DOI: vi20257304

ПРОЯВЛЕНИЯ НА НЕОРЕАЛИЗМА В ПОВЕСТТА „ОТДАЛЕЧАВАНЕ“ И КИНОСЦЕНАРИЯ „СЕЛЯНИНЪТ С КОЛЕЛОТО“ ОТ ГЕОРГИ МИШЕВ

Иван Савов
Институт за литература при Българската академия на науките

MANIFESTATIONS OF NEOREALISM IN THE NOVELLA "ALIENATION" AND THE SCREENPLAY "A PEASANT ON A BICYCLE" BY GEORGI MISHEV

Ivan Savov
Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences

The aim of this paper is to trace the influence of the aesthetics of Italian neorealism in cinema on two works by Georgi Mishev – the novella "Alienation" and the screenplay "A Peasant on a Bicycle". The historical emergence and diverse influences on neorealism are outlined, as well as its specific features. The manifestations of neorealism in Georgi Mishev's work are studied – its characteristic cinematic quality, unadulteratedness, etc., as well as its interaction with the dogmas of socialist realism.

Keywords: neorealism, socialism, migration theme, literature and cinema

Неореализмът като течение в киното възниква в Италия непосредствено след Втората световна война. Той бива определян като „рожба на антифашистката съпротива“ (Александров/Aleksandrov, цит. по Александров, Власков, Новачков/Aleksandrov, Vlaskov, Novachkov 1983: 247), а за негови предшественици се сочат няколко филма от военния период[1], в които „вече се чувства съзнателен протест срещу фалша на фашисткия режим, поставят се остри социални и нравствени проблеми“ (пак там). Влияние върху неореализма оказват френското и съветското кино, филмите на Чарли Чаплин, както и натуралистичната школа на веризма и романите на американските реалисти (Хемингуей, Стайнбек и др.)[2]. Въпреки че течението остава трайно свързано с италианското киноизкуство от 40 – 50-те години на XX век, първите му проявления могат да бъдат проследени именно в литературата на 30-те години в творби на писателите Алберто Моравия, Карло Бернари, Чезаре Павезе и др.

[1] Сред предшествениците на неореализма в киното са филми като „Натрапливост“ (1942 г., реж. Лукино Висконти) и „Децата ни гледат“ (1943 г., реж. Витторио де Сика).

[2] Независимо от наличието на разнопосочни влияния върху формирането и развитието на неореализма изследователите го определят като ново, своеобразно явление в киноизкуството.

Една от централните фигури на неореализма – Чезаре Дзаватини – започва творческия си път в областта на прозата, а впоследствие, като сценарист, съвместно с Де Сика създава голяма част от всепризнатите шедьоври на неореалистичното кино, сред които: „Крадци на велосипеди“ (1948 г.), „Чудо в Милано“ (1951 г.), „Умберто Д.“ (1952 г.). Подобна е съдбата на Георги Мишев: от автор на няколко сборника с разкази, „разположен почти в периферията на литературния интерес“, по думите на Ивайло Знеполски (Знеполски/Znepolski 1985: 13), той се превръща в един от утвърдените сценаристи на българското кино с филмите „Матриархат“, „Вилна зона“, „Прекрояване на дивите зайци“, „Момчето си отива“, „Дами канят“ и др. В литературната си анкета Георги Мишев посочва неведнъж връзката между литературното и кинематографичното като принципи на изображение в творчеството си, като изтъква и влиянието на италианския неореализъм: „Течението, наречено „неореализъм“, ми беше като озонирания въздух след небесно електричество. Започнаха да се проясняват сюжетите, от които смятах да пиша разкази, разказите тръгнаха леко като малки сценарии“ (Иванов/Ivanov 2023: 119).

Изобретяването на кинематографа, развитието на киното и утвърждаването му като изкуство оставят своето отражение и върху словесното творчество. От друга страна, възникването на реализма като художествен стил и направление в литературата през XIX е свързано и с младото тогава изкуство на фотографията: подобно на фотографа писателят се стреми да пресъздаде „късче живот“ в творбата си (Хаджикосев/Hadzhikosev 2009: 46). И тъй като неореализмът намира своето най-ярко проявление в киното, този характерен стремеж – „да бъдат наподобявани явленията от живота“ – можем да потърсим и в кинематографичното като принцип на изображение, присъщ за един нов реализъм.

Както италианската литература се обръща към реализма на XIX век, а италианското кино – към реалистичния филм на довоенния период, така и „новият реализъм“ на Георги Мишев е опит за осмисляне и продължаване на унаследената традиция на българската реалистична проза от периода преди Девети септември, от която соцрежимът ни отдалечава чрез налагането на социалистическия реализъм като различно разбиране за реализма в изкуството. Интерес представлява отношението на властта към произведения, носещи отпечатъка на новото течение

в италианското кино. Въпреки лявата идейна ориентация на неореалистите, в българския социокултурен контекст (на пръв поглед парадоксално) е налице напрежение, противопоставяне между двата „реализма“ – социалистическия и неореализма. Показателен пример е негативното отношение на социалистическата критика към филма „На малкия остров“ (1958 г., реж. Рангел Вълчанов, сц. Валери Петров), в който се чувства влиянието на новото италианско течение в киното. Парадоксът според Ингеборг Братоева-Даракчиева се обяснява с опасността, която разобличаващият поглед на неореализма към действителността представлява за идеологията (Братоева-Даракчиева/Bratoeva-Darakchieva 2013: 109).

Както т.нар. „кино на белите телефони“[3] от периода на фашистка Италия, така и киното на соцреализма създава една фалшива, идеологически обработена представа за обществото и човека в условията на режима. За изобличаването на тази представа и показване на живота такъв, какъвто е, на помощ идва кинематографичното: „ако дадем сега на Христос една камера в ръцете, пише Дзаватини, той няма да започне да снима прекрасните си притчи, а ще ни покаже кои са добрите и кои са лошите днес, ще ни покаже близките планове на всички, които правят много горчив хляба на ближния си, и на техните жертви, ако цензурата му разреши, разбира се“ (Дзаватини/Zavattini 1988: 61). В точното изобразяване на действителността роля има и документалното, репортажното начало – следва да имаме предвид факта, че Г. Мишев е завършил журналистика и има дългогодишен опит като окръжен кореспондент. Неговите разкази, както отбелязват Елка Константинова и Кръстю Куюмджиев, доста напомнят на „фейлетони, на добре предадени анекдоти“, чрез тях той сякаш е изразил „това, което беше на устата на всеки, което всеки просто нямаше търпение да чуе“ (Константинова, Куюмджиев/Konstantinova, Kuyumdzhiev 1980: 308). В този смисъл Г. Мишев е по-скоро „изобразител“, отколкото моралист и сатирик (пак там: 309). Изобразител най-вече на живота на българския селянин в условията на един тоталитарен режим. Творчески се разработва неговото „отдалечаване“ от корените, от земята като резултат от процесите на колективизация – част от т.нар. „миграционна тема“, чийто изтъкнат представител в полето на литературата и киното е именно авторът.

Един от най-емблематичните образи в контекста на тази тема е Йордан от повестта „Отдалечаване“ (1973 г.), съответно киносценария

[3] Това са „светски комедии, представящи безпроблемно нещата от живота“ (Андрейков/Andreykov 2004: 308).

„Селянинът с колелото“, по който е заснет едноименният филм на режисьора Людмил Кирков (1974 г.). Тук следва да се направи следното уточнение: в хода на анализа освен литературната творба ще бъде използван т.нар. „литературен сценарий“ като своеобразен вид литературно произведение („проект“ на бъдещия филм), а самото аудиовизуално произведение няма да бъде разглеждано (освен когато би било удачно да се направи някаква съпоставка с него). Тоест характерните особености на неореализма ще бъдат търсени в словесната форма на повестта и сценария, доколкото те отразяват светогледа и почерка на своя автор преди последващата „обработка на материала“ от страна на режисьора на филма.

Следва да се има предвид, че сравнен с един режисьорски сценарий, този на Георги Мишев показва една относително висока степен на „литературност“, на „литературно излишество“. Тук може да се посочи глаголното време (минало, а не сегашно); разкриването на мотивировки и душевни състояния на героите; употребата на метафори и сравнения в ремарките (например: „каната приличаше на странна прозрачна птица, кацнала в ръцете му“ (ГМ/GM2); графичното оформление, наподобяващо по-скоро това на белетристична творба. Повестта и киносценарият не се различават съществено по отношение на сюжета, героите и техните реплики. Сценарият е съхранил до голяма степен съдържанието на литературната си основа с немалко съкращения, които подпомагат процеса на трансформация от литературен към киноезик. Една от стъпките в хода на този процес е промяната на заглавието: от по-универсалното „Отдалечаване“ към конкретното „Селянинът с колелото“[4] (неизбежна е асоциативната връзка с един от най-емблематичните филми на италианския неореализъм – споменатия вече „Крадци на велосипеди“ на Де Сика).

Колелото/велосипедът е резултат от техническия прогрес, то представлява механичното, безжизненото, което е заменило коня от детството на Йордан – живото, естественото, почти митичното. Тази съпоставка е подчертана в повестта „Отдалечаване“, а липсва в киносценария и филма „Селянинът с колелото“ – стадото коне, което Йордан среща малко преди финала на литературния текст, се превръща в стадо от биволи. Киносценарият обаче успява да компенсира липсата на този смислов пласт чрез добавянето на една емблематична за главния герой реплика, отсъстваща от повестта, а именно: „А аз съм във въздуха… На две педи от земята. И помежду ни е колелото… Има ли нещо по-неста-

[4] Все пак изображението на селянин с колело заема централно място в обложката на корицата на първото издание на повестта през 1973 г.

билно от колелото?...“ (ГМ/GM2). Колелото отново е знак за изгубване на връзката с природата, но не поради това, че е заменило коня. Откъсване на човека от земята в този случай би могло да се представи визуално, в своя физически аспект (в кадрите, в които Йордан изминава с велосипеда си разстоянията между града, селото и завода), но най-вече този образ (на селянина *върху* колелото) е една ключова за произведението метафора, преведена на езика на киното.

Въпреки всичко кинематографичният принцип на изображение е заложен още в повестта „Отдалечаване“, в „смяната на плановете“ например:

Таблица 1

Изведе колелото навън…	[среден план[5]]
…закопча чантата на рамката му, наведе се и сложи щипка на левия си крачол, който беше откъм веригата.	[близък план]
Беше му приятно да стъпи на педала и с лек тласък да преметне крак от другата страна, да се отпусне с цялата си тежест напред […].	[общ план]
Караше покрай тротоарите, от време на време спираше да върти крака и оставяше колелото да тича по инерция […].	[общ план]
Утринният въздух пак бягаше насреща му, клепачите му набъбваха от влага […].	[близък план]
Колелото стигна пред портала и зави към ниския навес, опънат покрай заводската ограда, където работниците държаха велосипедите и моторите си. […] Беше още ранен час, навесът бе празен…	[общ план]
…и Йордан закачи колелото на първата кука, в началото на навеса, за да му бъде подръка, когато тръгнеше на обед за Югла. (ГМ/GM1)	[среден план]

Доближаването до кинематографичното, почти документално изобразяване на действителността, съответно – до естетиката на неореализма, е особено видно при диалога – репликите на героите звучат естествено и неподправено, сякаш дочути „от улицата“ и записани; речта им е наситена с диалектизми, турцизми, жаргон. Самите герои са представители на низшите слоеве от обществото: (бивши) селяни, работници, пазачи, продавачки и др.; „поставени“ са в „автентичен декор“: сред природата, на село, в градските си жилища и междублоковите пространства, във вилната зона… За разлика от героя на идеологизираната литература и кино, както и на комерсиалния холивудски филм, протагонист на новия реализъм е малкият човек от народа; налице е противопоставяне на изключителното, приближаване на изкуството до човешкото ежедневие.

[5] Тук е приета следната класификацията: при общия план кадърът обхваща човешката фигура в цял ръст, при средния – от кръста нагоре, а при близкия план единичен обект (главата и раменете или само главата на човек) заема цялото пространство на кадъра.

Тези черти можем да видим още в началото на повестта и киносценария:

> От сухото потракване на паркета се пробуди жена му. [...]
>
> Той се бе облякъл, без да пали лампата, и се мъчеше да стъпва безшумно, за да не прекъсне съня ѝ, макар да знаеше, че малко преди да стигне вратата, щеше да мине през ония разсъхнати редове на паркета, където всяка заран се обаждаше сухият бук. [...]
>
> Открехна балконската врата. Вече можеше да запуши и той тръсна по навик запалката, преди да натисне възпламенителния ѝ механизъм. (ГМ/GM1), (ГМ/GM2)

В началото на филма на Людмил Кирков имаме подобен епизод: Йордан (в ролята – Георги Георгиев-Гец) става рано, излиза на терасата, запалва цигара, проверява разсада… Все обикновени, рутинни действия, принадлежащи към сферата на неизключителното.

Един прост житейски факт според Дзаватини може да съдържа достатъчно материал за цял филм, „разбира се, ако изследваме всичките му моменти, всичко, което е свързано с него, всичко, което е следствие от него“ (Дзаватини/Zavattini 1988: 55). В такова събитие се превръща например преместването на цеха на Йордан в село Югла – причините за това се коренят в желанието му да се върне в родния си дом, да привлече и други работници, при което „Ще се оживи отново селото, ще се напълнят къщите му с хора, с деца…“ (ГМ/GM1). Така ще може всеки ден да се вижда и с младата аптекарка Маглена, която сякаш успява да възвърне самочувствието на изгубилия почва под краката си селянин. В действителност преместването на цеха се превръща в обречено на неуспех начинание, което го отчуждава от съпругата и детето му, останали в града; става повод за конфликт с подчинените му работници, почти никой от които не иска да се върне на село; ускорява завършека на любовната история с Маглена. Това е една наглед обикновена случка, която може да послужи като база за изследване на действителността, за разкриване на причините и търсене на истината, която често се намира пред очите ни.

Именно възможността да видим „себе си“ на екрана би допринесло както за себепознаването, така и за по-доброто познаване на социалната действителност, за търсене на решения: „не е работа на художника като художник да предлага разрешения: достатъчно е, и не е малко, да накара зрителя да почувства необходимостта [...] да се намерят разрешения“, смята Дзаватини (Дзаватини/Zavattini 1988: 61). Затова и ситуациите във филмите, чийто сценарист е той, остават неразрешени – защото такава е и действителността, финалът не може да даде готови отговори.

Йордан продължава да се лута между селото и града, „на две педи от земята“, трите произведения – повестта, литературният сценарий и филмът – предлагат три различни варианта на финал, като с всяка творба се прибавят по няколко допълнителни сцени:

Таблица 2

„Отдалечаване“ (повест, 1973 г.)	„Селянинът с колелото“ (лит. сценарий, 1973 г.)	„Селянинът с колелото“ (филм, 1974 г.)
Йордан чува как Маглена разговаря в аптеката с непознатия пилот на селскостопански самолет; след това влиза в двора на къщата си, за да отреже калеми.	Йордан чува как Маглена разговаря в аптеката с непознатия пилот; отбива се в работилницата си; Йордан е в завода, зад машината, на която работи, заобиколен от работници.	Йордан е в работилницата; при аптеката; по пътя към града; в дома си; със семейството си в магазин за обувки, където случайно се виждат с Маглена; в завода.

В нито един от тези варианти обаче не виждаме разрешаването на основния конфликт, във всеки от тях наглед произволно се развиват един след друг различни епизоди от ежедневието: все едно проследяваме естествения ход на живота на Йордан – писателят/сценаристът/режисьорът решава на кой момент ще станем свидетели и кой ще пропуснем.

Това сякаш не е измисляне, а подбор, „монтиране“ на действителни случки от живота, „заснети“ в натура. Автобиографичността, използването на реални събития и личности като „първични суровини“ в творчеството на Георги Мишев; обръщането към актуални теми (в случая – миграцията), към социални и нравствени проблеми на съвремието – всички тези характеристики са ключови за италианския неореализъм; „истина без намеса на автор или режим“ – така го определя самият Мишев (Иванов/Ivanov 2023: 120). Събитията се развиват пред нас, сякаш прожектирани върху киноекран, но без гласа зад кадър, характерен за идеологически натоварената кинохроника – зрителят/читателят трябва сам да отсъди: дали Йордан е добър или лош, справедлив или жесток, наивен или пресметлив… Или пък „селянинът с колелото“ е жертва на сили, които стоят извън неговия контрол, жертва на един особен антагонист – идеологията.

Неореализмът няма обща естетическа платформа, съществуват различни негови проявления както в литературата, така и в киното, различни почерци, дискусии относно периодизацията, съдържанието на термина, причисляването на една или друга творба към направлението. Можем да изтъкнем като негова основна черта „отхвърлянето на лъжата, на измисления свят, на условността, на официалната идеология и замяната им с реалната действителност, с реалните хора“ (Андрейков/Andreykov 2004: 311). Това са незакрепените към земята селяни на Мишев – герои на междината, които в търсене на своята идентичност осъществяват непрекъснати придвижвания по хоризонтала (от селото към града, от града към вилната зона) и по вертикала (в нравствен аспект). И вместо задължителната за холивудските (и тези на социалистическия реализъм) филми щастлива развръзка, отново и отново ние ще ставаме свидетели на едно бавно, но необратимо „отдалечаване“.

БИБЛИОГРАФИЯ

Александров, Власков, Новачков/Aleksandrov, Vlaskov, Novachkov 1983: Александров, А., С. Власков, Д. Новачков. *В света на киното. Илюстриран справочник в три тома. Том 1.* София: Народна просвета, 1983. [Aleksandrov, A., S. Vlaskov, D. Novachkov. *V sveta na kinoto. Ilyustriran spravochnik v tri toma. Tom 1*. Sofia: Narodna prosveta, 1983.]

Андрейков/Andreykov 2004: Андрейков, Т. *История на киното. Том втори.* София: Колибри, 2004. [Andreykov, T. *Istoriya na kinoto. Tom vtori.* Sofia: Kolibri, 2004.]

Братоева-Даракчиева/Bratoeva-Darakchieva 2013: Братоева-Даракчиева, И. *Българско игрално кино: от „Калин Орелът“ до „Мисия Лондон“.* София: Институт за изследване на изкуствата, 2013. [Bratoeva-Darakchieva, I. *Balgarsko igralno kino: ot „Kalin Orelat“ do „Misiya London“.* Sofia: Institut za izsledvane na izkustvata, 2013.]

Дзаватини/Zavattini 1988: Дзаватини, Ч. Киното на неореализма. // *Из историята на филмовата мисъл. От Луи Люмиер до Кристиан Мец. Антология. Част 2.* София: Наука и изкуство, 1988, 52 – 69. [Zavattini, C. Kinoto na neorealizma. // *Iz istoriyata na filmovata misal.*

Ot Lui Lyumier do Kristian Mets. Antologiya. Chast 2. Sofia: Nauka i izkustvo, 1988, 52 – 69.]

Знеполски/Znepolski 1985: Знеполски, И. *Филмът в полето на културата.* София: Наука и изкуство, 1985. [Znepolski, I. *Filmat v poleto na kulturata.* Sofia: Nauka i izkustvo, 1985.]

Иванов/Ivanov 2023: Иванов, Н. *Георги Мишев. Литературна анкета.* Пловдив: Хермес, 2023. [Ivanov, N. *Georgi Mishev. Literaturna anketa.* Plovdiv: Hermes, 2023.]

Константинова, Куюмджиев/Konstantinova, Kuyumdzhiev 1980: Константинова, Е., К. Куюмджиев. Тридесет години българска повест и разказ. // *Очерци по история на българската литература след Девети септември 1944 година. Втора книга.* София: Българска академия на науките, 1980, 182 – 409. [Konstantinova, E., K. Kuyumdzhiev. Trideset godini balgarska povest i razkaz. // *Ochertsi po istoriya na balgarskata literatura sled Deveti septemvri 1944 godina. Vtora kniga.* Sofia: Balgarska akademiya na naukite, 1980, 182 – 409.]

Хаджикосев/Hadzhikosev 2009: Хаджикосев, С. *Западноевропейска литература. Големите френски реалисти от XIX век. Част 5.* София: Сиела, 2009. [Hadzhikosev, S. *Zapadnoevropeyska literatura. Golemite frenski realisti ot XIX vek. Chast 5.* Sofia: Ciela, 2009.]

Източници

ГМ/GM1: Г. Мишев. *Отдалечаване. Повест.* София: Български писател, 1973. [G. Mishev. *Otdalechavane. Povest.* Sofia: Balgarski pisatel, 1973.]

ГМ/GM2: Г. Мишев. *Селянинът с колелото. Литературен сценарий.* София: Архив на Българската национална филмотека, 1973. [G. Mishev. *Selyaninat s koleloto. Literaturen stsenariy.* Sofia: Arhiv na Balgarskata natsionalna filmoteka, 1973.]

Филмография

Селянинът с колелото (1974), Българска кинематография: реж. Л. Кирков, сц. Г. Мишев, оп. Г. Русинов.