавана ще отидат право в Националната галерия — продължава Ясен.

— Нямам картини. Аз ги унищожих!...

— Не е възможно! Как можа да направиш такава глупост! — нервира се Божидар.

Но аз само го погледнах и в един миг той омеква. После добавя:

— Забравих да ти кажа. Вече можеш да се върнеш в ателието си. Аз си построих свое в Бояна... Да знаеш, добре стопанисвах ателието ти... Направих ти камина, сложих ти бойлер...

Повече не мога да издържа.

— Аз съм дотук! — и още в движение правя опит да отворя вратата.

Божидар заковава колата.

— Нали щеше? — не се доизказва Николай. — Приятелите чакат.

— Няма да ме чакат... — излизам аз.

— Вярно, ти преживя известни огорчения — от колата идва гласът на Ясен, — но ние, все пак ние не допуснахме над тебе никакви репресии...

Колата заминава. Аз вдъхвам дълбоко въздух, като че ли съм излязъл от подводница, и тръгвам нагоре по булеварда.

Кварталът е изцяло нов, с пететажни, десететажни здания, асфалтови алеи и тревни площи.

Зидари събират едничката стара, двуетажна къща, останала между двата блока, грозяща и жалка.

Зидарите откъртват тухла по тухла, с чука изтърсват запечения хоросан по нея, после подават тухлите в ръчен конвейер, снимат ги, трупат ги на камара, а до нея чака празен камион. Каква грижа за тухлите?

А по натакъ много торби цимент, сврени под хераклитов навес. Каква грижа за цимента!

Привечер се върнах в къщи.

Бяха докарали въглищата и жена ми ги прибираще.

— Намериха ли те Ясен и Божидар?

— Намериха ме... Какво като са ме намерили? Сега ме търсят... Късно и излъшно!

И аз взех другата кофа и също започнах да пренасям въглища.

— Ти какво искаш повече? — кипна жена ми. — Хората ти идват на крака.

— С тези същите крака те ме стъпкаха... Сега ми е все едно. Нищо не ме интересува. Те ме започнаха, аз се довърших.

— Аз така очаквах този ден... Ще започнеш да рисуаш отново...

— Ако бях на тридесет години, да повярвам в чудеса... Сега едно знам: парализираният бегач и да оздравее, няма никога да стигне пръв финиша.

— Защо е необходимо да бъдеш непременно пръв? Достатъчно е само да рисуаш.

— Защо ще рисувам? За да успокоя съвестта на гузните си приятели?

— Тях ти ги остави... По-важното е, че те отново те оцениха.
— Това не е възхищение, а умиление...
Тя разбра, че няма да може да ме убеди в нищо, продължи мълчаливо да пълни и пренася кофите.
В дърленето си така не усетихме как сме прибрали въглищата. Двете кофи стояха празни пред входа, а жена ми помиташе черната следа от въглищния прах.
— Ти си злопамятен и не можеш да надживееш огорченията!
— Няма огорчения. Има истина. Вече не трябва да рисувам. Най-разумното е да остана един спомен, една нереализирана надежда...

И аз отново пия в кръчмата. Със същия непознат приятел. И като доловен отдалеч разговор, до мен достига отзвукът от моя глас: **Една нереализирана надежда.**

Протягам ръка и угасям лампата. Слизам по полутъмното стълбище, а шепотът на моя глас ме преследва: **Нереализирана надежда.**

Когато сляхох на нашия етаж, изведнъж се сетих за обещанието си и забързах към жена си:

— Много ли се забавих? — запитах с чувство на вина.
— Нямахте и три минути дори... — и тя посочи циферблата на настолния часовник.

Погледнах и се убедих, действително не бяха минали три минути. Да не би той да е спрял? Отворих капака му и погледнах отзад — частите се движеха.

Взех да го навивам. **Минути...** Човек рисува една картина месеци... А хората я гледат минута. Какво е човешкият живот? Половин минута спомени!

Забърсах стола. Заедно с него бях смъкнал два стари триножника и сноп подпалки. Напъхах всичко в печката. Сухите памови клечки изведнъж пламнаха, запръскаха триножниците.

— Загаси лампата! — помоли жена ми.

Щракнах ключа и таванът бе обладан от играта на пламъците, съпроводена от едно непрекъснато боботене. Стаята се изпълни с атмосфера на уютност.

— Разкажи ми една Андерсенова приказка — чух нежния уморен глас на жена си.

— Забравил съм всички приказки.

— Все ще си спомниш една.

— Добре... слушай тогава!... Имало едно време един славей. За да пее по-хубаво, императорът му направил златна клетка... Славеят умрял...

Връщам се в къщи от сутрешни покупки и заварвам гинеколожката и акушерката на редовното си посещение. Те бърбеха весело с жена ми.

— Всичко се развива нормално, даже много добре — докладва доволна лекарката. После ме провокира. — Как се държи бъдещият баща?

— Питайте жена ми насаме! — прекъсвам я засегнат.

— Тя все ви хвали. По-нежен от времето на първата любов.

— Боже мой — сърдеше се жена ми, стеснена от нейната добряшка безцеремонност, — не биваше да издавате това.

— Трябва да получите званието „образцов съпруг“.

— Повлияха ми вашите наставления — подхвърлих иронично.

Жена ми протегна ръка към лекарката:

— Докторе! Какво ще бъде? Момче или момиче?

— Много бързате! Но силното желание на майката винаги оказва влияние — обясни лекарката.

— Така ми се ще едно момиченце. Пухкавичко. Розовичко. — И жена ми ме погледна изпитателно.

На свой ред добавих:

— Бащите държат за наследник. Аз не страдам от подобни предразсъдъци. И аз съм за момиче!

Жена ми плесна с ръце щастлива. И аз се усмихнах, всъщност си мислех: **Не, не, само момче! Ще трябва глава на семейството, макар и малолетен...**

Жена ми се оживи, като че ли детето щеше да се роди след малко:

— Какво вярно има, че ако гледам постоянно един портрет, детето ще прилича на него?

— Това е вече научно доказано. Т. н. фотогенни процеси — потвърди лекарката. — Една унгарка постоянно гледала портрета на Джина Лолобриджида и детето се родило със същото лице.

— Оле! Ами ако се роди със същия секс? — намесих се аз и накарах жена си да се изчерви. — Я, по-добре, жена, ти гледай портрета на Брижит Бардо... Ако прилича на нея, ще ѝ викаме **БЕБЕ**.

— Аз предпочитам твоя портрет!

Моят? Отде го измисли? Извадих си трамвайната карта и се уплаших. Как ще ѝ дам на жена си да гледа тая моя опиянена физиономия. **Детето ще прилича на алкохолик.**

Така ми хрумна дяволската идея сам да нарисувам едно портретче на дете. Толкова все още мога! Взех едно старо платно, грундирах го, приближих се към прозореца и хем се вирам, хем си рисувам. В съзнанието ми започнаха да витаят всичките мои образи отпред-отзад — и като юноша, и като хлапе по риза, с коси на момиче. Дори и като бебче, какъвто, разбира се, не се помня, но защо да не си представя какъв съм бил?

Ето такава трябва да бъде рисунката!

Но що за егоизъм от моя страна. **Несправедливо ще е детето да прилича само на мен.**

И аз си представих майка му по-млада, по-красива и дори най-красивата между всички жени. Тъкмо в момента, когато се запознахме. И гато момиче, и като дете, и като бебче.

Двете бебчета се усмихваха насреща ми, докато усмивките им се сляха в една усмивка, четирите очички в две очички, двете нослета в едно носле. И така се получи едно ново бебче, на което трябваше да прилича моето бъдещо дете.

И мислейки за него, аз не усетих как съм го нарисувал.

Жена ми, щом го съгледа, и започна необяснимо да се смее. Тя сграбчи платното, за да го прегърне, и както си беше още мокро, щеше да го размаже и да го изцапа, но аз я изпреварих и го поставих настрана. Само да гледа!

Навън се позвъни.

Прекосих антрето, отворих вратата. Колегите ми Ясен и Божидар идваха, натоварени с високи, препълнени кесии с портокали и банани.

— Мислехме, че ще го сварим на легло — престорено се вайкаше Божидар, — а той ни посрещна напълно здрав.

С една премодулираща радост те ми стискаха ръката и се чудеха какви ли не комплименти да ми поднасят:

— Колко си напълнял!

— На Витоша ли ходиш? Отде тоя свеж тен?

Щях да им зашлея два шамара. Но ще разтревожа жената. Тихо ги предупредих за ситуацията:

— Стига сте се занасяли... Жената е в петия месец...

Тук тяхната веселост изведнъж се прекъсна. Предстоящата ни радост в къщи ги изплаши повече от болестта ми.

Влязохме в хола.

Жената се зарадва, а когато оставиха на масичката до леглото ѝ кесите с плодове, започна да се сърди:

— Защо, бе? Кой ще го яде това нещо?

После, както се следваше, те видяха портрета на бъдещето ни дете. Тук те побесняха от възторг, разбира се, пресилен, както всичките им работи.

— Какво феноменално усещане на материята! Каква изискана нежност на тона! — възкликна Божидар.

— Просто поразяващо богатство в модулациите на тоналността! Неотразима сила на рисунъка, дълбочина на концепциите и стилна внушителност! — изреждаше Ясен.

— Жалко, че журито прекрати своята работа, — като че ли се извиняваше Божидар.

— Какво жури? — прекъсна го Ясен. — Журито сме ние! Веднага влиза в изложбата. Че как? Това е явление в цялата ни нова живопис!

Дръпнах се встрани, уплашен от техните хвалби. Стиснах челюсти да не ги наругая. Разбрахте, че ще умирам, и веднага ме провъзгласихте за гений.

На тях, разбира се, им беше чужд и непонятен моят вътрешен протест. Те грабнаха картината и я понесоха. Най-безцеремонно.

Препречих им пътя, взех си картината обратно.

— Не съм я правил за изложби.

— Престъпление е да я криеш — настояваше Божидар...

— Картината е само за жена ми.

— Е, ще направиш едно копие за изложбата — премина на пазарлък Ясен и виждайки моята неотстъпчивост, се обърна към жена ми: — На вас разчитам! Нали ще го убедите?

— Иначе вземаме оригинала! Моля ти се, ако не за нас, поне заради жена си го направи. — Взе вече да ме изнудва Божидар.

— Направи! Виж как те молят — намеси се жена ми.

— Е, хубаво, ще направя...

Трябваше да обещая, без да имам още намерение, само и само да се отърва от тях.

После си казах защо да не направя още едно копие?

Седнах да прерисувам готовия портрет. Но образът не се получаваше същият, ставаше малко „по-възрастен“, като дете, което току-що прохожда. То пристъпваше едва едва и предчувствайки, че ще падне, протягаше нагоре ръчички и се възвращаше уплашено. Трябваше някой да го поеме, защото иначе ще падне. Ще му подам ръката си. Но тя не може да виси като божия ръка на икона. Ще се нарисувам, нека ме види детето, когато порасне.

Тази вечер телевизията предаде кратък репортаж за откриване на общата изложба.

Най-много зрители имаше натрупани пред моята картина. Спикерът обясняваше:

— Едва се промъкваме до най-хубавата картина в тазигодишната изложба...

— Една добре планирана сензация! — апострофирах го язвително и затворих телевизора.

Това подразни жена ми:

— Картината е много хубава!

— Обикновена картина...

— Великолепна е... — жена ми се затресе истерично в плач.

— Добре. Великолепна е! Всеки художник за жена си е гений. Хайде, не плачи — и аз се приближих, замилявах и зацелувах разплаканото ѝ лице.

За миг ми мина мисълта, че тя навярно знае за болестта ми, но също стателно прикрива от мен, както аз от нея.

— Ти можеш да нарисуваш още много картини...

— Което е било — било! Какво ще ровим миналото?

— Кажи ми? Много ли ти пречех?
 — Стига глупости!
 — И това бездетство... А ти една обидна дума не си ми казал.
 — Какво те прихвана изведнъж?
 — Знам. Аз бях причината да се пропиеш...
 — Ти я знаеш къде е причината... Но сега това няма значение... По-важното е, че чакаме.
 — Чакаме — и жена ми внезапно просия.
 — Детето ще дойде!...
 И нейното лице, разплакано и възбудено, изведнъж стана още по-красиво

Направил съм всички покупки и крача по тротоара за към нашия блок.
 Една кола спира пред нашия вход, от нея слиза младо момиче и направо към мен:

— Добре, че ви сварих! Трябва да дойдете веднага в Съюза на художниците. Носете и четири снимки. Командиран сте за Италия и Франция.
 — Нито съм искал, нито ме е питал някой.
 — Има излязло решение.
 — Пращате ме на лечение, нали? Благодаря, не искам!
 — Не знам такова нещо? — момичето се смути.
 — Никъде не искам да ходя. Знаете ли, че аз съм отвикнал да ходя в чужбина и ще ми бъде страшно трудно да се оправя. Нека отидат пак ония, които постоянно ходят...
 — Но всичко е готово! — разочаровано ми се усмихваше момичето с последна надежда, че може би ще ме склоня.
 — После, виждате, зает съм. Довиждане!...

Когато влязох, жена ми се надигна от леглото.
 — Съседите те изпревариха. Виж какво донесоха.
 Тя ми подаде всичките нови вестници, подгънати на оная страница, където имаше репродукции от картината ми, придружена с най-ласкави отзиви.
 Аз поемах броевете, зървах само заглавията и авторите и оставях вестниците на нощното шкафче, напълно безразличен.
 — Ти никак не се радваш? — недоумяваше тя.
 — Ако беше преди петнадесет години...
 — Нищо. Рано или късно правдата побеждава.
 — Остави тези приказки. Всяко нещо не дойде ли навреме...
 При последните думи жена ми наново захълца. И аз какъв съм, забравям, че бременните жени са свръхчувствителни.
 — И нашето дете... нали? И то не идва навреме!...
 Изсмях се оглушително. Какво можех да направя, как иначе щях да я успокоя:
 — Напротив! То идва точно навреме!

Седя при директора на Националната галерия. Той натиска звънчето, след което пристига касиерът с парите и документи. Подписвам и прибирам пачките.
 — Много пари! — удивлявам се аз.
 — Как да са много? — поласкава ме директорът.
 — Знам ли? Загубих представа, какво струват картините. А вие, просто с благотворителна цел... на болния човек...
 — Няма такова нещо... внушаваш си.
 И въпреки своите протести аз взех пригответените пари. Такива сме ние, хората, все пак капитулирваме пред парите.

Излязох с претърпани джобове. Никога не съм имал толкова пари. Ще успея ли дори да ги похарча?

Вървах по шумната улица, минавах край сладкарницата с насядали хора, с чакащи младежи и сновящи сервитьори.

От Гражданското отделение излизаха новобранци и важно пристъпваха към чакащите такситата.

Спрях в градинката да пия вода. Над мен стърчаха босите крачета на бронзовата статуя на дете. **Аз не ти оставям нищо, дете мое, нито дом, нито пари... освен един заложен балтон.**

После посетих заложната къща. Освободих балтона. Скъсах бележката. В това горещо лято той тежеше на ръката ми. Оставих го на старика в безистена, който продаваше билети от държавната лотария:

— Вземи, дядка! За бог да прости!

— Благодаря!... За кого? За кого?

— Ще има за кого!

Ето ме в завода при касиера. Плащам си целия дълг.

— Наведнъж? — не иска да повярва той.

— Наведнъж!

Рисувах. В привечерния час, когато сенките стават най-дълги, аз съм се качил върху равните асфалтирани покриви-тераси на един небостъргач. Крача като сомнамбул, после сядам. Триножникът ми прилича отдалеч на телевизионна антена.

Тази черна, изрязана плоч, вдигната горе в небето, е моето ателие, най-хубавото ателие, което може да има един художник. Тук рисувам и забравям времето. И да се спусне мрак, той не пречи да светят боите ми.

Плиска дъжд. Накачулвам шлифера си, а над триножника опъвам чадър. После нещо ми хрумва и махам чадъра. Нека плиска жестоко дъждът, нека да разтласква багрите, да ги разсипе, както земеръс би раздрусал цялата вселена пред очите ни.

И това, което моята несвършена, отвикнала ръка не е нарисувала, дъждът го изяснява и му дава първична сила.

В стадиона бушува стихията на мача. Аз съм дал гръб на стадиона, на неговия зид, като огромен каменен съд, събрал човешката лава.

Рисувам някакъв малък розов храст. Розите ги събирам в един букет. Розите ще откъсне моето дете. Ще ги сложи пред гроба на татко си, но гробът сега не се вижда, за да не се разтревожи майка.

Там, където цариградското шосе се раздвоява в две шумни шосета, като върху носа на параход съм седнал зад моя триножник. Срещу мен идва блестящата лента на колите и както при остър резец се раздвоява и отминава зад гърба ми.

Зад гърба ми излитат коли и се вливат в градската магистрала. Животът се влива в мен и ми избягва, животът ме тласка отзад и заминава напред. **И това движение подава ли се на багри, на конкретен образ? Но възможно ли е животът да позира? Най-успешно позира само смъртта.** Животът е неуловим и динамичен, животът е в изненадата и в усилието да го следваш и подчиниш.

Върнах се в къщи с пакет едри праскови.

Сядам край жената и разтварям пакета:

— Една за теб — подавам аз, — една за мен — отделям за себе си — и ед-

на за малкото — подавам ѝ втора праскова. — Какво ли прави то?... Спинка ли? А?

— Ами спинка! Ритка постоянно.

— Палавник!... Не се побира вече в своето тясно апартаментче.

След това вадя от вътрешния си джоб новата изненада — транзисторчето. Пускам го и то засвирва утринна гимнастика.

Излязох да се поразходя.

На площад „Александър Невски“ премина група чужденци. Веднага ги разбрах — чехи.

Екскурзоводът им, като ме зърна, се отдели от тях, дойде при мен, хвана ме под ръка и ме повлече към групата им. Докато се сетя кой е той и какво иска от мен, екскурзоводът започна да ме представя на чехите:

— Вот, видите самый большой болгарский художник!

Потънах в срам от неговата наглост на амбулантен търговец, опитах се да се измъкна, но чехите ме хванаха под ръка и ме поведоха към Храма-паметник.

Влязох с групата.

Да си призная, за първи път в живота си влизах тук.

Всъщност не съм ли един гост като тях. Защо да не последвам маршрута им?... По-добре гост, отколкото осъден.

Групата се пръсна из църквата, любопитно и оживено споделяше възторга си.

Когато излязохме навън, сред знойната светлина на деня, забелязах как междо тези елегантно облечени чехи изглеждам жалък и одърпан в моя отдавна износен костюм.

Отделих се от групата.

— Пак ще ви настигна! — махнах с ръка обещаващо.

Влизам в първия орещнат моден магазин.

Излизам с нов елегантен костюм. Но се оглеждам във витрината и не мога да не видя, че ризата ми е орфана.

Влизам в близката галантерия. Излизам с бяла риза и нова вратовръзка. Сега мога да настипна чехите.

Намерих се пред Археологическия музей, където предполагах, че са чехите. Портiererът ми обясни с движение на ръцете, че те са били вече тук, но преди малко са си отишли.

Нищо не пречи сам да разгледам музея.

Влязох. Музеят зееше безлюден. В голямата безшумна зала статуите изглеждаха още по-величествени. Аз се разхождах загубен, замаян, малък.

Заставах пред една статуя, представляваща римски гражданин. Той направо започна да ме дразни. Гледам го във фас, подсмива се иронично. Гледам го отляво надясно, същото презрително изражение. Профилът му още по-надменен. Какво се подсмиваш, антична мутро? Лесно ти е! Ти си от камък. Ти не умираш.

Засегната от моя въпрос, каменната фигура като че ли оживя в съзнанието ми и ми заговори злърчно:

„Но стоя затворена в музей!“

„Че какво искаш повече?“

„Искам да стърча на открито. Да ме брулят ветровете, да ме къпят дъждовете, да ме драскат децата, варварите да ме къртят и разрушават...“

Пред очите ми мина цялата панорама на оглозганите камъни, изпочупените амфори, руините от капители, останките от лица...

„И все пак — продължаваше каменната фигура — да чувствавам приятния гъдъл, че още живея, че още ще бъда!“

„Я! Ти цитираш Вапцаров?“

„Това той от мен го е научил, не от вас...“

„Но и той като твоя ваятел... колко е живял? А ти съществуваш вече няколко века.“

„Каква утеха, да си паметник? За какво ми са моите мъртви, неподвижни векове? Дай ми сто дни жив живот, па вземи моите вкаменени, мъртви векове...“

В полуздрача на музея рязко се открояваше светналото петно на изхода. Тръгнах натам, а зад мен отзвучаваха последните думи на античната каменна особа.

След посещението на този музей после денят ми се струваше ослепителен.

Навън ме срещнаха деца от детския дом в дълга редица, заловени за поличките като влакче. Те съвсем не се страхуваха, че от двете страни на улицата фучат коли. Предвиждаха се спокойно и пееха:

„Иска ми се да живея,
да се смее, и да пея!...“

Така с песен те влязоха в градската градина. Като под някакво магично въздействие, покорно ги последвах и аз. Те се разпръснаха изведнъж, покатериха се по люлките, на пързалката, заровиха се в пясъка.

Наблизо имаше автоматична теглилка. Реших да видя колко тежа. Картончето падна. Извадих от горното си джобче старото картонче, сравних двете. Ох, отслабнал съм петнадесет килограма. Огледах се в огледалцето на теглилката. Действително съм отслабнал, чувствително, макар че така изглеждам по-елегантен, дори подмладен.

А децата продължаваха да пеят:

„Иска ми се да живея,
да се смее, и да пея!...“

Едно дете препускаше своето велосипедче и надуваше с всяка сила клаксона си и предупреждаваше тревожно.

— Пази се, бе! Ще катастрофираш!

Наех велосипед и се понесох с него из улиците. Тия наклонени, пеещи улици, които те обхващат в своето шеметно, опияняващо тичане.

Тротоарите, къщите, етажите и дърветата се смесваха в очите ми в една нестихваща и постоянно приниждаща симфония. Никога не съм бил тъй здрав и силен.

Гонех скорост по шосетата. Настигах камиони, натоварени с етеритови и водосточни тръби. Хващах се за някоя тръба и летях зад камиона.

Стигнах до железопътни прелези, със спуснати бариери и цяла опашка от чакащи коли, мотористи, велосипедисти, каруци и коне. Аз се промъквах между тях, прескачах бариерата и с леко движение се прехвърлях на другия край, а влакът изфучаваше току зад гърба ми.

Летейки по едно шосе, аз забелязвах на срещното успоредно шосе колона от състезаващи се колоездачи. Зацепих през нивята, стигнах другото шосе, присламчих се към колоната и започнах да се състезавам.

Скитах из Витоша, слизах с лифта и всичко ме преуморяваше, приятно разсейваше, напрягаше и ме освобождаваше и целият се превръщах на едно пулсиращо сърце.

Вечер се прибирах в къщи капнал.

Около жена си заварих много съседки, които очевидно бяха колективно поели цялата грижа за домакинството: една миеше съдовете, друга триеше прозорците, трета подреждаше мебелите.

Жена ми не се чувствуваше безпомощна. Тя дори плетеше. Обкръжена от такова внимание, нейното самочувствие се бе повишило. Детето зрееше в нейното

набъбнало тяло, то дишаше в нейното цъфнало, подмладено лице.

Влязох и тръснах по лицето ѝ букет от маргаритки, набрани в планината. Жената ми благодари усмихнато, погледна ме и забеляза:

— Виждаш ми се доста поотслабнал.

На което веднага отговорих:

— Виждаш ми се доста напълняла!

Жена ми се засмя от сърце и така приключи въпросът.

Отдых да се измия. Пуснах силно чешмата. Аз като че ли свърших своята мисия. Не е ли време вече? ...

В таванската квартира на един студент от художествената академия сме се сврели няколко души. Домакинът е разтворил блока си и прелиства последните си рисунки, като едновременно се вглежда в лицето ми, какво ли впечатление ще ми направят.

— Не разчитай на моя вкус, миличък — предупреждавам го весело.

— Защо? Вие знаете колко много ви вярваме — наивно иска да ме предразположи той.

— Боя се да не ви покваря. Моят вкус е вече едно минало.

— А вашият опит? — добавя друг.

— Нищо не е моят опит пред вашето начало.

— Абе, дайте ни го вие — присъединява се трети.

— Слушайте, момчета, опитът е умора, началото е устрем и вдъхновение.

— Не е така — намесваше се някаква девойка, която като че ли имаше претенции не само да вдъхновява тези млади хора с външността си, но дори и идейно да ги ръководи с школските естетически норми, с които беше нагълтана. — Опитът помогна в преодоляването на първоначалните трудности ...

— Опитът пречи!

Всички ме изслушаха с почителна и все пак скептична усмивка — нека го оставим да си каже какво мисли. Остаряващите хора имат склонност към философстване.

— Новаторството е винаги неопитно! — продължавах аз. — Не е важно какво си направил досега! Днес какво правиш!

— Защо? — девойката започваше да става все по-амбициозна и това ме забавляваше — Нали красотата не умира и не остарява!

— Но сега го казвате! Защото сте ужасно млада! А когато остарееете и започвате да чувате такива комплименти: „Вие бяхте тъй красива.“

— Бих се гордяла навярно ...

— Бяхте много талантлив ... Бяхте ... Не, няма нищо по-страшно от комплимент в минало време.

Момчетата наоколо се засмяха, последваха ги и момчетата. Моята опонентка беше победена.

Иззвъни се.

Дойдоха нови гости.

— Направил си нещо! ... Добре! ... Но сега какво правиш? ... А щом направиш нещо и хората го харесат, то вече не е твое, то е само тяхно ... Ти си пак без нищо ... Докато направиш нещо ново, което те още не са харесали ...

Отново се звънна.

Но това е вече прекалено! В таванското помещение е толкова тясно, че няма нито къде да седнеш, нито как да се изправиш.

И вместо да поканим новите гости, ние заедно с тях слязохме надолу, сподирени от някой любопитен поглед на хазайка.

После се понесохме като момчешка тайфа из града.

Спиряхме пред няколко сгради, чиито тавани се обитаваха от млади художничета. Отдолу отправяхме нашите сигнали. След миг повиканият се явяваше, махаше с ръка и слизаше долу.

Решихме да отседнем в ресторанта до Парка на свободата. Времето стана ветровито, затова и клиентелата беше оскъдна. Оркестърът лениво свирише Щраусови потпури, които сега звучаха като досадни погребални маршове.

Вятърът отнасяше покривките и келнерите ги гонеха със смешни джигения, но дори и това не внасяше никакво оживление в общата атмосфера.

Изведнъж вятърът сне големият, закачен над входа плакат и го разкъса. Аз и моите млади приятели скочихме и се нахвърлихме да гоним летящите парчета картон. Събирахме ги и се заехме да ги моделираме с ножовете и вилниците. И след няколко секунди бяха апликирани вече всякакви изрезки: маски, домина, очила, перуки, мустаци, бради, бакембарди и носове.

Раздадохме ги на оркестрантите, на келнерите и клиентите. За няколко минути публиката в ресторанта доби друг облик. Всеки от клиентите търсеше каквато и хартийка да му попадне и изобретяваше по нещо. Един бе засукал вестник и си бе пригответил разкошни панайотхитовски мустаци. Младежи бяха надиплили на челото си няколко повяхнали листа под баретата, така че се получаваха битълсова прическа. Оказа се, че всеки би могъл да прояви художнически дарби, като е въпросът да се весели.

Аз се заех да дирижирам оркестъра. Накарах ги да свирят някаква стара мелодия, от моята младост още, но не бавна и приспивна, а буйна. Тя застаги всички да танцуват.

Нашият непривичен за това заведение шум навярно е привлякъл още клиенти, защото само след една минута бяха заети и останалите празни маси.

Уж не бяхме пили кой знае какво, а се развеселихме всички, свойски си подхвърляхме всевъзможни закачки. А когато платихме и излязохме, последва ни кажи-речи цялата клиентела.

Нахълтахме в една странична улица, където цареше пълен покой и не преминаваха коли, защото движението беше спряно. Всеки от нас бърбеше нещо, смееше се шумно, тананикаше. Изобщо нямаше мълчалив и замислен човек.

— Стига егонизъм, другари мили! — крещях аз, навярно под влияние на изпитото вино, колкото и малко да беше то. — Какво е това? Само ние се веселим, а хората спят! И сънуват скучни сънища!

— Браво!...

— Вярно!...

— Правилно!...

— Биинс!

Думите ми бяха посрещани с бурни ръкопляскания и викове, които можеха да разтърсят всички сгради. Светнаха лампи, прозорците се запрозяха и заразтваряха, показваха се хората по нощници и пижами. Сигурно в началото те са отпразвили по някоя ругатня по наш адрес, но ние не доловихме нищо, по-скоро чухме поощрителни възгласи.

И това сигурно е било така, защото нашата странна нощна веселба, незапомнена за обитателите на тоя квартал, зарази хората, накара ги да слязат. Може пък да са им повлияли моите възгласи:

— Хора! Събудете се! Стига сте спали, кога ще живеем?...

— Да живеем! Да живеем! Да живеем! — скандираха неистово след мен всички — и близките ми, и тия, които се бяха присъединили към нас.

От етажите слизаха хората, по нощници и пижами, наметнати с шлифери и халати, смесиха се с нас, замерваха се с възглавници и подхвърляха несдържани викове. Всичко спотаявано у тях се изсипа в някаква светла, жизнерадостна ваканалия.

Един бе грабнал някаква летяща възглавница и я набучи върху пиката на близкия пармаклък. Полетяха перушинени снежинки и това предизвика още по-диво въодушевление.

Вървахме и пеехме и увличахме във веселбата си нови късни минувачи, нека и те да се повеселят, работниците от нощните смени, ватманите и кондукторите от последните трамваи.

Взе да се развиделява.
Нашето веселие стихна. Умори се! Може би реалните очертания на града сплашиха нашето веселие и то секна.
Хората започнаха да се разпръскват, прибираха се. Останахме почти сами, както си бяхме, първоначалната група.
Моите приятели-студенти ми предложиха:
— Да ви изпратим!
— Не! — отклоних ги аз. — Ще ви изпратя аз. Тази вечер, т. е. тази заран, изпращам аз! — последните думи произнесох речитативно по мотива на „Таз вечер плащам аз...“

И тръгнах след всеки един, и целувах момичетата пред входовете на квартирите им, и прегръщах младежите, преди да се сбогувам с тях.
И така един по един ги изпратих всичките до домовете им.
Свърших си задачата. Останах самичек и сега трябваше да се прибирам. Чудно е да си самичек в ранното разсъмване над града.
С всяка секунда светлината нахлува, а тишината е още пълна и властна.
И ти изглеждаш като собственик на града. И заслушан в отчетливия ритъм на своите стъпки, аз се запътих най-после към своето жилище.
Гледам отвън: прозорецът още свети. Жена ми трябва да не е заспала, да ме чака.

Отключих, влязох и гледам: апартаментът празен! Жена ми я нямаше.
На леглото намерих бележка: „Най-после!...“
Тя сигурно е получила първите контракции и повикала бърза помощ.

Слязох на улицата.
С треперящи ръце извъртах телефона, за да взема родилния дом.
Сигурно съм изглеждал много смешен на минавачите, които са чули откъслечните ми викове от кабината:
— Как? Родил ли вече? Че много бързо, бе? Момче ли е? Момиче... Е, по-здравете майката.

После се затихах към „Детмаг“.
През витрината се виждаха кошчета, детски хлопци, юрганчета. Вратата беше още затворена. Аз стоях и нервно потропвах с крак и оглеждах улицата отляво и отдясно, няма ли да дойде продавачката най-сетне.
Точно в часа се зададе една възрастна жена, приближи със спокойни крачки пред входа на „Детмаг“ и извади връзка ключове.
— Хайде, бе другарко! — скарах ѝ се аз. — Защо се бавите. Детето се роди!
Но тя нито се разсърди, нито се зарадва.
Натоварих кошчето с какви ли не работи.
Помъкнах ги из пълните улици и се чудех защо всички хора не се обръщат да ме гледат.

Когато се прибрах у дома, заварих вече някои гости. Съседките, които всеки ден помагала на жена ми. Те вече бяха натрупали на нейното легло много подаръци: гащички, повойчета, чорапки, гумени играчки, одеялце, шапчици, ризки. Малката ми мома вече имаше цял чези!

— Хайде, честито! Да сте жив и здрав да я ожените! — стискаха ми ръка съседките.

— Как ще я наречете?

— Виж, това забравихме да помислим...

Не оставаше друго освен да отида при жена си.

Натоварил съм се с най-големия букет в живота си.

— Не! — спря ме портиерът. — Никакви букети, никакви свиждания... Аз се повъртах насам-натам, после изсвирих с уста. Нашият сигнал. След няколко секунди жена ми се появи. Отдалеч изглеждаше на момиченце.

После изчезна и след малко се показа наново, в ръцете с нашето малко бебче. То реवेशе, то се давеше в плач и тя пак го прибра. Мило мое детенце, какви ти са очичките, какво ти е нослето, какви ти са устенцата? Защо плачеш така горко и неутешимо, мое детенце? Така ли плачат всички новородени? Или само ти, моя рожбо!

— Донеси ми фъстъци! — извика високо, колкото може да вика моята жена и после пак изчезна зад прозореца.

После тръгнах по улицата.

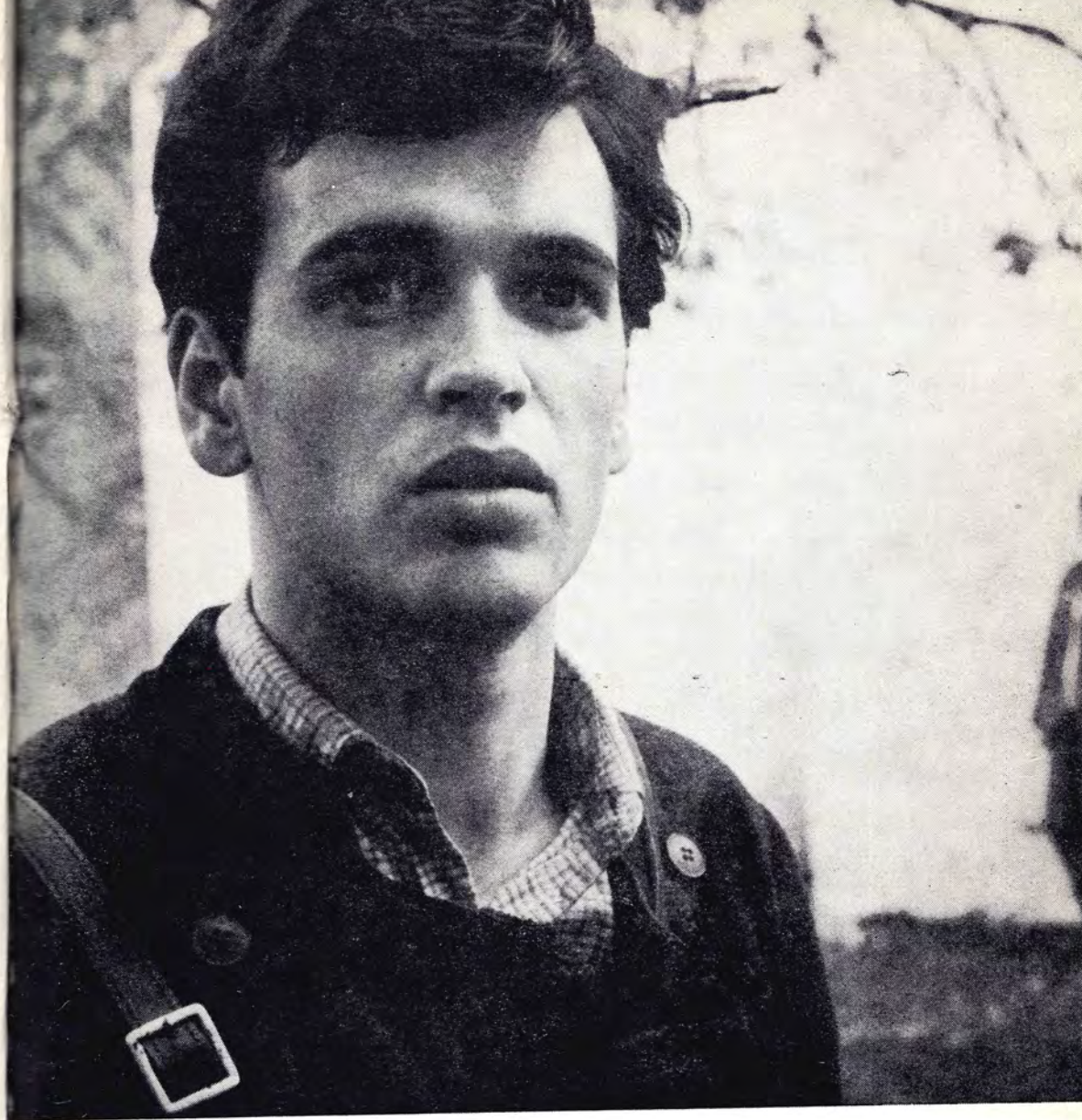
Кречех по лъскавия влажен асфалт, целият изпъстрен от първите окапали листа. Вървах и уж не се вглеждах наникъде, а погледът ми жадно попиваше всичко и сутринта ми се струваше неописуема.

Спах пред болницата.

В градината се чувствуваше още по-добре меката ноемврийска утрин.

Прозорецът беше отворен и през него забелязах как разговаря със сестрите хирургът, мойт хирург, който вече няколко месеца ме очакваше. Ако не ме е забравил. Тръгнах към него.

— Доктор! Вече съм на линия... Детето се роди.



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА
ЮГОСЛАВСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ
„С Ъ Н“
(горе сцена от филма)
и
УНГАРСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ
„ХОРА БЕЗ НАДЕЖДА“
(сцена от филма на четвърта страница на кори-
цата)

