

киноизкуство





кино
изку
ство

Г О Д И Н А

24

бр. II, ноември 1969

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

ПИСМО НА ДР. **ТОДОР ЖИВКОВ** ДО РЪКОВОД-
СТВОТО НА БЪЛГАРСКАТА ТЕЛЕВИЗИЯ

Д-р АЛ. ТИХОВ — ИНФОРМАЦИЯ И ПУБЛИЦИ-
СТИКА В КЪСОМЕТРАЖНИЯ ФИЛМ

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА — „ОСМИЯТ“

КАЛИНА СТОЙНОВСКА — „ТАШКЕНТ—ГРАД
ХЛЕБЕН“

ХРИСТО БОНЕВ — КИНОТО И МЛАДЕЖТА

АЛЕКСАНДЪР КАРАГАНОВ — КИНОТО И НЕГО-
ВАТА АУДИТОРИЯ

С. ДАНИЛОВ — КОГАТО НЯМА ПРИНЦИПНА
ПОЗИЦИЯ

ЛЕХ ПИЯНОВСКИ — ПОЛСКИЯТ ТЕЛЕВИЗИО-
НЕН ФИЛМ

М. СЕМЬОНОВ — „БИТКАТА ПРИ ВАТЕРЛО“

XXX КИНОФЕСТИВАЛ ВЪВ ВЕНЕЦИЯ

ХРОНИКА

АТАНАС ЦЕНЕВ — „СБОГОМ, ПРИЯТЕЛИ! (СЦЕ-
НАРИЙ)“



киноизкуство

Излиза всеки месец

Главен редактор
ЕМИЛ ПЕТРОВ

Адрес на редакцията
София, пл. „Славейков“ 11, III етаж.
тел. 87-91-11, вътр. 60; от 14—18 ч. 88-37-97
каса — 87-64-01
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 **Йосиф Сърчаджиев** и **Доротея Тончева** във филма „Черните ангели“. На втора страница на корицата актьорът **Коста Цонев**.

ПИСМО на др. ТОДОР ЖИВКОВ

до др. ТОДОР СТОЯНОВ

генерален директор на Българското

радио и телевизия

до др. ЛЕДА МИЛЕВА

директор на Българската телевизия

Уважаеми другари,

Поздравявам ръководството на Българска телевизия за създаването на серията телевизионни филми „На всеки километър“, посветена на Българската комунистическа партия по случай 25-годишния юбилей на деветосептемврийската победа.

Телевизията е такава форма на общуване с най-широки кръгове на зрителите, която дава възможност веднага да се оцени въздействието ѝ. Големият положителен отзвук на серията е безспорно доказателство, че усилията на нейните създатели са се увенчали с успех.

На какво според мен се дължи този успех?

Огромният интерес, който серията предизвика сред най-широки кръгове на народа, преди всичко най-убедително показва, че нашият зрител е зажаднял за такива художествени произведения, които открито, страстно, с пълен глас утвърждават партийната правда, създават образи на силни, смели и всеотдайни борци, възпяват героичната борба на българските комунисти за свобода и участие на народа. Създателите на телевизионната серия „На всеки километър“ съвършено правилно са се обърнали към славните борби на Българската комунистическа партия, към тоя неизчерпаем извор на героизъм и революционна романтика, на теми и сюжети, на изключителни характери и невероятни на пръв поглед ситуации. Революционните битки на партията са изключително богат национален капитал и от тях нашите художествени творци още десетилетия наред ще черпят вдъхновение за създаване на стихотворения и поеми, повести и романи, пиеси и филми, картини и скулптори, оратории и опери, произведения на литературата и изкуството с най-широк диапазон — от трагедията и одата до комедията и приключенския жанр.

Използвайки характерните особености на жанра (въпреки някои наивни ситуации, лековати решения и увлечения по външни ефекти), в повечето случаи авторите и артистите държат буден интереса на зрителите и поддържат емоционалното напрежение. Те до голяма степен съумяват да пресъздадат образи на български комунисти и да покажат тяхната любов към партията и народа, смелостта и благородството им, готовността им за саможертва, тяхното несравнимо идейно и морално превъзходство над враговете. Като цяло телевизионната серия е наситена с богат патриотичен и интернационалистически заряд. И това е главното, което определя нейното въздействие върху зрителите и нейната роля за възпитанието на народа и особено на младежта в комунистически дух.

Позволете ми, драги другари, да ви помоля да предадете моите поздравии на творческия колектив — създател на сериата: на сценаристите Павел Вежинов, Свобода Бъчвирова, Костадин Кюлюмов, Евгени Константинов и Георги Марков; на режисьорите Любомир Шарланджиев и Неделчо Чернев; на оператора Емил Вагенцайн; на изпълнителите на главните роли Стефан Данаилов, Григор Вачков, Георги Черкелов, Любомир Кабакчиев, Георги Георгиев, Петър Пенков, участниците в отделните новели и в отделни епизоди; на композиторите Петър Ступел и Атанас Бояджиев; на поета Найден Вълчев — автор на текста на песента „Ние сме на всеки километър“, пронизала цялата серия и подета вече широко от нашата младеж.

Задружният напрегнат труд на талантливия колектив е дал своите плодове и тези плодове още веднъж показват, че нашето киноизкуство трябва да върви по пътя на сплотяването на силите, възможностите и таланта на отделните творци в дееспособни и вдъхновени колективи, които си поставят и решават значителни творчески задачи.

Както беше съобщено, създателите на сериата „На всеки километър“ сега работят върху серия телевизионни филми, посветени на борбите на партията и народа срещу вътрешните и външни врагове на комунизма след победата на Девотосептемврийската социалистическа революция. Това заслужава най-голямо поощрение и най-висока похвала. Разрешете ми, другари, да изкажа увереността си, че талантливият творчески колектив, съхранявайки и умножавайки достойнствата на сериата, превъзможвайки допуснатите слабости, ще завоюва нови, по-големи постижения и ще ни зарадва с още по-вълнуващо телевизионно филмово произведение на високо идейно-художествено равнище.

Убеден съм, че ръководството на Българската телевизия и филмовият колектив ще огледат своята досегашна работа върху сериата задълбочено и сериозно. Към това ги задължават техните собствени постижения.

Във връзка с това бих направил една препоръка: да се обърне внимание върху най-тесните връзки на партията с народа. В последния филм от сериата например войниците са показани като твърде безлична и пасивна маса, а това в никакъв случай не отговаря на истината. Напротив, спечелването на армията и особено на войника на страната на партията и народа беше един от главните фактори за победата на 9 септември 1944 година (за разлика от Септемврийското въстание 1923 година, което беше също така героична и масова революционна битка, но претърпя неуспех между другото и поради това, че армията не мина на страната на въстаналия народ).

Още веднъж поздравявам ръководството на телевизията и целия творчески колектив за създаването на сериата „На всеки километър“ и им пожелавам успех в по-нататъшната работа!

От 13 до 20 септември, т. г. в град Варна се състоя VIII национален фестивал на българския филм. Показаните филми повдигат проблеми, свързани, както с конкретните оценки на отделните произведения, така и с по-цялостното състояние на нашето днешно киноизкуство.

В тази книжка поместваме статия, посветена на документалния и научно-популярен филм. В следващия брой ще бъдат разгледани някои проблеми на игралното ни кино.

ИНФОРМАЦИЯ И ПУБЛИЦИСТИКА В КЪСОМЕТРАЖНИЯ ФИЛМ

Д-Р АЛ. ТИХОВ

На 9 септември 1944 г. операторите Г. Парлапанов, Ст. Христов, С. Симеонов, В. Холнюлчев и Ст. Петров заснеха на лентата в своите камери победата на нашия народ. Съхранена бе за поколенията зората на социалистическата ни революция, правдата за нейния патос, за отприщения всенароден възторг. Така преди 25 години в лицето на първите кинохроники на новата отечественофронтowska власт се роди българското социалистическо кино. Тогава то бе само късометражно и само документално. От този скромнен зародиш се разви постепенно сложният и зрял организъм на съвременното ни киноизкуство с почти пълна диференцираност на видовете и жанровете, със своя вече 25-годишна историческа и естетическа биография и със своя проблематика, която нашата кинотеория и критика се стреми да осмисля и развива.

С течение на времето някакси естествено в центъра на вниманието ни застанаха проблемите на игралния филм. И в това не би имало нищо лошо, ако — макар и съподчинено — нашата теория и критика обглеждаше по-често и по-обстоятелствено и проблематиката на късометражното ни кино. За съжаление тази сфера на теоретичната и критична киномисъл се оказа немного привлекателна. На пръсти могат да се преброят направените досега по-сериозни опити за

изследване и обобщение на творческия ни опит в областта на късометражния филм. Липсата на достатъчен интерес към късометражното ни кино трудно може да се оправдае. Поне количествено късометражният ни филм далеч превъзхожда игралния и със своето многообразие представлява твърде съществена и трудна за пренебрегване материя от цялостното ни филмопроизводство. Наред с това в отделните си жанрове той е поставял и продължава да поставя любопитни за теорията и критиката проблеми, в някои от които фокусират понякога и основни тенденции за развитието изобщо на нашето киноизкуство. Разбира се, аз си давам сметка, че именно количественият фактор тук е едно сериозно затруднение пред желанието да се проследява и обглежда редовно късометражната ни филмова продукция, към което, ако сме откровени, можем да добавим и инерцията на едно предубеждение, че късометражният филм е все пак някаква по-ниска категория изкуство. Но каквито и фактори да изтъкваме, не можем да избегнем констатацията, че нашата теория и критика е сериозно задължена към късометражното ни кино, че неправилно го е обявила за неблагоприятно свое поприще.

Струва ми се, че проведеният през септември т. г. във Варна национален фестивал на българския филм позволява отново да се поставят някои проблеми на късометражния филм, че той се превърна в добър повод да спрем вниманието си върху тази област от нашето филмово творчество и от висотата на юбилейния критерий, без непременно да правим историческа равностетка, да помислим преди всичко за онова, което все още ни предстои да постигнем.

В сферата на късометражния филм влизат, както знаем, документалният, научно-популярният и анимационният филм и игралната киноновела. Не е възможно в ограниченото място, с което разполагам, да се обгледат проблемите пред всички тези четири основни вида късометражно кино. Затова — а и облягайки се на смисъла, който обикновено се влага в термина късометражно кино — ще си позволя да се спра само на две от тях — документалния и научно-популярния филм, като ще ползвам примери преди всичко измежду двадесетте заглавия, представени от съответните две студии във фестивалната програма.

Беше време преди много години, когато разпалено спорехме дали, доколко и кога документалният филм е изкуство и в плен на господстващите тогава концепции боравехме изключително с общите категории на диалектическия материализъм, без да умеем да достигнем до специфичните особености на естетическия процес, до конкретната специфика на съответния вид изкуство. Това, разбира се, не беше само наша слабост. С течение на годините тези повече или по-малко абстрактни спорове бяха изтласкани от самия живот на по-заден план. Ние започнахме да се вглеждаме по-внимателно в самата своеобразна тъкан на изкуството, да търсим истинските специфични белези на видовете и жанровете и през тяхната призма да обглеждаме проблемите пред тях, такива, каквито ни ги поднасяше конкретната творческа практика. За съжаление споменатата вече инертност на нашата теория и критика попречи да се обърне в достатъчна степен необходимото внимание и на развиващата се

проблематика пред документалния ни филм, на нейните плюсове и минуси. Така въпреки отделни инцидентни обзори и оценки се оформи самочувствието, че в сферата на документалния ни филм цари едва ли не пълно благополучие. Постоянното подчертаване на неговата важна политическа мисия и същност, която е безспорна, доведе до самоуспокоение нашите документалисти.

Както видяхме, документалният ни филм е истински връстник на свободата. Роден и закърмен с идеите и патоса на революцията, нашият документален филм ѝ остана неотклонно и безусловно верен в своето досегашно съществуване. Неизменен негов основен белег са били социалистическата идейност и стремежът да бъде винаги деен помощник на партията като образна кинопублицистика. Над 1000 заглавия обхваща вече документалната кинолетопис на последните героични 25 години. В нея завинаги са зафиксирани бурната динамика на общественото ни развитие, борбата и успехите в социалистическото ни строителство, Това е огромен, неизчерпаем фонд за бъдещите поколения, за историята, от който ще се черпят конкретните представи за днешния ни ден. Можем следователно да кажем, че нашият документален филм е бил винаги на своя пост като документация на революционното настъпателно движение на нашия живот. Същевременно документалистиката ни положи сериозни усилия и в сферата на монтажния и историко-биографичен филм, където с помощта на най-разнообразен иконографски материал бяха пресъздадени успешно редица образи и епизоди от историята на нашата революционна борба. Проблемата изкуство-революция в документалния филм има обаче наред с познавателния и свой естетически аспект. Погледнато през тази призма, бихме могли да кажем, че усвоявайки и отразявайки, от една страна, революционния по своя характер жизнен материал, от друга страна, документалният ни филм съхрани една твърде консервативна структура на своя език. Неговата художествена изразност не претърпя желаната и необходима адекватна динамична еволюция, остана някакси в страни от процесите, които протекоха в документалистиката през последните години. И не случайно за изминалите 25 години той има толкова скромнен дял в международните успехи на българското киноизкуство. Документалният ни филм все още не е достатъчно художествен, той все още е повече журналистика, отколкото публицистика.

Но какво би следвало да разбираме под художественост в документалния филм? В никакъв случай това не е и не може да бъде красотата на изображението. Нещо повече, прекалено разкрасената фотография в документалното кино често пъти крие сериозната опасност да отклони вниманието на зрителя от темата и идеята, да предаде на филма привкус на неестественост, на „павилионност“, да замъгли усещането за правдивост и достоверност, за среща с неподправен жизнен материал. Изобразителната трактовка, в която се включва и красотата на ритмичното движение, е само елемент, съставна част от авторската концепция и нейното предназначение е да бъде винаги подчинена, да служи на най-успешното и пълно разкриване на идеята. Струва ми се, че художествеността в докумен-

талния филм има по-дълбок извор и ние би трябвало да го търсим в творческата същност на режисьора, в органиката на неговата авторска концепция.

Съвременната киноапаратура — снимачни камери, микрофони и цялата останала техника — дава възможност за достатъчно точно, т. е. „документално“ зрително и звуково **възпроизвеждане** на жизнения материал. Обаче в подобно използване на тази апаратура ние трудно ще открием никакви елементи на творчество. Творчество ще имаме само тогава, когато сниманият обект се „оживи“ от **художническата мисъл** на автора. Постигането на физическите данни за предмета или човека в екранното изображение не представлява никаква трудност за всеки средно надарен оператор. Но за да се разкрие истинският смисъл на обекта пред нашата камера, да се намери неговото жизнено и социално оправдание в една сложна система от взаимовръзки са необходими тънко чувство и гъвкав ум на творец. Прекрасното съществува обективно, но то се превръща в художественост, в естетическа стойност на произведението само в резултат на честна, трезва и дълбоко промислена позиция на автора, вдъхновен от високи граждански идеали, от чувство за социална отговорност, който прави подбор в жизнения материал в съответствие с идейния си замисъл и изявявайки интелектуалното и емоционалното си отношение в образната система, довежда замисъла си до зрителя. За да се постигне това, е необходимо поетически дар, необходими са художествен вкус и вдъхновение, но и задълбочени творчески търсения, напрегната работа на мисълта. Следователно и в документалния филм въпросът за художествеността и нейните степени опира до въпроса за творческата личност, до наличието и силата на таланта. Но разбира се, в своята същност като сложен продукт на интелектуална и емоционална творческа изява, художествеността в документалния филм предполага като че ли и определен тип документално кино, определен терен за пълноценното си изразяване и осъществяване. Мисля, че това по-трудно може да бъде описателното кино. По-скоро това е изследователското документално кино, което се стреми към анализ и синтез, към разкриване на дълбоката същност на фактите и явленията, към разкриване на напрежението между същност и явление, за разлика от описателното, което се задоволява предимно с пресъздаване на външната видимост на нещата. Тук, разбира се, трябва да имаме предвид, че всякакво подобно деление в документалистиката е повече или по-малко условно, защото често пъти в един и същ филм се срещат и пресичат няколко направления.

Погледнем ли от тази гледна точка нашето документално кино, ще открием без особено затруднение, че в него е преобладавало и продължава да преобладава описателното над аналитичното кино, или с други думи, ние сме създали документално кино предимно от **информационен, журналистически** тип, без да сме се домогнали в достатъчна степен до пълноценна кинопублицистика. В нашите документални филми се фиксират и поднасят повече готови резултати, вместо да се изследват и анализират процеси. Оттук и тяхната летописност, тяхната хроникалност, за която стана дума по-горе. Разбира се, и в това русло могат да се създадат ценности. С имената на З. Жандов, Р. Григоров, Н. Белогорски, Хр. Ковачев, Юли

Стоянов, Н. Тошева, Г. Алурков и др. са свързани филми, които в една или друга степен са определяли през изминалите 25 години облика на документалното ни кино, жалонирали са неговото придвижване като художествено творчество. Следователно далеч съм от мисълта да противопоставям едното на другото, да отричам обществената полезност на онова, което сме създали досега. Въпросът е в това, че за пълноценното и хармонично развитие на едно национално документално кино е необходимо да имаме органично взаимодействие между двете основни начала в документалистиката — журналистичното и публицистичното.

Да хвърлим поглед върху документалните филми, представени във фестивалната програма. Разбира се, тук най-напред ще ни направи впечатление тяхното относително тематическо еднообразие. Широкото преобладаване на историческата тема има своето оправдание в юбилейния празник на нашата страна, макар че именно по „юбилейни“ съображения можеше да се помисли за едно по-плътено представяне на днешния ни ден. Сега ние не виждаме филм за съвременните дела и героизма на работническата ни класа и това е малко странно за едно документално кино, призвано по своята същност да държи ръката си върху пулса на съвременността.

Да се спрем на „Червеният трактор“ на Н. Нанев. По принципите на своята структура този филм има претенциите да не бъде информативен. В него жизненият материал е подложен дори на „драматизация“, направен е опит поетически да бъде разкрита идеята за неопенимата помощ на Съветския съюз при изграждане на селското ни стопанство, да се подчертае отново нашата вечна и нерушима дружба. Но представява ли този филм някакво откритие в отношението ни към поставените проблеми? Той доказва доказаното и защитава отдавна вече защитеното. Филмът заангажира нашето внимание главно с хубавите си снимки, със стегнатия си, добре намерен ритъм и... с наивната си „драматургия“, в резултат на която тракторът се превръща в самолет... Ако това донякъде е оправдано за въображението на малкия герой във филма, трудно можем да си представим, че „чудесата“, които ни разкрива полетът на трактора, биха могли да вълнуват това детско въображение с чисто публицистичните си измерения. Тези измерения, и то с основание, вълнуват само автора. А находката с червения трактор е иначе чудесна и сигурно в село Веселиново, Ямболско, са още живи хората, които са купили този съветски трактор у нас през 1941 г. и които биха могли да споделят пред камерата извънредно любопитни неща във връзка с тази уникална покупка. Придържането към този свеж и интересен жизнен факт — най-ценното съкровище в документалния филм — не само би очертало по-ясно публицистичната идея на филма, но би създадо и много по-естествен и благоприятен емоционален климат за нейното възприемане, отколкото поетическата импресивност при цялата ѝ амбиция за естетическа сложност. Мисля, че този филм е показателен за това, как понякога способни творци остават в плен на някакъв своеобразен романтизъм в документалното кино, отклонявайки се от неговото чисто реалистично русло в името на „симфоническата“ красота, вместо да намерят смисъл и красота там, където нито един поет още

не ги е търсил, където е трудно да се намери благодарен материал за произведение на изкуството. А именно това е предназначението на документалния филм като авангард на киноизкуството — да прониква в нови, неразработвани още целини на живота.

Абсолютно и откровен информативен е „Път към космоса“ на Хр. Мутафов. Този филм ни запознава със съществуването и отчасти с дейността на младежката любителска астрономическа група в Стара Загора. Като изключим полета на ракетата в галактиката — една наивна илюстрация на мечтите на младежите — филмът е снет в репортажен стил. По инерцията на нашите оценки бихме могли да кажем: филмът е снет чисто, монтиран е добре и при това е без текстов коментар. И с това бихме изчерпили белезите на неговата „художественост“, тъй като тук няма никакво интелектуално и емоционално усилие на автора да ни разкаже по своеобразен начин за тази младежка група, да надникне по-дълбоко зад видимостта на нещата.

И ето че точно при един монтажен филм, съставен при това от кинокадри в по-голямата си част безжалостно експлоатирани до днес, усилието на една търсеща авторска мисъл довежда до отличен резултат и доказва, че в основата на всяка истинска художественост в документалното кино лежи проблемното, авторското мислене. Това е филмът „Партизан за бой се стяга“ на Г. Ст. Бигор, получил награда за най-добър документален филм. По външната си кинематографична изразност този филм е напълно непретенциозен, дори малко несръчен от професионална гледна точка (това е пръв опит на Бигор в режисурата). Но силата на неговото въздействие идва, първо, от абсолютното осляняне на документа — зрителен и звуков — и второ, което в случая е най-важно, от намерените, непоказвани досега на екрана нови мисловни и емоционални измерения, скрити в ония първи кинокадри, снети на 9 септември 1944 година. Ние нямаме друг филм, в който с такава конкретна осезаемост и емоционалност да възприемаме патоса, размаха и правдата на нашата социалистическа революция, нейния действително всенароден характер. И това не е случаен и неочакван резултат, а осъществена цел на промислена авторова концепция.

Нямам намерение нито възможност да се спирам подробно на останалите филми. Може да се каже, че е постигната обаятелността, а оттук и възпитателният ефект на образите на нашите революционери в „Тя остана на 26“, „Христо Кабакчиев“ и „Първите“, приятно се гледа „Вера Кирова“, респектира с размаха си „Дневник на нашата младост“, точно бие в целта си „Стига ни един Адолф“. Но и пред тези филми стои въпросът за степента на тяхната художественост, разбираана не имажинистично, а като органична, висококачествена сплав между гражданско и художническо мислене. Именно от такава сплав ние бихме могли да ковим кинопублицистични оръжия, с които не само ще отразяваме, а и ще изследваме живота, без това да противоречи на пропагандната функция на документалното кино.

Разработена в детайли, поставената проблема за художествеността на документалното ни кино би ни отвела до сценарния въпрос и тематичните планове, до жанровата насоченост и до въпроса за ге-

роя в документалното кино. Но разглеждането на целия този комплекс може да бъде предмет само на отделно, цялостно изследване.

Каквито и изследвания да направим обаче, струва ми се, че винаги ще стигнем до следния извод: въпросът за художествеността, а отгук и за правдивостта в документалното кино, винаги ще се решава и ще зависи от проникателността на автора, от способността му да засича социалните, а още по-точно класовите координати на дадено обществено явление или процес и с емоционален ангажимент да им поставя правилна философска диагноза. И ако трябва да посоча образец за такова документално кино, към което клонят моите лични предпочитания, без колебание бих назовал кинопублицистиката на Михаил Ром. Струва ми се, че именно тя чертае пътя за съхраняване на документалния кинофилм като самостоятелно изкуство в епохата на телевизията и може да му спести съдбата на дубльор.

Дотук бяха изказани само някои мисли, и то в една област, в която все още много въпроси остават теоретически нерешени. Но дори и да са недостатъчно аргументирани, тези мисли биха могли да послужат като отправни точки за една дискусия. Мисли от подобен характер и с подобно предназначение ще се опитам да споделя и за нашия научно-популярен филм. При това за всекиго е ясно, че в тази сфера въпросите са още по-малко изяснени, че това е най-слабо разработваната област на кинотеорията и киноестетиката.

Нашето научно-популярно кино се роди като потребност на живота, като потребност на стремителната ни културна революция. Не случайно още в началото партията призова научно-популярното ни кино да се превърне в своеобразен народен киноуниверситет. То трябваше да въоръжава трудещите се с точни научно-технически знания из всички области на живота, да изгражда у тях научен марксистически светоглед, да ги въоръжава с необходимите знания за изграждането на социалистическото общество. Не е трудно да се убедим, че тази основна задача е останала и днес непроменена, че след Юлския пленум на ЦК на БКП и последния пленум по въпросите на образованието, както и в светлината на научно-техническата революция, тя дори е придобила особено актуално значение. Но ако задачите и целите пред научно-популярния филм в основни линии не са се променили, средствата и начините за постигането им претърпяха сложна и плодотворна еволюция. Паралелно с разнообразяване и обновяване на тематиката, наред с усвояването на нови и нови терени от научното познание, в нашето научно-популярно кино протече и процес на повишаване на художествената и професионална култура на творците. Постепенно бе ликвидиран етапът на скучното и лекционно просветителство, отстранена бе до голяма степен илюстративността. Присъщият на научно-популярния филм утилитаризъм започна все по-често и органично да се съчетава със свежест и находчивост при разкриване на научната тема. Всичко това превърна научно-популярния ни филм в сериозен фактор на нашата култура и му донесе заслужено международно признание в лицето на 46 фестивални награди.

Но съвсем естествено това възходящо развитие не протече стремглаво нагоре, а имаше своите етапи и своите проблеми. Преди

години ние се вълнувахме от диспропорцията в тематичната насоченост на филмите, от тяхното многостемие, от въпроса за вкуса на творците към научната тема, за тяхното профилиране и специализиране, от въпроса за авторското кино в научно-популярния филм. Сега бихме могли да кажем, че днес тези въпроси ни вълнуват по-малко, доколкото те или вече са решени, или са в процес на решаване. Но въпросът за спецификата на жанра, за характера на нашия научно-популярен филм и за документализма в научно-популярното кино придоби особена устойчивост и остана да ни вълнува и днес, като отчитаме, разбира се, историческото развитие на възгледите ни по тези въпроси. В светлината на това развитие ние твърдо се споразумяхме да не смесваме повече, а строго да разграничаваме учебния, научния и научно-популярния филм. Споразумяхме се, че като производствен организъм студията има право понякога от чисто икономически съображения да произвежда всякакъв вид филми и да не робува на фирмата, окачена пред нейния вход. По този начин успяхме да отстраним някои съществени основания за теоретическа бърканица и за някои неоснователни обвинения, че студията „бяга“ от своя жанр. Днес в лицето на Студията за научно-популярни филми ние имаме звено с разнообразен производствен профил и от това никой не страда, защото тя не е пуснала на екран нито един безполезен филм. В никакъв случай не са безполезни и чисто документалните филми, създавани в тази студия, защото те не дублират тематично филмите на документалната студия. Както знаем, днес у нас документални филми се създават и от телевизията, и от Военната студия, и от агенция „София-прес“... А съревнованието, което произтича от този факт, може да има само най-благоотворно отражение върху развитието на документалното ни кино изобщо, от което в крайна сметка сме заинтересовани всички. Блестящ пример в това отношение е филмът на Януш Вазов „Сянка над празника“, отличен на варненския фестивал като най-добър късометражен филм. Нима обстоятелството, че е създаден не от Студията за документални филми, а от телевизията и Студията за научно-популярни филми е попретило този филм да бъде едно висококачествено в идейно-художествено отношение произведение на българската кинодокументалистика?

Но целият този проблем придобива за нас интерес и значение само в един единствен смисъл — да видим дали и доколко документализмът може да съжителствува с „чисто“ научно-популярния филм и доколко и в каква степен бихме имали основание да говорим за научна кинопублицистика наред с научната популяризация.

Безспорно най-характерният и съществен съдържателен белег на научно-популярния филм е неговата научна познавателност. Той е призван да предаде на зрителя във всички случаи определена научна информация. Практиката на световното научно-популярно кино ни показва, че могат да съществуват най-различни методи и средства за предаване на тази информация. В този широк диапазон централно място заема именно документализмът, т. е. репортажният, очерков или обзорен **документален** подход към научната тема. Разбира се, този подход не бива да се отъждествява с чистото документизиране и обективизиране на научния материал в научния филм.

Научно-популярният филм е всъщност организирана съобразно определена авторска концепция субективна документация на научния материал. И колкото по-конкретна и по-директна е тази документация, толкова по-нагледна, а и по-достъпна ще бъде и научната информация за дадено явление или определен процес. Оттук и големите трудности, които създава онагледяването на ония явления и процеси, които не подлежат на директно документиране с камерата и основателната тревога от шаблонизирането на мултипликационното им отразяване.

Следователно „чистият“ научно-популярен филм се отличава от документалния филм не по своя подход или изразни средства, а главно по своя обект и по своето съдържание. Иначе той не би имал право на самостоятелно съществуване. По същия този основен белег той би се разграничил и от игралния филм, ако бихме употребили игрална, сюжетна разработка на научния материал с цел да популяризираме научни знания. Става ясно, че документализмът съвсем не е противоположен на научно-популярното кино, а напротив, присъщ нему метод, по който поне засега се създава основният поток от научно-популярни филми. Разбира се, използването на даден метод или подход не определя автоматично характера и дълбочината на съдържанието, мислите и идеите, нито степента на занимателност на един научно-популярен филм. Затова и тук, в рамките на научния документализъм, ние можем да срещнем филми описателски и информативни и филми аналитични, изследователски, т. е. научно-публицистични, филми скучни и филми занимателни. Целият въпрос е в това, че ние сме направили много малко действително научно-публицистични филми и че неправилно започнахме да причисляваме към този жанр някои чисто документални филми.

Ако приемем, че под научна публицистика ще разбираме авторски размисъл над определен научен материал, ще видим, че в известна степен такава публицистика бихме могли да открием преди всичко във филма „Необикновена физика“ на К. Обрешков, отличен на фестивала като най-добър научно-популярен филм. В този филм авторът не си поставя за цел да ни информира за последните постижения на физиката, а само взема повод от тях, за да сподели с нас свои разсъждения върху етапа, на който е достигнала днес човешката научна мисъл в тази област, да ни докаже, че само абстрактното научно мислене е в състояние да реши днес новите конкретни проблеми пред физиката. Разбира се, трудно е да се разсъждава на една такава тема в картини и оттук известна условност и неравност в кинематографичното изложение. Но по същество филмът чертае нови, неизследвани пътища пред нашето научно-популярно кино, той е ценен, действителен опит в сферата на научната кинопублицистика. Чувствавам се малко затруднен да отнеса безусловно към същия жанр и филма „Когато си мисля за бъдещето“ на В. Геринска. Този филм, както знаем, е третата част от нейната трилогия за основоположника на марксизма в България и създателя на БКП Димитър Благоев. За разлика от първите две части тук Геринска като че ли е поограничила своето авторско присъствие, контурите на нейните собствени възгледи се позагубват, историческият докумен-

тален материал е твърде обективизиран. Така филмът започва да клони повече към историографията. Но това са бележки именно към третата част на трилогията, която като цяло безспорно отразява способността на В. Геринска да пречупва през свое авторско отношение и такъв сложен и деликатен научен материал, да приобщава зрителя към живото течение на човешката мисъл.

Наред с тези два филма ние виждаме достойните представители на информативното научно-популярно кино: „Всемогъщият електрон“ на Г. Антов и „Любовта на кръстоносеца“ на Л. Цолов, към които бихме могли да добавим и откровено хроникалния „Световно признание“ на Л. Обретенов. Всичко в тези филми е насочено към информиране на зрителя, това са в точния смисъл на думата популяризаторски филми при всички нюанси, които те носят в достъпността на кинематографическото изложение. Именно тези филми оформят основния поток в нашето научно-популярно кино, именно те са призвани да установят най-пряк контакт със зрителя, да решат важната задача за въоръжаването му с повече научни знания. Разбира се, пред този филм също стои цял кръг от проблеми: актуалност в тематиката, достъпност и занимателност на кинематографичната форма и пр. Но по тези проблеми у нас има вече твърде стабилни тези и възгледи, които са добра отправна точка за решаване на някои отделни конкретни неблагоприятия.

По-горе споменах, че Студията за научно-популярни филми създава и чисто документални филми. Че това е така, се доказва от останалите заглавия във фестивалната програма на студията: „Партизани“, „Повече сред народа, по-близо до живота“, „Банскалии“, „Усмивката на цирка“. По-специално място тук заема филмът „Въртележки“ като един от първите ни опити в областта на детския филм, въпреки една неоправдано пренебрегвана досега област не само в късометражния, но и в игралния ни филм. Опитвах се да изложя и основанията за появяването на тези документални филми под фирмата на студията, които за мен лично поне засега лежат определено вън от сферата на някаква жанрова определеност. Но опити да се търсят основания и в тази посока бяха направени, и то във връзка с някои плахи стъпки в областта на социологичния филм, който безспорно е документален по своя характер. Именно по повод на социологичния филм решихме да рефлектираме и върху нашето научно-популярно кино проблемата за жанровото взаимопроникване, вдигайки малко лекомислено всички бариери, без да се усетим, че на практика изместихме взаимното проникване, което в редица случаи е благоприятно и стимулиращо с взаимното съжителство... От това съжителство на документалния и научно-популярния филм под купола на една студия, както видяхме, обществена вреда няма и не може да има. Но при опит за теоретическо осмисляне на фактите се налага да бъдем откровени.

Що се отнася до социологичния филм, той не може да бъде прерогатив на научно-популярното кино по логиката на съзиданието, че социологията е наука. Социологичен е всеки филм, който повдига важни обществени въпроси във форма, в която господства интересът към обективна документация на обществения живот. В со-

циологичния филм ние също ще имаме филми-информация и филми-изследвания, които проникват и отразяват историческия процес, духа на епохата. И двата вида са еднакво ценни, защото филмът-информация днес, дори да е само етнографски по своя характер, ще бъде утре неопенимо свидетелство, социологичен документ за една отминала епоха. Въпросът е, създавайки подобни филми, да се научим да мислим от позициите на съвременната наука за обществото и социалната психология. В този смисъл интересният, жив и непосредствен филм на В. Геринска „Банскалии“ е повече фиксация на една колоритна историческа и съвременна видимост на жизнената фактура, отколкото проникване във вътрешния мир на банскалии. Мисля, че социологичния филм е все още само на подстъпите си в сферата на нашето късометражно кино. Някои филми на Аврам Игнатов, М. Евстатијева, Хр. Ковачев, Юли Стоянов, Л. Шишкова, Ина Гуляшка, В. Зарева само сочат, че има условия за развитието и на този перспективен, извънредно полезен в обществено отношение жанр.

Пиша тези редове и не мога да скрия, че макар и по съвсем външна асоциация, мислите ми се насочват към една проблема, насяща се с еднаква сила както за документалното ни, така и за научно-популярното ни кино, а може би всъщност и за цялото ни късометражно и игрално кино. Това е проблемата за обществената ефективност на нашия филм. Ние говорим за социологичния филм като инструмент за изследване на общественото мнение, подчертаваме навременността и голямата необходимост от такъв инструмент, знаем, че социологията навлиза все повече като наука в нашия живот. Но като че ли все още недостатъчно сериозно се замисляме: а какво е всъщност общественото мнение за нашето кино и по-специално за нашия късометражен филм? Не мнението на критиката — колкото и спорадично, колкото и субективно, то все пак намира израз в статии и доклади, — а мнението на тъй наречения масов зрител, за когото се създават и късометражните филми. Къде са нашите социологични изследвания в областта на киното? Като изключим първия и единствен опит за социал-психологическо изследване на българския кинозрител от покойния наш учен Димитър Йосифов, което не обхваща отношението на зрителя към късометражния филм, засега все още нищо не се прави у нас в тази посока. А колко съществен коректив в представите ни за нашия късометражен филм би внесло едно съответно социологично изследване! Засега тези представи и оценки се оформят твърде едностранчиво — в заседанията на художествените съвети и рецензентските бележки. Но имат ли действителен успех ония филми, които ние харесваме? Тук не става дума непременно за касов успех, който, рабира се, не бива да се подценява, а за идейно-възпитателната ефективност на тези филми. Каква е тяхната роля например при възпитанието на младежта, към което днес нашето общество е насочило с такава основателна чувствителност своето внимание? Не завършва ли интересът на творците към собствените им филми твърде рано, в момента, когато оценката на съвета определи премиалните и филмът се откупи от „Разпространение“? Какво знаят те за дълбочината и характера на контакта, който осъществяват със зрителя? Скучае ли зрителят или

гледа с любопитство техните филми? Без да съм изчерпил всички изникващи въпроси, е видно колко много и колко съществени са те и колко трудно можем да дадем сега отговор на тях. Съвсем очевидно е, че изоставането ни в социологията на киното още повече, когато във всички останали социалистически страни се работи упорито и системно на широк фронт в тази област, не бива да се търпи повече. Нужни са час по-скоро социологични изследвания за всички сектори на филмопроизводството, за да се сдобием с необходимата информация върху най-същественото звено в обществения кинематографичен процес: кино-зрител. Разбира се, значението на тази информация не бива да се абсолютизира. Не тя ще реши въпроса за повишаване идейно-художественото качество на нашите филми, включително и късометражните. Но въоръжени с нея, ние ще оформим по-точен критерий и по-лесно ще определим посоките както за задоволяване вкуса на зрителя, така и за неговото култивиране, за приобщаването му към най-напредничавите търсения в областта на киноизкуството, за повишаване на неговата естетическа култура като важна съставна част от идеологическото възпитание на нашия съвременник.

В това идеологическо възпитание съществена роля може и трябва да играе и късометражното ни кино като ограничи терена на информацията, в който все по-властно нахлува телевизията, и се проникне още по-дълбоко от самосъзнанието за активната си обществена функция, давайки преднина на проникателната, вдъхновено партийна по мисъл и емоционална в своята образност кинопублицистика.

наградите на осмия филмов фестивал

I. ИГРАЛНИ ФИЛМИ

1. Голямата награда на фестивала „Златната роза“ се дава на филма „Осмият“ в лицето на режисьора Зако Хеския, сценаристите Тодор Монов и Петър Ведрин, изпълнителя на Георгиев за ярко и вълнуващо пресъздаване темата на главната роля з. а. Георги Георгиев и оператора Георги революционната въоръжена борба на българския народ срещу фашизма.
2. Специалната награда на журито — на многосерийния телевизионен филм „На всеки километър“ в лицето на сценаристите Павел Вежинов, Свобода Бъчварова, Костадин Кюлюмов, Евгени Константинов и Георги Марков, на режисьорите Неделчо Чернев и Любомир Шарланджиев, на оператора Емил Вагенщайн и на главния изпълнител артиста Стефан Данаилов.
3. Наградата за най-добра режисура се дава на режисьори-

те: з. а. Тодор Динов и з. а. Христо Христов за филма „Иконостасът“.

4. За най-добра операторска работа се награждават операторите: Георги Георгиев за филма „Осмият“ и Виктор Чичов за филма „Птици и хрътки“.

5. За най-добра женска роля се награждава артистката Виолета Гиндева в образа на Катерина от филма „Иконостасът“.

6. Две награди за най-добра мъжка роля се дават на артистите: з. а. Коста Цонев в образа на Емил във филма „Господин Никой“ и Подвойводата от филма „Свобода или смърт“ и Георги Черкелов за образа на Велински от серията „На всеки километър“ и на директора от филма „Мъже в командировка“.

7. За най-добра филмова музика — композитора Генко Генков за музиката му във филма „Господин Никой“.

8. Наградата на Министерството на народната просвета се присъжда на филма „Птици и хрътки“ в лицето на режисьора Георги Стоянов, сценариста Васил Акъов и оператора Виктор Чичов.

9. Министерството на народната отбрана присъжда награда за пресъздаване на образ с високо патриотично въздействие на народния артист Стефан Гецов за образа на цар Иван Шишман в едноименния филм по пиесата на Камен Зидаров.

10. Наградата на ЦК на ДКМС се присъжда на Антон Горчев — изпълнителя на ролята на Владо във филма „Осмият“, както и на артистите Меглена Караламбова и Димитър Ташев за успешния дебют във филма „Осмият“ и „Иконостасът“.

II. КЪСОМЕТРАЖНИ ФИЛМИ

1. Голямата награда за най-добър късометражен филм „Златната роза“ се дава на режисьора Януш Вазов за филма „Сянка над празника“.

2. Награда за най-добър документален филм се дава на Георги Стоянов — Бигор за филма „Партизан за бой се стяга“.

3. Награда за най-добър научно-популярен филм се дава на режисьора Константин Обрешков и оператора Кою Раднев за филма „Необикновена физика“.

4. Награда за най-добър мултипликационен филм получава режисьорът Пенчо Богданов за филма „Веселяци“.

5. Награда на ЦК на ДКМС се присъжда на режисьорката Веселина Геринска за филма „Когато си мисля за бъдещето“.

6. Наградата на Министерството на народната просвета се присъжда на режисьорката Поликсена Найденова за филма „Христо Кабакчиев“.

7. Наградата на ЦС на профсъюзите се дава на режисьорката Константина Гуляшка за филма „Тя остана на 26“.

8. Наградата на Министерството на народната отбрана получава режисьорът Станчо Чаушев за филма „Първите“.

Журито намира за необходимо да отбележи изключителната операторска работа на Цветан Русев при разкриване на любопитен биологичен процес във филма „Любовта на кръстоносца“.

Представителите на секциите на критиците при Съюза на кинодейците в България и на ФИПРЕСИ при Съюза на българските журналисти решиха да обединят двете си награди в една обща награда и да я присъдят поравно на операторите:

Георги Парлапанов (посмъртно), Симеон Симеонов (посмъртно), Стоян Христов (посмъртно), з. а. Васил Холиолчев, Васил Бакърджиев, Стефан Петров и Александър Вълчев, които, изпълнявайки своя граждански и професионален дълг, са заснели най-значителното събитие в историята на нашия народ — 9 септември 1944 година.

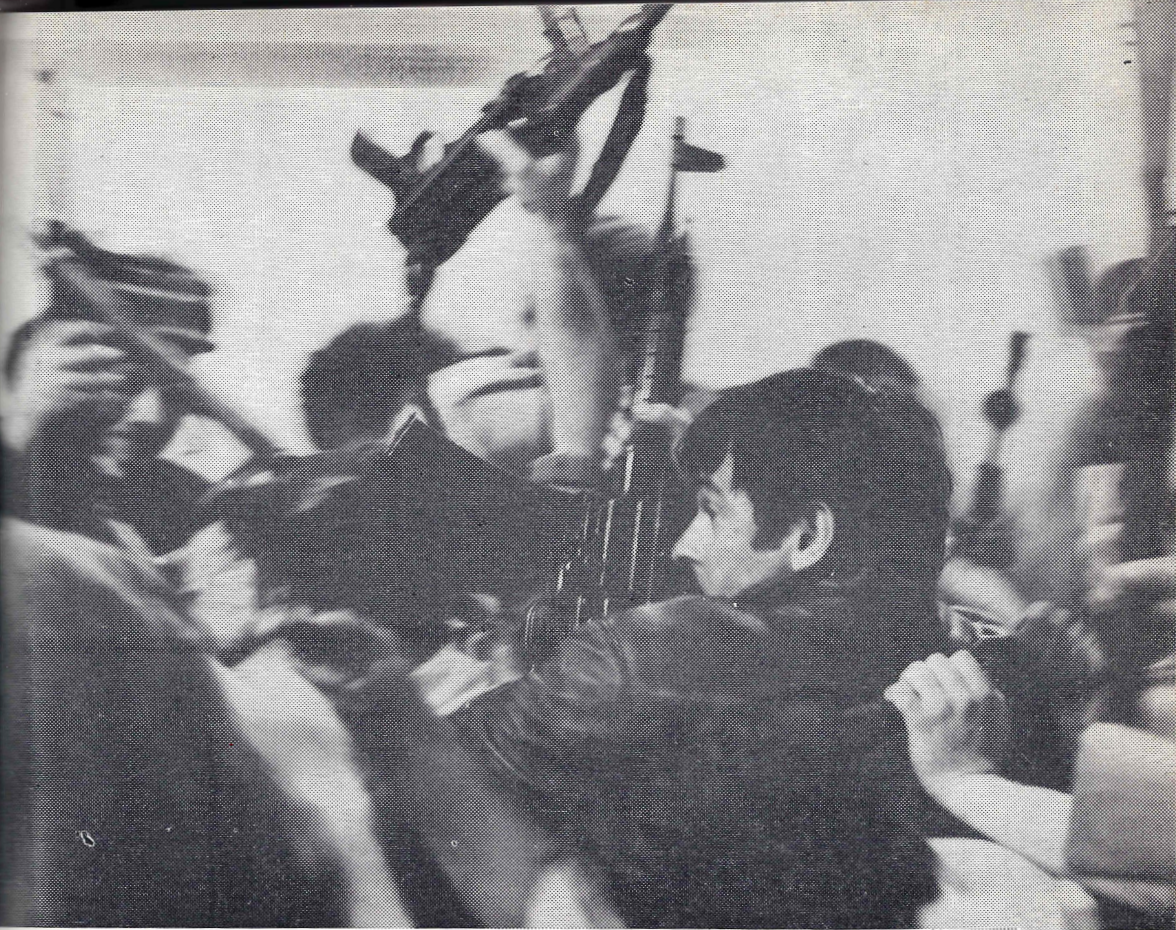
«ОСМИЯТ»

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА

Темата на съпротивата и антифашистката борба е една от централните теми на българското киноизкуство. Нещо повече — редица от значителните произведения на това изкуство са свързани с разработването на тази тема. „Осмият“ също ни връща към антифашистката борба. Но като естетика и подход към темата „Осмият“ носи нещо съществено ново за нашата кинематографична практика. Той е между първите опити в нашето кино да се приложат средствата на приключенския жанр към темата за антифашистката борба. За основа на филма служи известната мемоарна книга на генерал Ст. Неделчев — Чочоолу „Боят настана“. Естествено сценаристите Тодор Монов и Петър Ведрин оперират напълно свободно с материала на книгата. Автентичният разказ остава само изходната база в изграждането на един сюжет, съобразен с изискванията на жанра. А действителните исторически лица се превръщат в художествено-обошени филмови герои.

В последно време в цялото световно кино се забелязва повишен интерес към приключенския жанр: често срещаме негови елементи, използвани най-свободно с най-различни творчески задачи. Естествено това „разтваряне“ на жанра и все по-широкото боравене с неговата структурно-образна система има най-различни причини. Но една от тях винаги е свързана с апел към широката зрителска аудитория.

Разбира се, този апел може да бъде носител на различни идейни подбуди. Той може да има за цел да забавлява или атрофира зрителското съзнание. Но може да има и благородни и нравствено високи задачи. „Осмият“ също активно търси зрителя; той разчита на неговото участие и съпреживяване. И ги намира в името на една голяма идея.



Засл. арт. Георги Георгиев в сцена от филма

Един от съществените успехи на „Осмият“ е наистина пълноценно установеният контакт с публиката. Без да принизява самата тема, „Осмият“ успява по достъпен и привлекателен начин да я поднесе на съвременния млад зрител, за когото преди всичко трябва да бъдат предназначени подобни произведения. И това прави филма едно радващо явление в нашето кино.

И като драматургия, и като режисьорски решения „Осмият“ ни предлага ситуации, човешки реакции и поведения, на които вярваме. От действие, герои и онзи задължителен документален фон на епоха и събития той успява да изгради и в съществените и основните линии да защити своята художествена правдоподобност.

„Осмият“ носи характеристика на приключенския жанр, но неговите автори не желаят да се ограничат само с предлаганите от този жанр (в най-чистия му вид) възможности за внушение.

Във всеки момент от филмовото действие за авторите е еднакво важно да покажат не само *как* и с *какво умение* се бият техните герои, но и *защо*, за *какви идеи* те се сражават. И за да изпълнят тази по-сложна задача и сценаристите, и режисьърът Зако Хеския прибягват откровено до смесените стилови форми: действеността и при-

ключенския ритъм се менят понякога с лирични сцени, в които директно изявяваните образи обогатяват своята характеристика с детайли и полутонове, присъщи на едно по-психологическо кино; а строгата и почти документална фактура на изображението се съчетава с романтичната приповдигнатост в разкриването на отделни герои.

В повечето случаи тази смес на стиловите начала се оказва благоприятна за въздействието на филма. Наистина сцената в селската къща, когато момичето полива на Осмия, забавя и разсейва действието. Но за сметка на това нейната атмосфера и актьорска точност на състоянията го обогатява емоционално и загатва фино и за другите измерения на това действие. За мен обаче остава непонятно защо все пак в тази общо сполучлива сцена трябва да видим и образите на момичето и Осмия, отразени във водата. Този малък и на пръв поглед незначителен орнамент придава изведнъж толкова излишна претенциозност.

Приемам като необходима и мотивирана и любовната сцена между Вена и Осмия. В този момент филмовото действие очаква вече една развръзка. Осмият и провокаторът тръгват към селото и по пътя единият от тях ще победи окончателно другия. За зрителя е ясно, че тази развръзка сега ще дойде. Ръководена само от своята женска интуиция, без да познава подробностите на тези решителни минути, Вена спонтанно се хвърля към Осмия. Действието отново спира и негов център става едно друго човешко състояние. Осмият и Вена се прегръщат и всеки тръгва по своя път. И тук отново ми се струват излишни дори и тези кратки кадри, в които авторите пак се връщат към момичето и недоумяващият от разигралата се сцена студент. Сега вече самата вътрешна логика на епизода изисква пълното съсредоточаване на действието върху Осмия и провокатора, а не ново, макар и мимолетно разсейване.

Споменавам тези именно сцени не само защото те са между носителите на една по-смесена естетика. Те оправдават тази естетика, но едновременно с това в тях се проявява една тенденция, която не е съзвучна с основния тон на разказа: става дума за това излишно на места орнаментиране на човешките състояния. Още повече, че то по същество не носи никаква нова, било то и емоционална информация за героите.

Иначе между епизодите, в които се докосват различни стилови начала, единствено спорен за мен е епизодът, в който бръснарчето Чаплин надява войнишката униформа и със смешни и танцуващи стъпки успява да заблуди противника. Наистина Никола Анастасов е актьорът, който най-добре би могъл да защити една подобна сцена, естрадна и едновременно иронична към действието. Впрочем не знам дали тази сцена е само една концесия в името на зрелищността. Ако е така, концесията се оказва прекомерна. Ако пък тази сцена изразява момент на авторска ирония към жанра (сама по себе си интересна), това чувство не е никъде другаде загатнато или подкрепено и затова цялата сцена остава външна и чужда на филма.

Извън тези моменти можем да видим приложени законите на ключенския жанр доста последователно, и то в два от най-чувствителните към него филмови компоненти: сюжета и централния герой.



Антон Горчев и Джоко Росич във филма „Осмият“

„Видяхме България“ — от тази реплика в самолета започва реалното филмово действие. Парашутите се отварят и спускат над страната. Предстои да се намерят другарите, да се организира борбата, да се оцелее, да се победи... Изцяло задачата ще изпълни само Осмият.

Сюжетът се изгражда от поредни епизоди, всеки от които има своя завръзка, експозиция и кулминация: първия бой край плевнята; случката на слугинския пазар; заграждането на Осмия в плевнята; разкриването и смъртта на провокатора, несполучливата акция на Вена и т. н. ... Тази композиция има свои преимущества. Тя напомня възможния естествен ход на събития и засилва чувството за документалност и автентичност. Същевременно подобна сюжетна фрагментарност винаги позволява да се разкрият чрез повече образи и детайли документалният фон на епохата и реалните измерения на конфликтите.

Но построен по този начин, сюжетът неминуемо се разклонява и зависи от псвече герои. Това естествено му отнема част от целенасочеността и напрежението може много по-лесно да спадне. В голяма степен филмът успява да избегне тези клопки. Но като цялостен ритъм „Осмият“ върви по една начупена, а не възходяща линия. От-

делните епизоди (драматургически неравностойни) са нееднакво убедителни. Така цялата онази част от сюжета, където загадката и напрежението идват от двата въпроса, „Кой е провокаторът“ и „Как ще бъде обезвреден той“?, е много по-силна и въздействаща от финала.

Във филма особено пълноценна защита приключенският жанр намира в лицето на централния герой — Осмия, изпълнение на Георги Георгиев. В този образ се крие част от успеха на филма. Защото освен да разкаже за борбата и за нейните драматични криволиции, „Осмият“ има задачата да предложи силни, убедителни и романтично извисени образи на комунисти, образи, на които младият зрител може да подражава.

„Имам чувството, че той е неуязвим за смъртта“ — казва провокаторът Стамен за главния герой. За авторите това чувство е особено важно. Те искат да ни внушат тази неуязвимост и събудят асоциация между този образ и легендарните, неуловими хайдути. И Георги Георгиев в ролята на Осмия е мъжествен, смел и неуязвим за смъртта. Актьорът провежда своя герой през разнообразна гама на състояния. Жесток и великодушен, безразсъден и аналитичен, хитър и доверчив, Георги Георгиев успява да намери човешки обем и пълнокръвие на този образ и да изпълни всяка една от кулминационните ситуации със своето убедително актьорско присъствие.

Много добра актьорска защита намира и образът на провокатора. Стамен на Стойчо Мазгалов е равностоен по мъжественост и сила на главния герой. Той олицетворява най-перфидните страни на врага. Затова и победата над него, трудна и рискувана, има свое определено значение.

Третата интересна актьорска изява е тази на Никола Анастасов (Чаплин). Но тъй като този образ още като концепция страда от известна актьорска разколебаност, а същевременно е и натоварен с някои по-сложни задачи — в редица случаи неговото поведение става пробния психологически камък за останалите, — то и актьорът в отделните моменти е в различна степен органичен.

Несъмнено като цяло „Осмият“ е един успешен за търсенията си филм. Твърде вероятно е неговите сполуки да станат изходна точка за създаване на други подобни произведения. Във всеки случай те активно обогатяват една тенденция — по-гъвкаво да се използват средствата на някои жанрове при разработването и на теми, към които сме подхождали досега в строго драматичен план.

«ТАШКЕНТ — ГРАД ХЛЕБЕН»

Ако се вгледаме по-задълго и по-внимателно в острите, дръзки и зли очи на Миша Додонов, главния герой на новия съветски филм „Ташкент — град хлебен“ и забележим в неговата болезнено изострена, леко хищна и по житейски хитра муцунка тревожния и неспокоен търсец човешки огън, ако открием зад овълчения поглед на дълго гладувалото дете искриците на едно добро, честно и справедливо сърце, значи сме намерили верния път към душевността на момчето от далечното

руско селце, тръгнало към мечтания град на хляба — Ташкент. И ще открием широтата и богатството на една жадна за живот душа, готова да положи нечовешки усилия в борбата срещу бича на глада, развихрил се над младата съветска република.

Точно такъв са искали да разкрият своя герой създателите на филма — сценаристът Андрей Михалков-Кончаловски и режисьорът от Узбекската филмова студия Шухрат Абасов. За тях съдбата на Миша Додонов е нещо по-



Вова Воробя в ролята на Миша Додонов

вече от трудна детска участ, тя е символ на побеждаващата революция. Борбата за хляб е борба за живот; цената на хляба тук е цената на победилата правда. Инстинктът за самосъхранение влиза в трагичен конфликт с новите морални норми, които прокламира революцията. Този конфликт остро се разгаря и около Миша Додонов; той е и вътре в самия него. Отчаяната воля на всяка цена да оживееш събужда индивидуалистичния егоизъм, но пад всичко се издига и в крайна сметка възтържествува съзнанието за новия морал, за човешката себепожертва, за обществена справедливост. Така родилните мъки на една нова социална система се проектират в плоскостта на човешките взаимоотношения и във вътрешната структура на човешката личност.

Сценарият на Кончаловски, написан по мотиви на едноименната повест на Александър Неверов, е интересен и благороден материал за изграждане на достоверна атмосфера на онова сурово време, на интересни и конфликтни, макар и не особено разгърнати образни характеристики. Режисьорът гради филмовия образ на основата на възстановената в буквални подробности фактура на бита, а един жив и напрегнат ритъм обединява безбройните ситуации в интересен и интригуващ, макар и някъде трагичен по своето звучене разказ. Всъщност „Ташкент — град хляб“ спокойно би могъл да се превърне в чист романтично-приключенски филм за деца и юноши. Интересната и пътна с приключения, с остри обрати на действието повест на Неверов дава възможност и за такава реализация. Режисьорът Абасов не се отказва напълно от възможността да приближи героите на филма си максимално до една предимно млада и експанзивна публика. За това свидетелствуват редицата динамично-приключенски мотиви и елементи, както и известната праволинейност и дидактичност на отделни ситуации (особено във втората половина на филма). Но търсейки контакт с една по-млада аудитория, авторите не се уповават само на бързо заразяващата се и емоционално реагираща публика,

а се стараят да извикат съответна на първичната спонтанна емоция мисъл с по-широки и по-обобщени значения. Патилата на малкия герой (чийто роли блестящо изпълнява ученикът Вова Воробя) по дългия му и труден път към хляба не са просто приключения, а тежки житейски изпитания, в изживяването на които се калява неговата воля, характер, оформят се възгледите му за живота. Във всяка от драматичните ситуации той проявява учудваща за възрастта си съобразителност и разсъдливост, които постепенно прерастват в концепция за човешката честност, за дълга към близките, за верността към родната земя, за морала на новия човек. Съдбата и поведението на това дете, решило с цената на всичко да продължи живота, да оплодява земята на делите си, ни кара да мислим за силата и издръжливостта на човешката природа, за побеждаващия заряд на доброто в нея. „Ташкент — град хляб“ е филм за възможността да се противостои и на най-нечовешките условия, да се преодолеят егоизмът, страхът и неверието, да се излезе от рамките на личния инстинкт за самосъхранение и лично добруване. Подлостта и мошенничеството се оказват чужди, неорганични за озверелия на пръв поглед Миша, който непрекъснато е изправен пред изкушението да открадне и да излъже. Степента на неговата човечност е сравнима само с огромното му желание да надживее смъртта. От жертва на трагични обстоятелства той се превръща в победител, носител на събуждащи се нови отношения, на нова истина за реалята и предназначението на човека.

Този филм се нарежда във внушителната редица на най-новите съветски произведения, които се намесват в големия спор за съотношението на доброто и злото в света и издига категорично глас срещу модерното днес на Запад твърдение, че стихията на егоизма и разрушенията е водеща в човешката природа. Той утвърждава човешкия стремеж към съзидание и възвеличаване на хуманността.

К. Стойновска

КИНОТО И МЛАДЕЖТА

какво показват резултатите

от едно социологическо изследване

ХРИСТО БОНЕВ

През 1967—1968 г. Центърът за социологически изследвания на младежта извърши изследване на потенциалната миграция на селската младеж. Потенциалната миграция е желанието да се напусне завинаги родното село. Миграцията като социално явление в социалистическото общество има прогресивен характер, то е необходим компонент на индустриализацията. Но в същото време не могат да се пренебрегнат нуждите на селото, особено в неговата перспектива, от квалифицирани кадри. А изследването доказва, че селото се напуска предимно от младежи с образование и професия. Модернизирването на селското стопанство, свързано с управлението, организацията и техниката, е неосъществимо без младите специалисти и работници. То ще бъде изправено пред един голям проблем — проблема за кадрите. Затова на преден план застава не борбата срещу миграцията изобщо, а борбата срещу стихийните размери на миграцията, за нейното регулиране и направление. Именно затова е необходимо миграцията да бъде изучена, научно да се докажат причините, които я предизвикват, за да може резултатно да ѝ се въздейства.

В анонимната анкетна карта, с която бе изследвано общественото мнение на една представителна част от селската младеж, бяха включени два въпроса, които се отнасят до киното: „Какви филми харесвате най-много?“ и „Задоволяват ли ви филмите, които се прожектират във вашето село?“. Целта, с която бяха зададени въпросите, отнасящи се до киното, беше да се установи каква роля играе то в живота на селската младеж. Резултатът от набраната информация е изненадващ. Данните установиха, че **удовлетвореността или неудовлетвореността от прожектираните в селото филми има първостепенна роля при потенциалната миграция**. До голяма степен от филмите зависи и се определя желанието да напуснат ли младите хора селото, в което живеят, или да не го напуснат. Така неудовлетвореността от прожектираните в селото филми по сила на въздействие се нарежда на второ място в групата на културните фактори.

За да подчертаем още повече значението на филмите като фактор на потенциалната миграция, трябва да посочим и генералният извод от изследването. То доказва, че потенциалната миграция се предизвиква от причини с комплексен характер. Но групирането на факторите също така доказва, че на преден план се утвърждават не други, а тия фактори, които изразяват състоянието на културния

живот в селото. Представата, че икономическите фактори като мотив за миграция са решаващи, се оказва невярна. Икономическите показатели стоят вече на второ място по сила за разлика от преди 10 — 15 години, когато те са били първостепенни. Младите хора вече не напускат селото поради липса на подходяща работа, или поради ниско трудово възнаграждение, а напускат поради неудовлетвореността от културния живот на село. Те са неудовлетворени:

от музикалния живот на селото; от проектираните филми в селото; от представленията в селото; от наличните в селото книги; от беседите и лекциите в селото; от възможностите за спорт в селото; от танцовите забави в селото.

Всичко това те смятат, че могат да намерят в града, и са готови да се лишат:

от подходяща работа в селото; от достатъчно трудово възнаграждение в селото; от участието в ръководството на кооперативното стопанство; от добри битови условия.

Неудовлетвореността на младежите от проектираните в селото филми е един от челните фактори, които принуждават младежите да напуснат селото. Излиза, че за селската младеж съвсем не е без значение какви филми гледа, доволна ли е от тях или не е доволна, а също така в какви салони ги гледа, в какво качествено състояние, колко пъти в седмицата и т. н.

*

В България до Девети септември 1944 година е имало едва 37 кина. Сега броят на селските кина възлиза на 2724. Двете цифри сами по себе си са красноречиви. Прогресът е безспорен. Но именно сега, след 25 години социалистическо развитие на българското село, благодарение на обществената собственост механизацията и промишлените методи на управление в селското стопанство социалната структура на българското село е променена и хората имат вече коренно различни интереси и повишена възискателност. Социологическото изследване доказва, че за младежите от 16 до 28-годишна възраст кината в селото са малко, а филмите не ги задоволяват.

От 5519 села в България в 2850 няма кина. Или в половината от селата на България няма кина. Наистина трябва да се има предвид, че няма кина в малките съставни села. Но все пак около 1/3 от селското население не гледа кино в собственото си село. Хората са изолирани като зрители и на кино могат да отидат в друг населен пункт — в общинското село или в града. Но това са, така да се каже, „чистите бройки“. По-трудно е останалото — да се установят ония села, в които се отчита, че има кино и се смятат за бройки, но поради лоша материално-техническа база, поради лоша организация в програмирането на филмите, поради лошокачествени копия те са в такова положение, което е равносилно на пълното отсъствие на киното. И фактически при тези „замаскирани бройки“ младежите имат не само еднаква степен на потенциална миграция, но в редица случаи тя е висока. В тия села, където няма още кино, напред излиза желанието да има кино независимо какво е. А в селата, където има, има и повишена възискателност. В същите тия села се изгражда и определено отношение и предпочитание към филмите, докато в селата, където няма кино, такова отношение и предпочитание липсва. Затова най-силна е неудовлетвореността от проектираните филми именно в селата, където има кино, но то съществува преди всичко като бройка, следвани от селата, където няма кино, и накрая от селата, предимно общинските центрове, където кината са в най-добро състояние.

Статистически данни, които се базират върху продадени билети, диференцирани предимно по филми, подвеждат и създават превратна представа. Излиза, че селското население е задоволено с филми. Всеки човек на село — млад или стар — гледа всеки филм. Но социологическото изследване опровергава тази представа. И отговорите на въпросите, зададени в анкетната карта, бележат тенденциите не само в отношението на селския зрител към киното, но и тенденциите в развитието на българското социалистическо кино изобщо.

Неудовлетвореността от проектираните в селото филми като фактор за миграция фактически представлява един от аспектите на проблема „кино и зрител“. Но този аспект на проблема има силна социална изостреност, той има обществено вредни последици. Отношението на зрителя към филмите тук намира ярка

изява в определени действия: младите хора напускат селото! И това се дължи преди всичко на една остаряла представа и едно схематизирано отношение към „селското кино“.

Младите хора на село вече не са селяни в стария, традиционен смисъл на тази дума. Те получават парично възнаграждение, така както биха получили в града; купуват си хляб, както в града; работят с машини, както в заводите; работят колективно вместо сами; отиват на работа в 7—8 часа сутринта и се връщат в 17—18 часа вечерта, както в града; работата е цялогодишна, както в града. Всичко това утвърждава промишления начин на производство в селското стопанство. Развива се процес на приближаване начините на живот на хората в село към начините на живот на хората от града. Затова психиката на младия човек не е същата, както на дядото или бащата, свързана с парчето земя. Този млад човек посредством средствата за масова информация е информиран за всичко, което става по света. А посредством транспортните средства той се придвижва бързо до града, пътува и вижда. Динамизмът на времето е проникнал и в него. Той е активна и действаща фигура на село. И ето **основното противоречие — киното не може да отговори на нарасналите потребности от художествена, научна и обществено-политическа информация за младите хора на село.** То не може да отговори на изискванията, дошли в резултат на съвременните комуникации, образованието, бита, механизирания труд, доходите.

Като най-масово изкуство и като средство за информация киното има определени пропагандни функции с конкретна идеологическа насоченост. Но в сравнение с радиото, телевизията и печата то не може да изпълни цялостно своите функции на село. Радиото е влязло вече във всяка селска къща. Няма човек на село, който да не ползува информацията на радиото. В по-малка степен (но с перспектива в бъдеще) това се отнася и до телевизията. През 1968 г. в селата са се намирили около 240 000 телевизора. Програмите ежедневно се гледат от около 1 000 000 селско население. Управлението на радиото и телевизията постоянно извършва проучвания на слушателите и зрителите, с цел да се изучат потребителските нужди от информация и по този начин да се усъвършенствуват предаванията и програмите, за да бъдат по-ефективни и по-въздействащо да изпълняват своите пропагандни функции. Печатът също има масово въздействие. Вестниците и списанията за ден, най-много за два достигат до най-отдалечените кътчета на страната. Печатът също извършва проучвания, изучавайки потребностите на читателите, включително на младите хора на село. В резултат на всичко това младият човек на село е не само информиран изобило, но чрез другите средства за информация той познава новите филми, знае за филмовите фестивали, знае кои са наградените филми. И филмите фактически се знаят като съществуващи и се очакват на село. Но много от познатите и на шумели заглавия не достигат до село. Те се задържат за повторно въртене в града. А тия, които достигат, са в крайно лошо техническо състояние. Те вече са стари, износени, с липсващи сцени и кадри; понякога филми без начало и без край. Широкоекранните и цветните филми не могат да се снимат на теснолентов филм. А теснолентовите кина на село са около 1000 на брой и до тях или до така наречените „обречени кина“, не могат да достигнат много заглавия. Силно понижават художествените си достойнства и ония филми, които са цветни, но за село се разпространяват в черно бели копия. От друга страна, програмирането на филмите, което се извършва по цикловия, верижен метод на разпространение е вече твърде остарял и схематичен. От 4 до 9 села гледат един и същ филм поред, без избор и предпочитание. Филмовите програми не се изготвят в зависимост от интересите на зрителя и средата, в която работи и живее, а от теснотопански съображения. Научно-популярните и документалните късометражни филми изцяло липсват. Не на последно място по значение са неприветливите и неотоплени киносалони, снабдени със стара апаратура. Не случайно младите хора от село, когато отиват в града на кино, избират големите, модерни салони с широк екран. Естетическото удоволствие, което те изпитват, е както от самия филм, така също и от обстановката. Всичко това поставя киното на село на последно място в средствата за масова информация. Ето и резултата: **селското кино не само не съдейства за естетическото, идейно-художественото издигане на младия човек, не само не удовлетворява неговите нараснали потребности от художествена, научна и обществено-политическа информация, а напротив — има обратно въздействие — то унифицира и нивелира вкуса и става фактор на потенциалната миграция на селската младеж.**

Отрицателният резултат е последица преди всичко на категоризацията „град-

№ 39 Какви филми харесвате най-много?

Таблица 2

№ 40 Заповоляват ли ви филмите, които се прожектират във вашето село?

[illegible]

ски репертоар“ и „селски репертоар“, т. е. на първо качество филмов пазар и второ качество филмов пазар. Тази категоризация, валидна за преди 10 — 15 години, днес е не само остаряла, но влиза в противоречие с икономическия, културния и социалния прогрес на село. Представа, че младите хора отиват на кино, защото няма къде на друго място да отидат, е остаряла и вече невярна. В много от поголемите села младите хора имат комсомолски клубове, културни домове, спортни съоръжения с всички възможности, които може да им предостави едно активно или пасивно участие в културния отдих. Много кооперативни стопанства уреждат колективни посещения със собствен превоз до града за филмовите премиери. И въпреки всичко по остарелите схеми продължават да се изпращат на село най-износените, най-остарелите филми. На това не само не се противопоставя, но понякога съвсем несъзнателно се и помага. Някои кооперативни стопанства откупват представленията за цялата година, за да могат кооператорите безплатно да гледат филмите. Безспорно това е голяма придобивка за селянина-кооператор, но тя има и обратна страна — стопанството закупува предварително определена програма, в която именно се „пробутват“ всички тия филми. И още нещо за безплатните прожекции. Колкото и минимална да е цената на билета, тя все пак е едно средство, посредством което може да се изяви предпочитание — да се гледа или да не се гледа определен филм. В противен случай се гледат всички филми. И младежите се събират в определен ден и час не за да гледат филма, който очакват, защото вече са чели, а се събират без избор, без предпочитане, просто за „убиване“ на времето. И наистина тук вече всичко може да мине, защото киното се превръща в седаянка: младежите и девойките идват в киносалона по-рано с час-два, ако е през зимата, се събират край печката, приказват, смеят се, лющят семки и заедно с прожекцията на филма прекарват при-четири часа. За тях филмът става събирателно звено и колкото е по-елементарен, толкова е по-добре — избавя ги от затруднението да мислят.

Затова резултатите от предпочитаните филми не изненадват. Най-предпочитаните филми са любовните. (Виж таблица № 1).

И въпреки всичко филмите, които се прожектират в селата, не задоволяват младежите. Най-голям е процентът на категорично заявिलите не. (Виж таблица № 2). Тези млади хора безспорно имат по-висок естетически вкус и конкретни предпочитания пред тези, които отговарят да. Те не се задоволяват с това, което им се предлага, те не консумират абсолютно всичко, не искат да бъдат само зрители, но и съпричастници в кинотворбата. По средата са тия, които отговарят отчасти. Те са доволни и не са доволни. Няма определени предпочитания; наистина би било хубаво да се прожектират повече филми, да бъдат с по-добро качество, но и така е добре.

Но ето една закономерност, която по безспорен начин доказва зависимостта между образованието и киното. С повишаването на образованието, т. е. младите хора с по-голяма обща култура, с повече знания, с по-голяма информираност, се повишават и изискванията към киното. Процентът 32,53 изразява събирателният отговор на всички млади хора, които са доволни от прожектираните в селото филми. Но ако надникнем в този процент и поискаме да разберем в действителност кои хора са доволни от прожектираните в селото филми, пред нас ще се разкрие интересна картина. Половината от анкетираните млади хора с начално образование (49,7%) са отговорили, че са доволни от филмите. 40,7% от всички млади хора с основно образование също са доволни от филмите. Но само 23,0% от младежите със средно образование са доволни от филмите, докато за младежите с полувисше и висше образование само 17,4% са доволни. Или средно около 80% от младите хора в село, които имат средно, полувисше и висше образование, не са доволни от филмите, които се прожектират на село. Скокът от началното и основното образование до средното, полувисшето и висшето образование носи качествените изменения на прогреса в отношението на младия зритель към киното.

Тия проценти по категоричен начин доказват изменението на общата култура, на естетическия вкус, на идейно-художествените възгледи вследствие на образованието. А съвсем не е без значение фактът, че 49% от младите хора на село са със средно, полувисше и висше образование. Техните интереси и изисквания по отношение на филмите не са без значение. Трябва да знаем, че тия хора са най-активното, знаещото и можещото ядро в село. Те са селскостопански специалисти, агрономи, зоотехници, инженери, техници, лекари, учители, механизатори, бригадири. И неудовлетвореността от прожектираните филми е основателна, и тя е все повече ще нараства с повишаване на образованието. Перспективата чертае, че

броят на младите хора със средно, полувисше и висше образование все повече ще нараства. С повишаване на образованието ще се повишават и изискванията, ще се увеличават интересите. И при едно близко до сегашното състояние на селското кино неудовлетвореността все повече ще нараства и заедно с нея миграционните желания ще стават все по-големи. Процентът на решенията да мигрират с полувисше и висше образование е ярко доказателство за това. Той е 59,3%. При това положение в бъдеще в село ще останат хора предимно с начално и основно образование, които, разбира се, както показват процентите, ще бъдат доволни от филмите, филмовата храна, която те без предпочитание ще консумират. Но за сметка на това тия хора с нивелиран вкус, без предпочитания, без изборност, с ниско образование няма да отговорят на изискванията, които поставя пред тях научно-техническата революция на село.

Ако градът е представител на добилия световност проблем „кино и зрител“ и има преди всичко косвено въздействие върху човека, селското кино с цялата си проблемност е вече причина за определени действия и има пряко отношение към икономическия, социалния и културния живот на младите хора. Проблемността на селското кино е преди всичко в материално-техническата база и системата на разпространение. Всяко диференциране на репертоара на „селски“ и „градски“ ще има отрицателни последици. Изключения правят научно-популярните и документални филми, които трябва да задоволят младия човек на село с научна, техническа и културна информация, съобразена с икономическите и стопанските профили на селата. Художествената информация, която се придобива предимно чрез игралните филми, трябва да носи еднаквите изисквания както на града, така и на селото. Диференцирането на филмите, определянето на репертоара, основавайки се единствено на „познаването“, на опита, е фактически само налучкване, има интуитивен характер и следователно отрицателен резултат.

Необходими са цялостни и систематични изследвания на отношението на селския зрител към киното, за да се състави типологична карта на зрителя в резултат на изследванията, по която фактически да се програмират и направляват филмите. Необходимо е също така въз основа на изследванията да се състави „портрет“ на един перспективен репертоарен план, такъв, какъвто биха го желали зрителите. Изследванията и разработките ще потвърдят или ще отхвърлят изводите, направени в този първи опит за анализиране на селското кино в социологически аспект. Но за да се постигне перспективно научно планиране, бъдещите изследвания трябва да отговорят преди всичко на въпросите: „Какъв е младият човек на село?“, „Защо е недоволен от проектираните филми?“, „Каква друга художествена, научна, обществено-политическа и културна информация получава? В каква степен се отнася тя до киното?“, „Как живее младият човек на село?“, „Какво работи?“, „Какви филми предпочита?“ и т. н.

Опитът да се отговори на всички тия въпроси чрез постоянно „сондиране“ на общественото мнение на селския зрител ще постави на научни основи разпространението на филмите, ще спомогне за издигане на естетическия вкус и на общо-културното ниво на селския зрител и преди всичко ще спомогне за задържането на младите хора на село.

КИНОТО И НЕГОВАТА АУДИТОРИЯ

АЛЕКСАНДЪР КАРАГАНОВ

Известно е, че въпреки разпространението на телевизията киното и през наши дни си остава изкуство, което събира огромни аудитории. Телевизията в редица страни съкрати посещаемостта на кинотеатрите, но тя увеличи общото число на зрителите — за сметка на ония, които гледат филми върху домашния екран. Масовостта на киноизкуството определя неговото особено място и роля в съвременната битка на идеите. Именно от тази гледна точка ние сме длъжни да разглеждаме ставащите в него процеси.

Панорамата на съвременното задгранично кино е твърде трудна за анализиране. Днес са вече факти на историята такива мощни движения на киноизкуството като италианския неореализъм — неговия пример и урок и сега нямат музейно значение, обаче живото развитие на неореализма бе спряно някъде на границата между 50-те и 60-те години. Назад останаха интересните надигания на френската „нова вълна“. Кризисни трудности преживява „новото кино“ на Англия. Твърде сложно се развива творчеството на „независимите“, на опозиционните към Холивуд режисьори в САЩ — много от техните първоначални декларации, събудили надежди, не дадоха очакваните кълнове.

Не бих желал картината, която рисувам, да се стои на читателя твърде мрачна — плод на изкуствена драматизация на реалното положение в задграничното кино. Става дума не за това, че са престанали да излизат на световния екран хубави филми. Става дума за спадането на следвоенните кинематографически движения, за отслабването и разрушаването на връзките, обединяващи кинематографистите с общност на идеите, принципите и стремежите.

В днешната панорама на световното кино някои скептично настроени умове откриват черти на безвремие. Други говорят за замяната на общите потоци на движенията с крупните индивидуалности, за кинематографа на големите художници, всеки от които обогатява изкуството по свой начин, без да се обединява със съседите си.

Трети изпадат във възторг пред стиловите и езикови открития на съвременното кино, предполагайки, че тия открития ще покрият с лихва недостига в изследването на новите теми. Четвърти... Впрочем няма да изреждам всички оценки за днешния момент. Важно е да се отбележи, че наблюдателите, които по различен начин оценяват съвременните кинематографически търсения, се обединяват във впечатлението си за повишената подвижност, за изменчивостта на философските концепции и естетическите структури на съвременното кино.

Процесът на промените е забелязан от всички. Но къде, по какви линии и към какви перспективи се движи той? Кои кинематографически открития са бързотечни като женските моди и кои с основание претендират за устойчивост? Тук съществува голям разнобой на мненията.

Ясно е, че съвременната, твърде пъстра панорама на задграничното кино може да се разбере само в нейната съотнесеност с живота, с общественото развитие, с борбите на социалните сили.

„Във **всяка** национална култура — писа В. Ленин в статията „Критични бележки по националния въпрос“ — има, макар и неразвити, **елементи** на демократична и социалистическа култура, защото във **всяка** нация има трудеща се и експлоатирана маса, чиито условия неизбежно пораждат демократична и социалистическа идеология. Но във **всяка** нация има също така буржоазна култура (а в повечето случаи още черносотническа и клерикална) — при това не под формата само на „елементи“, а под формата на **господстваща** култура“.*

Откакто бяха написани тия думи, в света много неща се измениха. Възникнаха не само съветската страна, но повече от десетина държави, където социалистическата култура стана господстваща. Рухна създаваната с векове от буржоазията световна система на колониализма (макар че нейните остатъци — запазилите се огнища на колониално робство и влиянието на неоколониализма в освободените страни — все още донасящи неизброими беди на много народи). В много отношения се измениха формите за експлоатация на трудещите се и за идеологическо въздействие на буржоазията върху народните маси. Но посочените от Ленин закономерности съществуват и действуват в капиталистическите страни, както и преди 55 години, когато бяха написани „Критичните бележки по националния въпрос“. Съществуват две нации във всяка съвременна нация, която живее в условията на буржоазното господство. И съществуват две национални култури във всяка национална култура. Те всекидневно се сблъскват и борят, като въздействуват многообразно върху процесите на общественото развитие.

Посочвайки, че лозунгът за национална култура е буржоазна лъжа, и издигайки лозунга „за интернационалната култура на демократизма и на всемирното работническо движение“, В. Ленин писа в същата статия: „От **всяка** национална култура ние взимаме **само** нейните демократически и социалистически елементи, взимаме ги **само** и **безусловно** в противоположност на буржоазната култура, на

* „В. И. Ленин о Литературе и искусстве“, М., 1957, стр. 95.

буржоазния национализъм на **всяка** нация.“

В съвременното киноизкуство на буржоазните страни това отделяне на демократичните и социалистическите елементи, тази борба на прогресивните сили против диктатурата на капитала са особено затруднени.

Кинематографията е не само творчество, но и скъпо струващо производство. А щом това е така, капиталът може да осъществява тук своето господство в най-преки и радикални форми. Ние знаем от практиката на буржоазното кино, че финансирайки филмите, продуцентът твърде често натрапва на режисьора не само своята жена или любовница като изпълнителка на главната роля във филма, но и замисъла, идеята на филма, тяхното сценарно и постановъчно решение. Да не се съобрази с волята на продуцента (или на продуцентите, често свързани с корпоративни интереси) — това може да направи само твърде смел и едновременно твърде богат режисьор. Такива факти има: в стремежа си към независимост режисьорите стават продуценти на своите филми. Но и при такива случаи те по правило не добиват пълна свобода: остава зависимостта от прокатчиците, от банките, от пресата, способна да прослави посредствения филм и да убие добрия, от цялата система за разпространяване и рекламиране на културата в частнособственическото общество.

Обаче при цялата ефективност на разнообразните средства за натиск на капитала върху кинематографическото творчество борбата на двете култури върху екрана не затихва нито за минута.

Както е известно, демократическите организации пускат прогресивни филми, когато им се удава да намерят за това необходими средства. Филми, които съдържат критика на собственическото общество, на неговата идеология и морал, произвеждат „независимите“ студии, където кинематографистите се ползват със сравнително по-голямо влияние, с по-големи възможности за самостоятелно творчество, отколкото в „традиционните“ студии, които обикновено принадлежат на крупния капитал. Съществуват и такива случаи, когато заради печалбата даден буржоазен продуцент, разбира се, в определени рамки и в напълно ограничени предели отстъпва от своите класови симпатии: угаждайки на масовия зритель, той финансира филми, които в една или друга степен отразяват демократични настроения и тенденции.

Във всеки случай киноизкуството на капиталистическите страни е нееднородно, то не образува единен поток и по свой начин отразява социалните противоречия на съвременния свят.

Борбата на идеите върху екрана често придобива днес твърде сложни форми, които не се поддават на еднозначни определения. Наред с твърде определените в своята демократична или буржоазно-реакционна насоченост произведения, върху екраните на съвременния свят излизат в немалко количество, които бихме могли да наречем междинни, съединяващи в себе си различни по характера си идеи и мотиви, отразяващи противоречивостта в миросгледа на художника и в изобразяваните от тях жизнени явления. И за да може реално да си представим борбата на идеите в световното кино, очевидно не трябва да се поддаваме на съблазните на елементарните и поради това лесни класификации на тия филми в рамките на черно-бялата

схема. Нужен е конкретен анализ, естетически, идеен, социален — на явленията и процесите в развитието на съвременната кинематография.

На такъв анализ могат само да попречат съжденията на ония критици, които разделят съвременното кино на комерческо и художествено и с това изчерпват въпроса. Реалното съдържание на идейната борба върху екрана се изплъзва от критиците и в случаите, когато те пишат за реализма и модернизма като основна антитеза на съвременното киноизкуство. И първото, и второто деление са схематични, на тях не им достига диалектика. Не им достигат и политическите теми.

Да започнем с това, че причисляването на всеки филм, който има голям касов успех, в рубриката на „комерческото кино“, лесно може да стане оръжие на воюващия снобизъм, който се отнася пренебрежително към народното изкуство и се ориентира към елитарното изкуство, към „фестивалните“ филми, интересни и достъпни само за „познавачите“. В такива случаи произведенията, завоювали многомилionни аудитории със силата на своите идеи, със своята правда, фактически се приравняват с филмите, чиито създатели угаждат на пазара, увличат зрителя със съблазните на екранната порнография и на детектива. От сферите на високото изкуство фактически се изключват произведенията, съединяващи в себе си правдата и простотата. Зачерква се възможността от „експеримента, достъпен на милионите“. Ножиците между оценката на филма от професионалистите и от зрителите се обявяват за естествена и постоянна норма на кинематографическия живот. На милиони зрители се приписва обща за всички и еднаква за всички естетическа недостатъчност и тази недостатъчност се увековечава.

При разделянето на киното на реалистическо и модернистическо (при поддръжка на първото и осъждане на второто) естетическите критерии се поставят по-високо от политическите.

Практиката на съвременното кино показва, че привързаността на един или друг художник към реалистическите принципи далеч не винаги е равнозначна на неговата прогресивност. Световното кино познава случаи (и те не са малко!), когато реалистическото изображение на живота във филмите на самия живот се използва за пряка или замаскирана пропаганда на реакционни идеи. Разбира се, става дума за оная степен на реализма, която е достъпна на буржоазното изкуство: по своята социална природа то е враждебно на истинския реализъм, в неговите произведения реализмът твърде често се трансформира в поредна разновидност на псевдореализма. Но би било опасна наивност и опростяваща проблема праволинейност на критическото мислене да се свеждат всички реакционни прояви в съвременното буржоазно киноизкуство само към псевдореализма.

Също така и модернизмът не представлява някакво единство, някаква пълна буржоазност. При схематичния подход към неговата оценка е трудно да се разбере и обясни например творчеството на Алек Рене, който след филмите „Миналата година в Мариенбад“ и „Мюриел“ постави филма „Войната завърши“, който показва правдиво пълният с опасност и мъжество живот на испанския комунист в нелегалност. При схематичния подход към оценката на модернизма е

невъзможна обективната оценка на такива изпъкващи произведения на световното кино като „Осем и половина“ на Федерико Фелини.

Съвременното киноизкуство познава и други произведения, в които се възплащава в модернистични форми бунт против собственическия свят, против неговата философия и морал. По правило такъв бунт се вдъхновява и движи от емоционални импулси и от отвлечени идеи, на него не му достига ясност на социалната мисъл, опора сред демократическите сили на народа. Но при все това той изразява опозиция към собственическия свят и не трябва да се вижда в него проява на буржоазност само въз основа на това, че той се увлича в модернистични художествени форми.

Би била опасна, пълна с грешки и другата крайност: да се вижда в модернизма винаги само свободолюбие и бунт. В заграничните кинематографии могат да се намерят немалко филми, в които модернистичните форми се използват, за да се покаже тоталното поражение на човека: неговата вечна самота и съдбовна порочност. Обективно — дори ако при формирането на авторския замисъл е участвувало усещането за драматизма на битието в собственическия свят — такива филми служат като средство за духовното и нравственото разоръжаване на човека, приучват го да бъде роб, пречат на борбата за изменението на живота, за социалния прогрес, обявявайки за предварително обречени всички опити в тази насока.

Когато един художник се продава открито и откровено служи на кесията с пари, тук не съществува проблем за научно изследване. Проблеми и при това твърде сложни възникват при всички случаи, когато опозицията към собственическото общество, отсъждането на егоизма и корупцията се израждат, преминават чрез различни пътища в художествени форми, мотиви и образи, които сами са проява на буржоазност. Твърде сложни проблеми възникват, когато даден кинематографист се опитва да се бори чрез своите филми против драмите на отчуждението и взаимното неразбиране на хората, но неговите филми си остават произведение на „елитарното“ изкуство, отделено с труднопредодолима завеса от всички ония, към които насочва своята творба и на които иска да помогне художникът.

Върху световния екран от наши дни твърде често се появяват интересни, талантиливи произведения, чиито автори не намират душевен контакт с масовата зрителска аудитория: те почти без бой отдават тази аудитория на занаятчиите, шмекерите, ловките доставчици на развлекателни филми. Борбата за масовия зрител се затруднява и от това, че усложнените „фестивални“ филми често се канонизират като най-характерния и едва ли не единствен израз на съвременност на екранното изкуство.

„Творчеството на Антониони е самата същност на съвременното кино“ — писа например Марсел Мартен през 1962 г. — Аз не знам как днес Мартен се отнася към своя тогавашен извод. Мисля, че той сега няма да настоява за неговата категорична неоспоримост. Толкова повече, че и сам Антониони упорито търси нови форми и нови възможности, за да преодолее известната монотонност в своите вчерашни филми, които варират един и същи човешки характер, свързан с амплото на Моника Вити.

Но може би тази мисъл, която изглежда ограничена за 1969 г.,

е била вярна и точна за 1962 г.? Мисля, че и това предположение няма достатъчни основания в панорамата на световното кино, твърде пъстра, за да може да се определи нейната същност с едно име, дори с такова като на Антониони.

Разбира се, изкуството на Антониони е едно от най-характерните явления на съвременната култура. Би могло да се назоват — в пределите на същото стилово направление — и някои други режисьори, които се стремят да проникнат в душевните дълбини на съвременния човек по пътя на изследване на неговите реакции към фактите и явленията на живота, без да включват своите герои в остри конфликти. Тяхното изкуство носи немалко интересни открития. Но, повтарям, наред с тях, често в едни и същи страни, в едни и същи студии работят майстори, които се придържат към други възгледи за изкуството, към други стилови пристрастия. И тези възгледи, принципи и пристрастия също се нуждаят от изследване, когато става дума за това, какво е съвременният филм.

Канонизацията на един или друг стил, маниер и похват не само изопачава панорамата на световното кино. Тя ограничава творческите търсения в предели, диктувани от силата на увелечението, влиянието и модата, като ги насочва по едно русло, като пречи справедливо да се оцени новото, намерено и по други пътища. Любителите на киното могат да назоват десетки твърде приличащи си филми, създадени в различни условия: националните традиции са различни, рядко се отличават социалните структури на обществото, историческият опит на народите, животът в страните, пуснали тия филми, но стилистиката, настроението, дори сюжетите на филмите са такива, сякаш тия филми са създадени не просто от една студия, а и от режисьори от една школа. Такава унификация на търсенията довежда нерядко до това, че във филмите не се вижда животът и душата на народа, своеобразието на националния характер и на социалната история.

Канонизацията, за която става дума, понякога пречи да се видят и оценят принципните разлики между отделните художници при решаването на една и съща задача, която се канонизира като главна за съвременното кино.

Примерно вътрешните конфликти, конфликтите в мисленето и чувствата заемат голямо място не само във филмите на Антониони, но и във филмите на кинематографистите от социалистическите страни. Трябва ли да се отбелязва колко е различен техният подход към тия конфликти. Едно е опустошението, отчуждението на човека, взаимното неразбиране на индивидите, възприемано като непреодолимо проклятие на съвременния свят. И съвсем друго са противоречията в душите на човека от социалистическото общество, вътрешните конфликти по пътищата за преодоляване на индивидуализма и собственическите навици, по пътищата за изграждане на новия морал, който сближава хората в социалистическото съдружество. Колкото и да е тънък, колкото и да е силен Антониони в кинематографическия израз на вътрешните конфликти на съвременния човек, всеки опит с помощта на близка за тоя режисьор стилистика да се изрази онова, което става в характера на човека, който капка по капка изстиска от себе си роба по пътя към со-

циалистическото светоусещане, всеки подобен опит може да подрони силата на изкуството. И не само поради това, че заемките винаги я подронват. Такива опити водят и към несъвпадане на формата и същността на изкуството, към драматическо несъответствие между нравствените състояния на изобразявания човек и художествените средства за тяхното кинематографическо разкриване.

Би било крайно опростяване на въпроса да се вижда „програмирана“ буржоазност във всеки опит да се разкрие драматизмът във взаимното неразбиране на хората, да се задълбочим във вътрешните конфликти, измъчващи човека. Търсенето на нови пътища за вглъбяване в душата на съвременния човек и свързания с тях откъс от традиционните сюжети и структури често са породени от стремежа към жизнеподобие над кинематографа, към ново равнище на неговата правдивост. И в тяхната оценка не трябва да се ограничаваме само с хула или само с възторзи — тук също е нужен анализ.

За нас са очевидни и предимствата на най-добрите филми на Фелини, Антониони, Бергман, Рене пред изкуството на безгръбния или фалшив оптимизъм, който в своето възприемане на живота не излиза зад пределите на известната формула на Панглос: всичко е най-добро в този най-добър от световите. Художниците от типа на Фелини или Антониони разрушават холивудските илюзии, те ни помагат да не се прелъстяваме от някаква хармония там, където няма никаква хармония. Но случва се, че със своето творчество те утвърждават на мястото на едни илюзии други илюзии: вместо илюзорната хармония — илюзията за съдбовната хаотичност на света. Преходните драми на самотата и взаимното неразбиране на хората те издигат до такива философско-естетически висоти, където се отслабва или съвсем изчезва съотнесеността на изобразяваното с всекидневния опит на човека, където обобщенията придобиват такъв отвлечен характер, че те вече не могат да бъдат измерени с критерия на жизнената правда.

Едновременно се извършва усложняване на езика на киното, което достига до пълната му йероглификация. Драматическият смут на мисълта получава такива кинематографически конкретизации, че породените от живота вътрешни колизии, измъчващи героите на филма, загубват в очите на неизкушения зрител живата си връзка с породилите ги реални обстоятелства.

Най-парадоксалното може би се състои в това, че сред художниците, чиито произведения стигат само до избрана публика, има и напълно искрени демократи, убедени хуманисти, болезнено преживяващи драмите на съвременния човек. Тяхната изтънчена и усложнена стилистика не е равнозначна на снобизма. Те искат за драматичното да говорят драматично, за сложното сложно, без да опростяват чрез изобразението съдържанието на изобразяваното, без да напъхват живота в кинематографическите стандарти. Те искрено са обзети от грижата да отстоят ценностите на истинската култура от вулгаризациите и разрушенията. За да умножат тия ценности, те експериментират, като търсят нови възможности и нова сила на изкуството. Но без да претендират за аристократическа избраност и отдалеченост от тълпата, те смятат свободата на художническото самоизразяване за най-главна, ако не единствена форма за проява на де-

мокрацията в изкуството. В призивите към демократизация на езика на изкуството на тях им се привиждат опасни посегателства към свободата на мисълта, сякаш такава демократизация никога не може да стане вътрешна потребност на художника, изградена върху едно изстрадано убеждение.

Във връзка с това според мен особено интересен е докладът на Пиер Паоло Пазолини за поетичното кино, прочетен на кинофестивала в Пезаро.

Пазолини твърди, че за поетическото кино от наши дни е характерна свободната косвена реч — пълното проникване на автора в душата на героя, усвояването не само на неговата психология, но и на неговия език. В своето съвременно развитие тази реч открива нови възможности за обогатяване езика на киното, но често довежда до отслабване на неговите смислови значения и до преувеличаване ролята на стила.

Разбира се, Пазолини е прав.

Всички помним как блестящо използва Ромен Ролан косвената реч, за да създаде народния характер на Кола Брюнон. Историята на литературата и изкуството, включително и на кинематографа, познава и много други случаи за ефективно използване на тая реч за разкриване реалната пъстрота на живота, видяна в многообразието на човешките характери, на фактите и явленията.

През наши дни очевидно се повиши влиянието на авторския егоцентризъм върху използването на свободната косвена реч. Художникът твърде често улеснява своето проникване в душата на героя с това, че приближава героя към себе си. Умножава се числото на произведенията, в които героят е само предлог за изразяване на авторското усещане на света.

Такъв герой-предлог на автора, посочва Пазолини в споменатия доклад, често се използва за „постигане максимална поетическа свобода, която лежи на границата на произвола и поради това е особено упойителна“. Авторът постига това, като възприема доминиращото душевно състояние на действащото лице — примерно Антониони в „Червената пустиня“ гледа на света с очите на психически неуравновесената Джулия и като че ли от нейно име, в ключа на нейната истерия използва едни или други технически похвати за изобразяване на реалността. Той свободно деформира багрите на света ту като им се любува, ту като довежда до скандалност тяхното налудничаво съчетание.

„Персонажите-предлози — подчертава Пазолини — могат да бъдат избрани само от културното обкръжение на автора; следователно по своята култура, език и психология тези персонажи са аналогични на автора; те, както и той, представляват „изискания цвят на буржоазията“. Ако пък тези персонажи случайно принадлежат към друга социална формация, те неизбежно се подхвърлят на подслядяване, лишават се от острота и се уподобяват на автора при помощта на категорите на невротата, аномалиите или изострената чувствителност. Накратко, буржоазията дори в киното отново се стреми да отъждестви себе си с цялото човечество в някакъв междукласов ирационализъм.“

В повествователното или както го нарича Пазолини, класическо-

то кино, снимачната камера не се чувствуваше, тя не играеше самостоятелна роля. Езикът на „Светлините на големия град“ от Чаплин служи на смисъла, на съдържанието. Той е прозрачен и сложен едновременно. Това е език на прозата. Поезията на филма се крие вътре в произведението, както в разказите и пиесите на Чехов. В поетическото кино камерата става немирна, тя се държи предизвикателно, произволно, по авторска заповед, а понякога и по каприз, деформирайки фактите, усложнявайки тяхното възприятие чрез семантически иносказания. Извършва се фетишизация на похвата и стила, авторските усилия се съсредоточават върху изследването на техническите възможности на формата.

Трябва ли да се отбелязва колко важни в изкуството са стилът, похватът, формата. Но ясно е, че отношението към човека е по-важно от отношението към стила. И освен това, когато художникът съсредоточава вниманието си само върху техниката, той почти неизбежно стига до сухота на израза и губи емоционален контакт със зрителите, които се намират извън кръга на мислещите като него специалисти, високата интелектуалност се обръща в студен интелектуализъм.

Противоречивостта в днешните търсения на нови форми, тяхното често несъвпадане със задачите на борбата за взаиморазбирането с аудиторията, за богатството и разнообразието на изкуството се проявяват и в областта на сюжетната организация на съвременния филм. Мнозина теоретици на съвременното кино са убедени, че отказът от драматургията на строго организирания сюжет е винаги добър, понеже е съвременен: кинематографистът не досажда на зрителя, не допуска въздействието на разсъдъчни истини върху зрителя, дава свобода на фактите — нека зрителят сам да ги осмисля, без да бъде подтикван към това от строго пресметнатото движение на сюжетните перипетии; като показва еволюцията на персонажа, кинематографистът не ограничава себе си и зрителя с рамките на някаква определена история, която трябва да се разкаже; не логиката на разказваната история се издига на преден план, а потокът в живота на човека, показан с цялата възможна непреднамереност.

Такъв род разсъждения, запленили много кинематографисти, също не могат да станат универсален отговор на въпроса, какво е съвременно кино. Тяхната слабост е в тяхната абстрактност. Да, има сюжети, които изнасилват съзнанието на зрителя и го тласкат към лъжливи изводи. И има сюжети, които дават мъдри уроци по живот, които възбуждат зрителската мисъл, подтикват я към самостоятелно осмисляне на тия уроци. Сам по себе си строгият сюжет не може да бъде нито проклетие, нито еталон.

Практиката на съвременното кино познава многочислени случаи, когато свободното — без ограниченията, натрапвани от строго организирания сюжет — движение на фактите води зрителската мисъл и чувство по лъжлив път, към лъжливи изводи: такъв е подборът на изобразяваните факти. И тези изводи не престават да бъдат лъжливи, поради това, че зрителят стига до тях по пътя на самостоятелни съпоставяния на представените му факти — без натиска на сюжета. А се случва и така, че свободната организация на филма с ослабено сюжетно начало помага действено за свободното и широко

въплъщаване на потока на живота — нека си спомним филма „Сладък живот“ на Федерико Фелини.

Същото може да се каже и за характера на персонажа: разказаната история може да помага за разкриване еволюцията на характера, а може и да пречи — целият въпрос е в това, каква е историята.

Не е случайно, че за неправомерната канонизация на безсюжетния филм днес започват да говорят и мнозина от ония, които преди бяха причастни към тази канонизация. „Веднъж, след фестивалната проекция на филма „И бог създаде жената“ — си спомня Франсоа Трюфо, — аз с ентузиазъм написах в списание „Ар“: „Сега филмите не се нуждаят от сюжет — достатъчно е, ако те разкажат за първата любов, ако действието им става на брега...“ и т. н. Но днес филмите от този род станаха такова банално явление, че ми става болно, когато цитирам тогавашните мои съждения. Фактически във филмите, направени оттогава, сценариите са малтретирани до такава степен, че сега жадувам да направя филм с хубав сюжет.“

* *

За реалното разбиране на съвременната борба на идеите върху екрана е необходимо — това ние често не правим — да се анализират не само посоката и характерът на филмите, но и фактическото им разпространение: социологията на потребяването на киноизкуството задължително трябва да допълва идейно-естетическия анализ на неговите произведения, на процесите и тенденциите в развитието му. Ако от тази гледна точка подходим към оценката на съвременната борба на идеите в кинематографа и чрез средствата на кинематографа, по-ясно ще изпъкне главният и най-силен наш противник: буржоазното „масово изкуство“ с неговите филми, които имат многомилионни аудитории. Разбира се, не бива да се намаляват опасностите, които крият в себе си влиянието на произведенията на проникнатото от буржоазни идеи „елитарно“ изкуство върху определена част от интелигенцията, върху студентската младеж и т. н. Но би било неправилно — а това често става — борейки се с буржоазното изкуство за „високопоставените десет хиляди“, да забравяме за „масовото изкуство“: та нали на всеки сто зрители, дошли в кинотеатрите, примерно 90—95 гледат „комерчески филми“ и не признават, не приемат изисканото, усложнено изкуство „за избраните“.

Днес в света всяка година се издават и продават повече от 4,5 милиарда книги. Кинотеатрите се посещават от 12 милиарда зрители. На никакъв отчет не се поддава аудиторията на радиото (370 милиона радиоприемници!) и на телевизията (90 милиона телевизори!).

Трябва ли да се подчертава, че увеличаващата се грамотност на населението на земята и толкова мощното развитие на средствата за масово разпространение на културата са велики завоевания на цивилизацията. Художникът получи днес невиждана аудитория. Израсна обемът на широко разпространяваната информация, увеличиха се възможностите за възприемането от страна на милиони хора на духовния и емоционален опит на художника. Този процес не може да не ни радва. Но той се явява и източник на много тревоги. Та нали в изкуството и литературата действуват не само добри духове, но и

дяволи. Наред с книгите на великите писатели-хуманисти на книжния пазар се изхвърлят потоци комикси, пропагандиращи гангстеризма и разврата. Върху кино и телеекраните се поетизират не само човешкото благодородство, но и жестокостта, равнодушието и цинизмът.

Масовото разпространение на художествената култура в условията на „свободната конкуренция“ предполага серийност на стоките, а необузданата реклама създава впечатление за тяхното привидно разнообразие. Днешните форми за превръщането на изкуството в стока се отразява по най-драматичен начин върху художественото творчество. Пазарът нахлува не само в областта на рекламата, но и в светая светих на писателските кабинети, където се създават сценариите, на репетиционните площадки и в павилионите на студиите, където се снимат филмите. Умножава се производството на евтини и лекомислени съчинения. Извършва се инфлация на естетическите ценности, засягаща не само тясно кинематографическото творчество, но и отношението на киното с литературната класика и съвременната литература. В практиката на съвременното кинопроизводство често се случва дори и един твърде добър роман да се тълкува върху екрана според холивудските канони на пазарното кино. По-късно, след година или две, поставеният по този роман филм попада в телевизионното предаване и там претърпява нови щети: филмът, създаден за кинотеатъра, изглежда върху телеекрана примерно също така, както репродукцията на една живописна картина в сравнение с нейния оригинал.

При разпространението на пазарната култура фатална роля играе макиавелизмът на много продуценти. Старият принцип на безпощадните циници: „Целта оправдава средствата“ те тълкуват по свой начин: „Печалба на всяка цена“. Заради печалбата те са готови на всичко.

Днес романите на Флеминг за Джеймс Бонд не само се издават в милионни тиражи; те станаха основа на екранната бондиада. Никой включително и Чаплин не може да се съревновава с филмите за Бонд по отношение на зрителския успех. Тия филми съдържат в излишък секс и детектив — най-мощните магнити на пазарната култура от наши дни.

Произведения от тоя род не само угаждат на далеч не най-добрите потребности на консуматорите, но и формирай своя аудитория, като отвличат читателя и зрителя, поддали се на техните лъжливи прелести, от разбирането на естетическите ценности на истинското изкуство. Да не говорим за това, колко трудно е да се прескара граница и да се определи къде завършва циничната гонитба на печалба и къде започва зловещата пропаганда на морала на безпощадния свръхчовек, готов да убива във всякаква война.

Като разляло се море се разпространи в съвременния кинематограф сексуалната тема с небивало открито, стигащо до порнография изобразяване на интимните отношения между мъжа и жената.

На някои критици и зрители се струва, че тази съвременна „разкованост“ (за да не кажем разюзданост) на кинематографа утвърждава и възпява любовта, освободена от предразсъдъци. Но достатъчно е само да се прегледат десетина комерчески „филми за любовта“, за да се разбере цялата лъжливост на такъв род разсъж-

дения и самоутешения: филмите, които разкриват „дръзко“ тайните на спалните, „утвърждават“ примерно в същата степен любовта, както и стрийптиза в кабаретата — те убиват поезията на любовта, — като поставят на нейно място циничната деловитост.

Във връзка с това искам да подчертая, че никога досега киното не е играло такава разрушителна роля към любовта, каквато то играе днес. При което на пазарното кино твърде често „помагат“ автори на „сериозни“ филми, които се отнасят към областта на поетическото кино или на интелектуалното кино.

Заслужава само да се припомнят сюжетите на такива филми, за да стане ясно: повечето филми, построени върху любовни колизии, са фактически произведения за отсъствието на любовта или за драмите на любовта. Чрез драмите на любовта техните автори се опитват да покажат всички противоречия и сложности на съвременния свят.

Любовта е всесилна, но и тя не може да издържи такъв товар. Изобразяването на драмите и противоречията на живота само чрез драмите на любовта твърде често отслабва социалността на изкуството. И още по-често убива поезията на любовта, естествено-самодвижение на чувствата. В сюжетите на филмите се включват сама болезнените любовни отношения, тяхното изобразяване често става пресметливо назидателно, за да не кажем илюстративно, логиката на авторската мисъл подчинява дори всесилната страст.

При това твърде често дори крупни художници неусетно започват да угаждат на пазара, както това се случи с Ингмар Бергман във филма „Мълчанието“. Те „заострят“ сексуалните мотиви до такава степен и по такъв начин, че в определен момент започва да се губи границата между сериозното изображение на драмите на любовта и пазарното спекулиране с откровената еротика, с натуралистическото изображение на половите извращения.

Борбата за успех на всяка цена често ражда филми, залагащи на любопитството на зрителите към уродливите явления и странности на живота. Не към правдата на всекидневното съществуване на човека, а именно към сензационните уродливости и странности. Работата стигна дотам, че дори в конкурсната програма на канския фестивал попадат такива филми като „Жена-маймуна“, който се гаври с чавешкото и женско достойнство на героинята на филма в угода на ниското и празно любопитство към уродливите странности.

Особено рязка и аз бих казал, гневна критика заслужават филмите, в които похватите и мотивите на пазарното кино се използват в крещящо противоречие с голямата социална тема. Съвременният кинематограф познава случаи, когато дори във филмите-спомени за Втората световна война, за жертвите на нацизма, натрапчиво изпълзва на преден план перченето с похватите, кокетливото изобразяване на сексуални сцени, спекулирането с красотите на пейзажа, туристическо-рекламните старания на камерата. В потока на модно сметите и монтирани сцени блещукат, а понякога и съвсем изчезват трагедиите и драмите на милионите хора, предизвикани от нацизма.

Разпространителите на пазарната култура обикновено се насочват към потребителя, у който не е развита или е убита способ-

ността за критическо мислене. Като придава на ловко съчинените митове външния облик на близкия за хората живот, те се стремят към наркотичния ефект на мигновеното действие. На тях им е нужен зрител, лишен от способност да разсъждава. Но не „дете на природата“ с естествени инстинкти и вроден стремеж към прекрасното, а еснаф, чиято посредственост е вече шлифована от културата, еснаф, който може лесно да се отведе от противоречията, радостите и мъките на реалността в призрачния, но затова пък многоцветен свят на поредната бондиана.

Пазарната култура действа упорито и елементарно. Варирайки едни и същи понятия, тя ги втъпява в човешките глави, като утвърждава унифицирани схеми за мислене и поведение. При това тя унифицира своите потребители на равнището на духовната нищета.

Този процес се извършва не само защото господарите на пазарната култура обичат да имат работа със занаятчиите. Понякога доставчици на екранните и литературни стоки за широка употреба стават и действителни майстори, които се домогват до големи хонорари или евтина популярност. В такива случаи те не повдигат пазарната култура до равнището на своя талант, а приспособяват таланта си към изискванията на пазара.

Като оправдание на този от никого недекретиран, но фактически съществуващ конформизъм обикновено казват, че в съвременното общество на частната инициатива собственикът няма повече монополно право за владееене на културата и за нейното разпространение. Сега истински господар на положението е масовият потребител: той дотолкова властно диктува своите изисквания, че с тях могат да не се съобразяват само банкрутирали хора.

Доставчиците на пазарна култура, които разсъждават по такъв начин, добре разбират своята изгода. Те знаят, че зеленият юноша, поставен пред избора: философически филм или сексуален шлагер, ще избере второто. Но нека пък той свободно да избира, разсъждават господарите на пазарната култура: това е и демократично, и изгодно. Ясно е, че такова разбиране на взаимоотношенията с масовия зрител служи не за демократизация на културата, а за укрепване могъществото и властта на ония господари, които са заинтересовани от пазарната култура икономически и идеологически.

Икономически, защото със стоките за широка употреба е по-леко и по-изгодно да се търгува, отколкото с истинските ценности на високата култура: по-лесно е да се намери нужният автор, по-лесно е да се събере масова аудитория за филма.

Идеологически, защото пазарната култура с нейния съвременен облик внушава на масите такива емоции и норми на поведение, които отслабват или съвсем неутрализират човешките усилия, насочени към подобряване на социалната и морална структура на обществото. Пазарната култура умножава хорските заблуди, увекочава предразсъдъците, пречи за очовечаването на човека. Не напразно буржоазните кинематографии през наши дни специално кинематографията на САЩ използва така активно художествените средства на детектива, на сексуалния шлагер, на мелодрамата

и на другите „зрителски жанрове“ за разработка в буржоазен дух на големите политически и социални теми на съвременността.

Иълноводието на пазарната култура и нейният успех сред масите изглеждат днес така неотвратими, че при разговорите за нея гневът и отчаянието преграждат често пътя на анализа.

Преди три години френското списание „Ар“ проведе анкета на тема — какво ще бъде изкуството след двадесет години. На въпроса на списанието отговориха писатели, художници, учени, архитекти и просто любители на изкуството. В отговорите преобладаваха мрачни предчувствия. Мисълта на много от участниците в анкетата особено драматично изрази младият художник Бернар Дюфур.

„Културата ще бъде пулверизирана в безкрайната безкрайност на репродукциите, които ще се преглеждат между другото. Кретенизмът на тълпата ще направи огромен скок напред, също така както туризмът и светлинните и звукови зрелища. Любова към прекрасното и познанието в областта на прекрасното ще паднат до най-ниска степен.“

Чрез своите мрачни пророчества Дюфур не просто увековечава духовната драма на човечеството, породена от пазарната култура, но той ѝ предрича количествено нарастване. Както и всички сърдити млади хора, в своя гняв той стига до крайни предели: ругае там, където трябва да се мисли и анализира, хвърля гръм и мълнии против кретенизма на тълпата, без да си дава сметка, че това не е вина, а беда на „тълпата“, породена от масовото разпространение на пазарната култура.

Характерно е, че и най-разсъдливите сред участниците в анкетата не излизат в своите прогнози зад рамките на схемата, която винаги разделя културата на два потока. Писателят Жак Брасмята, че след двадесет години комерческата литература ще стане сектор от журнализма, а класиците и документалните филми — предмет на широка продажба. „И само чистата литература, литературата, която търси израз на личността, подчинена на строг подбор и поради това освободена от натиска на проблемите за продажбата, ще запази съществуващия сега начин за публикация.“ Той предполага, че „киното, освободено благодарение на телевизията от ролята да бъде забава, ще съумее да се посвети на изучаване вътрешния свят и едновременно на откриване света в такива плоскости, които са недостъпни за нормалното виждане“.

Тази гледна точка днес е широко разпространена сред кинематографическите кръгове: нека телевизията да се заеме с неблагодарната работа да забавлява хората, истинското изкуство трябва да става все по-художествено, да се съсредоточава върху експеримента, върху решаването на сложните си задачи, свързани с новите форми и начини за художническо самоизразяване. Художниците, които разсъждават по такъв начин, искат с помощта на телевизията да се освободят от трудната, но задължителна за кинематографата задача — да развива, да обновява езика, да търси нови форми, като при това си остава масово, зрителско изкуство.

Говорейки за културата с широко разпространение, аз през цялото време използвам термина „пазарна култура“, за да отделя евтините и пошли стоки за широка употреба от масовата култура.

По мое дълбоко убеждение понятието „масова култура“ не трябва да се опетнява чрез презрение и да се подхвърля на снобистично осмиване. Съвременната култура е не само пазарната евтиния, от една страна, и не само произведенията за елита, от друга. Това е и Чаплин, и Фелини, и Крамер, и десетки други художници, които са направили много за развитието на изкуството, оставяйки си понятия за милионите хора. Заради търсенето, заради експеримента те не се отделят в лаборатории, където имат достъп само посветените. Своите открития в областта на изкуството те щедро споделят със зрителите, като ги обогатяват духовно, емоционално и естетически. Опитът на такива художници е най-ценно достояние на съвременната култура.

От всички и отдавна е признато, че киното може да живее нормално и да се развива само като изкуство на милионите. „Философът или писателят — заяви в едно от своите интервюта Ален Рене — могат да напишат книга, която да бъде разбрана след 30 или 40 години. Напротив, кинематографистът е длъжен да бъде разбран незабавно. Такива са правилата на играта... Следователно аз мисля, че ако съществуват много неща, които ние можем да изразим, необходимо е добре да помислим върху използваните от нас средства. Не трябва да се смята, че всичко е възможно. Кинематографистът е длъжен да мисли за това, че той трябва да се стреми към разбиране от зрителя на неговата гледна точка, към съгласието на зрителя с правилността на тази гледна точка“ (Синема—65, № 95).

Много такива изказвания на майстори и теоретици на киното могат да бъдат приведени. Аз взимам само едно от тях — с оглед на неговата принадлежност на един художник, в чието творчество търсенията на нови художествени форми се съединяват тъкмо с такива особености на стила, които пречат на филма да стане зрителски. (Очевидно тези размисли за необходимостта да бъдеш незабавно разбран са свързани с днешните творчески търсения на Рене, с неговия преход към „Мариенбад“, към стилистиката на „Войната свърши“).

Върху проблемите на взаиморазбирането с масовия зрител се замислят, често се изказват и пишат и Фелини, и Антониони... Но пътищата към решаването на тия проблеми често, твърде често се изкривяват от икономическата система на буржоазното филмопроизводство, от влиянието на идеологическите институти на буржоазния свят. Гонитбата на печалба си остава закон на буржоазните кинематографии. През последно време тя особено активно се съединява с използване възможностите на „зрителския филм“ за пропаганда на буржоазната идеология и политика. Едновременно се извършва процес на декадентско израждане на критическия реализъм — върху световния екран се появяват все нови и нови филми, в които критиката на собственическия строй се измества от песимистичната идея за тоталното поражение на човека, за съдбовната му и неотстранима негодност. Тези тенденции затрудняват творческите търсения на прогресивните кинематографисти, развитието на социалистическите и демократическите елементи в световното киноизкуство.

Въпреки това бъдещето принадлежи на тия елементи.

КОГАТО НЯМА ПРИНЦИПНА ПОЗИЦИЯ

В бр. 13 на съветското списание „Комунист“ е публикувана статията „Когато няма принципна позиция“. Статията, като подлага на основателна критика книгата „Федерико Фелини“ и специално предговора към тази книга (поместен и в нашето списание, бр.2 от т. г.), съдържа и положения, които имат по-общо, принципно значение за критичния подход към сложните, противоречиви факти и явления на съвременното киноизкуство в капиталистическите страни.

В издателство „Изкуство“ излезе сборникът „Федерико Фелини“, съставен от статии и рецензии на италиански и френски критици, от спомени на писатели и кинодейци от различни направления, от статии на самия режисьор и от интервюта с него.

У нас се появяват нерядко произведения на задгранични изкуствоведи. Без да изреждаме всички издадени през последните години преводи на книги от прогресивни учени и културни дейци от капиталистическите страни, ще напомним, че на руския читател са добре известни и най-сполучливите трудове на италианските киноведи. Книгите „Италианско кино“ от К. Лидзани, „Силата на киното“ от Л. Киарини, „История на кинотеорията“ от Г. Аристарко, програмната статия „Някои мисли за киното“ от един от най-видните идеолози на неореализма Ч. Дзаватини, публикувана в обща книга с неговия най-добър сценарий „Умберто Д.“ привлякоха вниманието на специалистите и на многобройните любители на киното, помогнаха да се разбере социалната обусловеност и историческата закономерност на подема, изживян от италианската кинематография в първото следвоенно десетилетие, породата на трудностите и противоречията, усложнили неговото по-нататъшно развитие.

В редицата на тис. издания книгата „Федерико Фелини“ заема особено място. Тя е създадена под влиянието на твърде разпространените на Запад, преди всичко в САЩ, антологии; посветени на крупни съвременни кинорежисьори — Антониони, Бунюел и др. Съставени по правило от вестникарските интервюта на самите майстори и от пъстра

смес на критически отклици на техните филми, такива сборници отразяват хаоса от мнения, субективистичните догадки, спекулативните идеологически концепции, съпровождащи обикновено появата на крупни произведения на изкуството в съвременния буржоазен свят.

В сравнение с тях изданията книгата „Федерико Фелини“, подготвена от такъв осведомен историк на италианската кинематография като Г. Бохемски, се отличава преди всичко с по-строгия, целеустремен подбор на критическите материали. Из наистина необятната фелиниана от него справедливо са изключени „тълкуванията“, които имат за цел да използват противоречията, раздиращи творчеството на автора на „Сладък живот“ и „8 1/2“, за пропаганда на различни реакционни концепции — фройдистки, католически, крочеански, религиозно-екзистенциалистски и т. н.

И все пак, стремежи са съобразно своя изходен замисъл да представи различните гледни точки върху творчеството на Фелини, да отрази борбата на мненията, кипаща около неговите филми, Г. Бохемски неведнъж отваря „вратите“ на сборника и пред материали, явно незаслужаващи вниманието на читателя.

Недостатъчната изискателност на съставителя и редактора, колебливостта на изходните им критерии са се проявили преди всичко в това, че с тяхна помощ върху страниците на книгата са проникнали някои вестникарски интервюта, издържани в характерния за буржоазната преса вулгарно-фамилиарен, безцеремонно „сензационен“ тон. Съветският читател например не може да не бъде раздразнен от еснафския, пошъл тон, в който са издържани повечето откъси от интервютата, проведени от белгийската телевизия с едни от най-близките сътрудници и приятели на режисьора. Когато в едно от интервютата читателят среща такива отговори на въпроса „Какво е Фелини“, като „... Това е евнух в обкръжението на „сладкия живот“ или „Съвременен Калиостро... донякъде шарлатан, донякъде подозрителна личност“ или „Това е сирена. От нея идва неговата тайнственост и притегателност, а също така и опасност“, то неволно изпитва недоумението как са могли подобни „афоризми“ да се появят в една книга, която претендира да разшири и задълбочи представите ни за личността и творчеството на знаменития режисьор.

За съжаление тенденцията към мистифициране на читателя, към отвлечане на вниманието му от социалните проблеми, получили отражение в най-добрите филми на Фелини, и прехвърлянето на разговора в сферата на „подсъзнателното“, в областта на „комплексите“, уж непрекъснато властващи върху художника, тази тенденция е характерна не само за някои сътрудници на режисьора, но и за самия него. Той се възвръща настойчиво към мисълта за това, че в основата на световусещането му лежи „комплексът на напласения малък ученик, който в душата си е един канал“. И опирайки се върху разбирането за изкуството като сфера за проява на подсъзнателното, позовавайки се почтително на Фройд и Юнг, режисьорът разглежда смисъла на своята творческа еволюция в овладяването на умението „да се гледа на всичко това (т. е. света на емпирически постижимите, социални отношения. — С. Д.) не като на непознат свят извън теб, а като на някакъв свят вътре в теб“, с други думи, както пояснява сам Фелини, в опита „да се откъсне от обективната действителност“, в това „да улавя преди всичко ония прояви на реалността, които не се подават на сетивно възприятие, т. е. са най-близки (!) на човека“.

За изследователя на творчеството на Фелини, разбира се, е важно да знае тия авторски признания: те ще помогнат по-дълбоко да се проникне в сложния, старателно зашифрован свят на такива филми, като „8 1/2“ или „Джулиета и духовете“. Но книгата „Федерико Фелини“ е излязла в 60 хиляди екземпляра и е предназначена не за тясната аудитория на специалистите! Нейната цел е била да разкрие обективната картина на противоречията, усложняващи творческото развитие на кинематографа, да преведе читателя по дълбоките места и плитчините, с които избилствува прокараната от Фелини художествена бразда, за да изпъкнат зад призрачния свят, намерил израз в неговите последни филми, очертанията на действителния свят, реалното място, което заема в тоя свят творчеството на режисьора. За всекиго, който внимателно се е замислял върху такива негови филми като „Нощите на Кабири“, „Пътят“ и „Сладък живот“, е ясно, че техният обективен смисъл е неизмеримо по-широк от авторските коментари на самия режисьор, че субективистичната деформация на света и в „Сладък живот“, и в „8 1/2“ не изме-

ства правдивото отражение на някои страни от агонизиращата капиталистическа цивилизация.

Но как е било възможно да не се подложат на сериозно коментиране изказванията на Фелини за самия себе си, интересни с оглед разбирането на владеещите го идеологически и философски фикции и поради това още повече обръкващи сложния чертеж на неговите естетически и социални замисли и концепции?

Не може да се каже, че сборникът, съставен от Г. Бохемски, не дава материал за научни, изследователски размисли и изводи. Наред с материалите, които само отдалечават читателя от същността на проблемите, в него са публикувани немалко интересни, дълбоки съждения за творчеството на Фелини, принадлежащи на К. Лидзани, А. Моравиа, П. П. Пазолини, А. Тромбадори и др. Тия съждения наистина са противоречиви, в повечето случаи едното изключва другото, съдържат много твърдения от общотеоретически характер, които се нуждаят от сериозен критически анализ, но взети заедно, те дават определена представа за схватката на идеите и за мястото, което заема в нея Федерико Фелини.

Но колкото са сериозни и симптоматични съжденията на италианските писатели, приведени в книгата, толкова по-важно е било да се разбере, че като въвежда читателя в същността на споровете, разгъващи се около кинематографа изобщо и специално около Фелини в Италия, издателството с това е влязло в спор с писатели и художници, който е трябвало да бъде проведен на високо теоретическо равнище. И че от страна на издателството в този спор е трябвало да участват изкуствоведи-марксисти, способни научно да осветлят историческата ситуация, в която се е формирало творчеството на Фелини, да разберат и разяснят същността на стълкновението на идеите и философските концепции, предизвикано от неговото творчество. И колкото по-общофилософски, концептуален характер е придобивала полемиката около Фелини (както и полемиката на режисьора със самия себе си), толкова по-важно, неотложно и необходимо е било да се намеси в нея страстият, силен и убеждаващ глас на издателството.

Ще се ограничим само с един пример. Както става ясно от книгата, Фелини в резултат на своите философски и художествени блуждения стига през последните години до отрицание на това, което той сам нарича „колективен морал“. „... Аз не обичам да обобщавам — казва той в беседа с кореспондента на „Юманите-ди-манш“. — Най-интересното за мен е да говоря за индивидуалностите. Аз съм на четиридесет и пет години и в този момент от живота си мога да кажа, че единственото обиталище на хуманността е сам човек в своята дълбока индивидуалност. Аз не вярвам в колективния морал. Именно защото е колективен, той не е подходящ за никого поотделно, защото носи в себе си условията за своето подавяне като индивидуалност.“

Трябва ли да се говори, че самата постановка на въпроса за колективния морал „изобщо“ (когато не се прави разлика между буржоазния и социалистически морал, когато на такова лишено от жизнена сила, от класово съдържание разбиране на морала се противопоставя като единствена алтернатива също така абстрактният, лишен от реално социално-историческо съдържание морал на някаква индивидуалистическа монада, постигаша в самата себе си възможността на „свободата“) не само е предполагала, но и настойчиво е изисквала от съставителя на сборника, от автора на встъпителната статия разгърнат и внимателен философски, социално аргументиран отговор.

Но в статията на Г. Бохемски „В търсене на човека“, въвеждаща в книгата, няма дори мимолетен отклик на това правещо обобщение (в контекста на сборника) разсъждение на Фелини. Както няма в нея и анализ на това вредно влияние, което оказва войнствуващото индивидуалистическо настроение върху изложената на анархоиндивидуалистически лющкания италианска дребнобуржоазна младеж. Именно настроенията от този род образуват най-трудно преодолимата преграда по пътя към пролетарската солидарност, в която е заключена единствената реална възможност за изход от социалните противоречия, раздиращи съвременна Италия.

Всъщност в статията на Г. Бохемски освен характеристиките на филмите на Фелини подробно се изследва само един въпрос — за отношението на режисьора към християнството и специално към католицизма. Всички други въпроси, конкретно и острополюемично засегнати в статиите и от самия Фелини, и от неговите сътрудници, и от неговите критици като въпроси, които се отнасят към философията на творчеството или към оценката на идейните конфликти и концепции, отразили се в общественно-политическата позиция, заемана от автора на „Нощите на

Кабирия“ и „Сладък живот“, еднакво остават в статията на Г. Бохемски без каквото и да е отговор, без научна марксистическа оценка.

Авторът на статията намира кой знае защо за нужно да съобщи, че например филмът „Пътят“ в Ню Йорк „е вървял по екраните повече от три години подред“ и че „сумата от касовите сборове е стигнала един милион и половина долара“ или че „името Джелсомина са давали на кукли, на парфюми, на всевъзможни стоки“, а „названието „Пътят“ са носели ресторанти, марки цигари и магазини“, но в статията съвсем не се е намерило място за полемика с идеите, получили израз в публикуваните на същите страници изказвания на френски и италиански автори. И макар че читателят охотно би „простил“ на Г. Бохемски, ако той бе пропуснал в статията си да спомене, че Джулиета Масина, съгласно лъжата, пусната от буржоазните вестници, „уж е избягала с Ричард Бейзхард — изпълнителя на ролята на Мато в „Пътят“ и на Пикасо в „Мошеничеството“ (тази, както и друга аналогична „информация“ щедро се включва в неговата теоретическа статия), той няма да пропусне да сбвини съветския критик в това, че се е отклонил от сериозното обсъждане на ония положения и на самия Фелини, и на западните му коментатори, които са изисквали активна, разгърната оценка.

И в това е решаващата грешка на съставителя и на редактора на книгата. Може да се спори нужни ли са ни изобщо издания от подобен род. Но съвършено безспорно е едно: щом като такова издание се предприема, то трябва да бъде осигурено философски, теоретически дотолкова, че да се вижда ясно, определено собствената позиция на съставителя на сборника.

С. Данилов

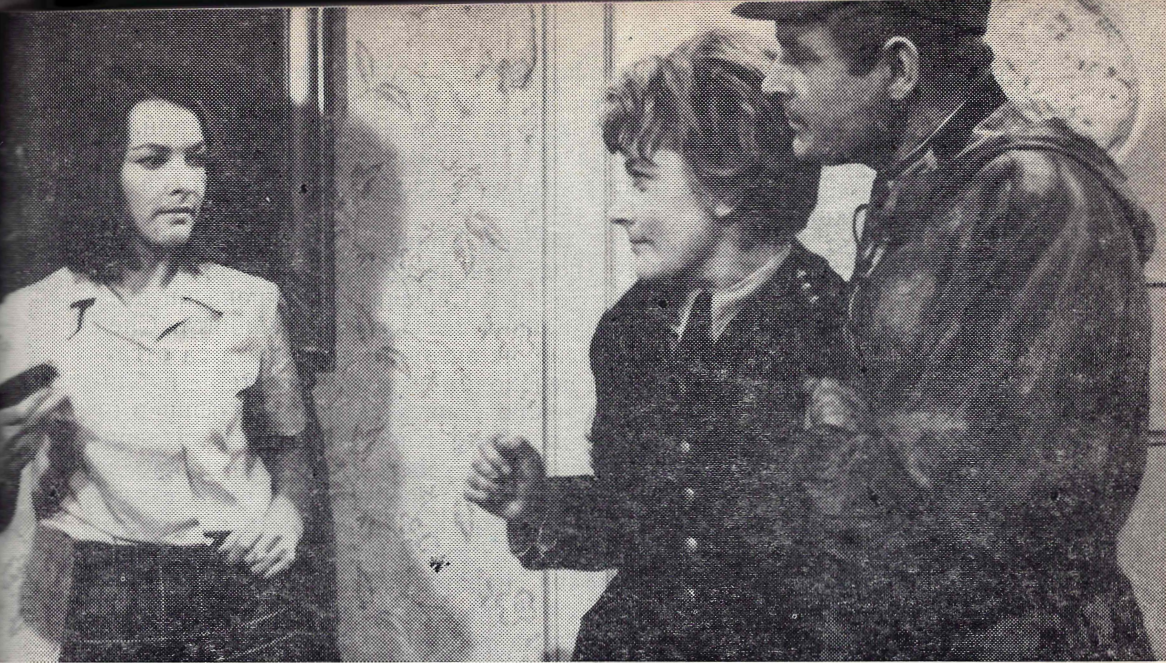
ПОЛСКИЯТ ТЕЛЕВИЗИОНЕН ФИЛМ

опит и перспективи

Днес в Полша всеки ден работят близо четири милиона телевизора — следователно зрителната зала на малкия екран може да обхване почти всички зрители на страната. Това, което се прожектира и показва по телевизията, се гледа навсякъде. Това явление и същевременно този проблем възникнаха преди няколко години в резултат на развитието на телевизионната мрежа и на телевизионната програма — днес в Полша вече разполагаме с голям опит, важен за масовата култура в нейната телевизионна форма.

Много притежатели на телевизори смятат този апарат за своеобразно „домашно кино“ и обръщат внимание преди всичко на филмите, прожектирани на малкия екран. Така е от дълго време и навярно така ще остане — зрителите в милионната си маса винаги имат право.

Особеност на телевизията, която не съществува в киното, е прожектирането на многосерийни филми, привързането на зрителите към едни и същи герои и едни и същи драматични обстоятелства, обикновено всяка седмица, понякога и по-често. Използуването на многосерийни филми е критерий за „зрелостта“ на телевизията — в полската програма те се появиха още преди няколко години. То ва бяха вносни филми, преди всичко от САЩ, където продукцията за телевизията разполага вече с голям опит. И полските екрани излязоха американските многосерийни телевизионни филми „Зоро“, „Доктор Килдаре“, „Дисне ланд“, „Бонанза“ и някои други.



„Залог, по-голям от живота“

При това положение, когато полските зрители бяха вече привикнали на седмична порция сензационни, приключенски филми, на малкия екран се появи полската продукция.

Това не беше лесно и не започна добре в самото начало. Първият от всички многосерийни телевизионни филми със заглавие „Барбара и Ян“ — един цикъл от съвременни сензационно-криминални новели — не се оказа добър и не получи признание сред зрителите. За щастие това не доведе до въздържане от по-нататъшни опити и експерименти, защото голямата обществена необходимост трябваше да компенсира художествения риск и наскоро се появиха нови, по-сполучливи филмови серии, за които може и трябва да се каже вече нещо повече.

„Домашната война“, „Залог, по-голям от живота“, „Четиримата танкисти и кучето“ — тези филмови серии имаха многобройна публика, станаха достояние на всички телевизионни зрители в Полша, обърнаха внимание върху себе си. Когато искаме да говорим за опита на полската филмова продукция, трябва да се спрем преди всичко на тези заглавия.

„Домашната война“, цикъл от половинчасови филми, режисирани от Йежи Груза, беше адаптация на фейлетоните на Мария Зентарова, печатани в популярното списание „Пшекруй“. „Домашната война“ е съвременна битова комедия, разказ за семейния живот, в който извор на конфликтите и проблемите са подрастващите: синове и дъщери. Авторите на сценария и на филмите са подхождали към този въпрос от теми без зложелание, а със симпатия, макар и сатирично са показали малко истина и повече хумористично преувеличение, опита-

ли са различни средства за професионален подход към въпросите на многосерийния филм. И за съжаление не продължиха работата, защото им липсваше най-важното: литературен материал, сценарий.

„Залог, по-голям от живота“ и „Четиримата танкисти и кучето“ имаха по-голямо щастие и доста типична съдба като начало на серийни продукции.

„Залогът“, реализиран от Анджей Конии и Януш Моргеншерн по сценарий на Анджей Збих (под този псевдоним се крие дует от автори — Анджей Шипулски и Збигнев Сафиян) беше показан първоначално като цикъл в Телевизионния театър на сензационната. След няколко спектакъла вече стана ясно, че авторите на цикъла са отгласили твърде добре обществената необходимост и интересите на публиката: сензационният разказ за приключенията на полския офицер от контраразузнаването Ханс Клос или Янек Клос, работещ в хитлеристкия Абвер, се радваше на необикновен успех. Зрителите просто не можеха да приемат факта, че спектакълът след няколко откъса стигна до края — и натискът на общественото мнение постигна своето: беше решено приключенията на Клос да се пренесат на филмова лента и да се обогатят с допълнителни сценарии. По този начин се появиха тринадесет филма, чийто успех, преминал вече и извън границите на Полша, принуди авторите да работят и по-нататък: сега се осъществяват нови откъси от приключенията на Клос.

Подобен беше случаят със серията „Четиримата танкисти и кучето“ на режисьора Конрад Налецки. Книгата на Януш Пшимановски със същото заглавие, основа на телевизионната адаптация, беше известна, разбира се, но никога не се е радвала на особено масово признание. Приключенията на танкистите от полската армия в Съветския съюз по време на последната война, показани на телевизионния екран, се оказаха много по-привлекателни за зрителите, отколкото самата книга; успехът на телевизионната серия далеч надхвърли очакванията на нейните творци.

Младите телевизионни зрители си организираха клубове с много хиляди членове, привърженици на серията, наречени „Клубове на танкистите“. Момичета и момчета, организирани стихийно в тези клубове, подемаха много обществени мероприятия, изучаваха най-новата история, грижеха се за ветераните от войната — всичко това под влияние на вълнуващите и близки образи на четиримата танкисти.

Когато първите откъси от серията завършиха, стана ясно, че са нужни и следващи — и въз основа вече на оригиналния, писан за телевизията сценарий на Януш Пшимановски, те започнаха да се реализират. Сериите „Залог, по-голям от живота“ и „Четиримата танкисти и кучето“ ще обхванат общо около петдесет филмови часа. Това е голямо усилие и значителна художествена работа в специфичните условия на непосредствения, жив контакт с милионна публика, реагираща на всеки пореден откъс, на всяко поредно приключение...

Полските телевизионни филмови серии не се изчерпват естествено с тези три заглавия. Днес вече постиженията на творците са сериозни и са жанрово разнообразни; за пълнота на картината е необходимо поне да се споменат заглавията и да се характеризират накратко другите най-важни серии.

„Разказите на професор Тутка“ — това са пренесени на екрана, в изпълнение на най-добри актьори, лапидарните новели на Йежи Шанявски, сърдечни и лукави едновременно.

„Свръхестествени повести“ — това е цикъл адаптации на новели и разкази от световни автори класици и от полски автори в стил „ноггог“, филм на ужаса, реализиран обаче с „притваряне на очите“. „Приключенията на Марк Пйегус“ е серийна адаптация на популярния роман за юноши със същото заглавие от Едмунд Нижюрски. „Ден последен, ден първи“ това е амбициозен опит да се по-



„Четиримата танкисти и кучето“

каже в цикъл филмови новели сложната проблематика, която донесе последният ден на войната и същевременно първи ден на мира. Могат да се изброят още много заглавия на серийни филми — някои от тях вече слязоха от репертоара на малкия екран, други ще се появят в близкия сезон, реализирането им вече привършва. По-нататъшни изброявания няма да променят основното: действително популярни и действително масови, следователно въздействащи, останаха двете серии „Залог, по-голям от живота“ и „Четиримата танкисти и кучето“.

Причината за този успех и за трайността му може лесно да се определи. Основа за популярността на тези филми е фактът, че те имат ясно очертани, разбираеми и близки положителни герои.

Ханс Клос (в тази главна роля играеше Станислав Микулски, който получи необикновена, с нищо несравнима популярност сред

зрителите) е смел, съобразителен, изявява се преди всичко в действие и е — може би това е най-важното — убеден патриот. Неговата нерядко самостоятелно водена борба с хитлеристкия фашизъм изобилствува със сензационни епизоди, които можем, а понякога даже трябва да определим като измислени, но това съвсем не пречи: правдивостта на характера и главните черти на героя направиха правдоподобни всички негови, дори най-невероятни приключения. Ханс Клос е благороден, праволинеен, винаги решен да се бори, докато съществува дори сянка от възможност да спечели — и фактът, че винаги печели, съвсем не пречи на зрителите, напротив, затвърдява убеждението им, че идеалите, представлявани от Клос, побеждават.

При подробен психологически и драматургичен анализ на цялата серия може да се установи, че тя е обременена със значително опростяване както на историческите факти, така и на психиката на героите, но този анализ трябва да се направи трезво, далеч от телевизионния екран. По време на прожекцията на поредните филми беше трудно да не се почувствуващ въвлечен в тяхното действие, да не симпатизираш на Клос, да не му желаеш победа.

Следователно това е филм, който не е само масово развлечение, но предава на зрителите простите, но винаги достойни за показване и подкрепя идеали на патриотизма, смелостта, благородството. Атракционността на филма увеличи неговото въздействие; авторите могат само да се гордеят с това.

Подобен е въпросът с „Четиримата танкисти и кучето“. Историята на екипажа на един танк изглежда по-правдоподобна от невероятните приключения на двойния агент, а всъщност тя също се основава в значителна степен на опростявания и на литературна измислица. Това не е беда, защото в „Четиримата танкисти“ действа друг фактор с неизмерима тежест: колективният герой.

Четиримата танкисти са ясно диференцирани — всеки от тях има различен характер, различни психически черти, просто е друг човек, обаче всички са оживени от желанието за борба и победа, от патриотизма, а също от взаимното разбиране, другарската и бойната солидарност, мъжкото приятелство.

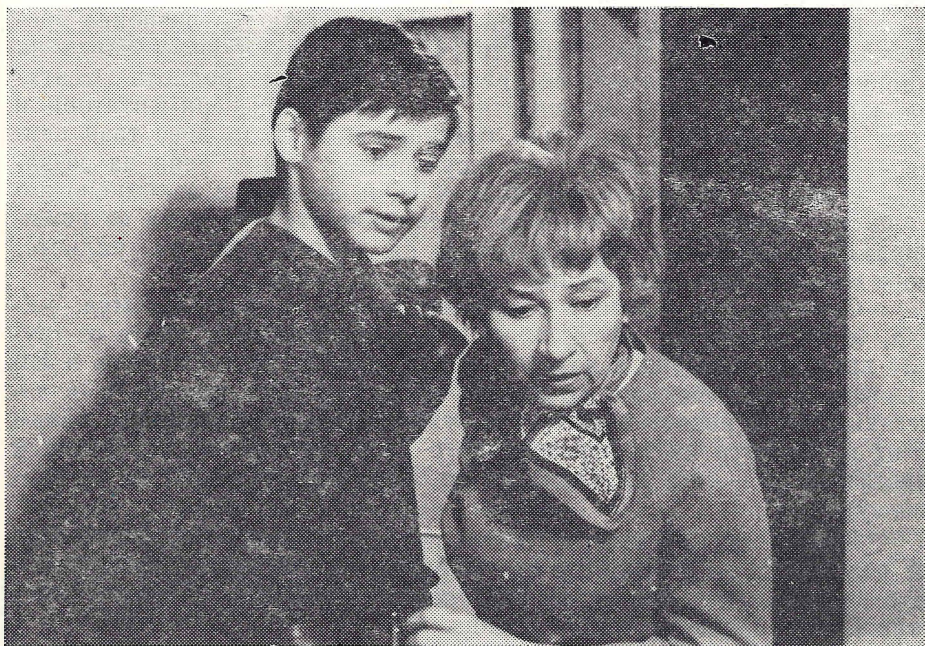
Фабула на „Четиримата танкисти“ е не само зрелищната баталистика и пиротехника (макар че тя не липсва), но също и разказът за смели и последователни хора, упорити и чудесно разбиращи се един друг. Затова именно четиримата танкисти в полски шинели се сдобиха с толкова много привърженици и приятели: тяхната драматична история доказва, че солидарността в борбата е от първостепенно значение, ценя се най-много.

И в този случай атракционността на филма увеличи силата на неговото въздействие; авторите могат положително да се гордеят с това.

Несъмнена обща причина за успеха на тези две серии е фактът, че тяхното действие е от времето на борбата против хитлеризма. Героите на филмите са поставяни всеки момент от събитията, от историята, в драматични, нерядко крайни ситуации; в онези времена всеки ден беше трудно изпитание за силата на характера и на волята. Остротата на конфликтите, безкомпромисността на героите се съдържа в самото време на действието — времето позволява

и същевременно повелява на капитан Клос и на четиримата танкисти да бъдат така решителни, праволинейни, благородни.

Огромната телевизионна публика обаче е твърде възискателна. Признанието за творците на „Залога“ и „Танкистите“, популярността на сериите, искането да се продължат те, не изменят факта, че още днес в критиките на телевизионните специалисти и в многобройните писма на зрителите до пресата и до самата телевизия се явява ясно и просто изискване: това не е достатъчно, необходима е поне една, а още по-добре повече съвременни филмови серии за съвременни герои, за всекидневни неща, които само изглеждат сиви и обикновени, а често са също така вълнуващи, важни, драматични.



„Домашната война“

Работата не е проста. В съвременната полска литература, макар и тя да изобилствува с интересни произведения, не може да се намери сценарна основа за продукция на серии със съвременна тематика, нито в комедията, нито в драмата. Необходим е оригинален телевизионен сценарий, а неговото създаване е наистина твърде трудна и сложна задача — досега тя не се е удала напълно на никого.

Телевизията прави опити и експерименти с едносерийни филми на съвременни теми, които засягат важни съвременни проблеми, заинтригуващи психологически, важни в морално отношение (например филмите „Баща“ на режисьора Йежи Хофман или „Зачислява-

не" на режисьора Кшиштоф Знауши). Тези първи сполучливи опити са „опитване на почвата“; още много нещо е необходимо за осъществяване на многосериен филм.

Нуждата от филм или филми от този тип е толкова ясна обаче, че не мога да си представя, че няма да се достигне в сравнително недалечно време до нейното осъществяване. Историята, дори най-драматичната и най-героичната, не може да бъде единствен източник на творческо вдъхновение — съвременността чака своя филмов образ в репертоара на малкия екран.

Надеждата, че и тя ще намери своето художествено отражение в репертоара на телевизията, се опира на нещо важно, за което не стана дума досега: на динамизма на голямото множество от амбициозни телевизионни творци.

Когато преди години се зараждаше полската телевизионна програма, нямаше никакви специалисти-режисьори на спектаклите на малкия екран: програмата се правеше от хора от радиото, театъра, киното, естрадата, ентузиасты и аматьори, експериментатори и хора на изкуството с различни темпераменти. И до днес тази ценна черта на многостранност на творческите таланти успя да се запази в нашата телевизия — а това е нейна заслуга и несъмнено достойнство. Нещо нормално е, че телевизионната програма се режисира от най-изтъкнатите режисьори на киното, театъра, радиото; нормално е и участието на най-изтъкнатите актьори.

Сумата от амбиции и творчески възможности е огромна; мисля, че тя ще съумее да се справи с всички трудности, които се трупат пред реализаторите на съвременни, идейно заангажирани и изтъкнати в художествено отношение програми. Още повече, че в досегашното си развитие полската телевизия вече е набрала голям опит в областта на професионалното майсторство, в сценариите и продукцията — има на какво да се опре, има от какво да се възползва.

Чакам, както и цялата голяма полска публика, следващия етап от развитието на филмовата програма на телевизията: широкото навлизане върху малкия екран на големите проблеми на съвременния живот на социалистическата родина.

ЛЕХ ПИЯНОВСКИ

«БИТКАТА ПРИ ВАТЕРЛО»

размишления във връзка с филма

Оръдия, коне, хора, сандъци с амуниция и снаряди запълват всичко наоколо чак до хоризонта. По небето плуват черни таласи дим. Безспирният грохот на оръдията се слива в някакъв протяжен рев. Като страшна лавина се носи към панорамиращата камера полкът на френските улани. Виждат се само копитата, торсовете и муцуните на конете, а отгоре — гора от пики, украсени със знаменца. Хаос от викове, конско цвилене, изстрели и звуци на фанфари. Ватерло...

В истинското Ватерло — белгийско село на 18 км от Брюксел, станало световно известно след кръвопролитното сражение между армията на Наполеон I и англо-пруските войски на Веллингтон и Блюхер на 18 юни 1815 г., днес има музей. А кинематографичното Ватерло постановчикът на филма Сергей Бондарчук избра в Закарпатieto. Най-голямата битка на миналия век се разиграла край село Долно Солотвино, между Ужгород и Мукачево, недалеко от онези места, където преди няколко години бяха снети епизодите на Аустерлицкото сражение за филма „Война и мир“. От хълмовете се виждат гората, покривите на селските къщи и остовърхата църквичка. По склоновете и долината — лозя, пшеница, макове — точно както на платото Мон Сен-Жан.

Членовете на снимачната група, имали възможност да видят истинското Ватерло, твърдят, че и най-придирчивият историк не би могъл да отличи пейзажа край село Долно Солотвино от онзи, който те са видели със собствените си очи и който е описан в многочислени научни трудове, възпроизведен в картините на Фаберже, Форс — своеобразен репортьор на Наполеоновите войни — и от много други художници и пресъздаден от класиците на световната литература.

Всичко, което се вижда тук — замъкът Угумон, резиденцията на Наполеон имението Бел-Алианс, резиденцията на Веллингтон Ла-Хе-Сент, мелницата, специално посадената „стара“ гора, истинското оръжие от преди 150 години, кожени шапки, колани с чанти за патрони, шапки с пискюли, емблеми, лафети, барабани, гербове, галони, акселбанти, шандарти — всичко това говори за огромната подготвителна работа, която е трябвало да извършат кинематографистите, за тяхното внимание към всеки детайл, за стремежа им да бъдат исторически точни и правдиви. Сергей Бондарчук казва за това следното:

— Някои смятат, че при възпроизвеждане на екрана на истински събития не е нужно да се обременяваш с изучаване на материали, документи и мемоари, че можеш да напишеш сценарий по мотиви от историческите събития, размесвайки ги със значителна порция въображение. Що се отнася до мен, аз съм решителен противник на всякакъв вид „модернизация“, „преосмисляне“, „самоизразяване“ при работата над истински исторически материал. Фелини казва за себе си, че не е книжен червей, а на мен е по-близък методът на Айзенщайн, който изпаднал в ужас, когато узнал, че не е успял да се запознае с някаква графика.

Готвейки се към „Битката при Ватерло“, аз събрах две години репродукции от картини на художници и ги залепвах на гърба на всяка страница от режисьорския сценарий. В сценария техният брой възлиза на 536. На тези картини са изобразени и Ватерло, и рекичката Самбра, и заливът Жоан, и Гренобъл, и „пътят на Наполеон“, и Фонтенбло, и портрети на участващите в събитията. Между тях са гениялният, като че ли току-що нарисуван портрет на Велингтон от Гоя и произведения на Адам, Давид, Верне, Рафе, Изабе, Месонье, Учело, Робер Лефевр, Беланже, Фламон и на руските художници Верещагин, Алексеев, Шалмински, Орловски.

Ние не само посетихме всички места, където са станали събитията, но и изучихме архивите на библиотеките, специално много богатия архив на Ленинградската библиотека, както и на музеите в Англия, Франция, Италия, Белгия и СССР. Безценни материали са запазени в Московския артилерийски музей, например мундирите на шотландските стрелци, с каквито не разполага дори музеят на Лондонската военна академия.

Считам, че в изкуството няма дреболии, и в нашия филм също няма дреболии в обикновения смисъл на тази дума. За нас всичко е еднакво важно — независимо дали става дума за строя на армейските колонии, за вида на оръжието или за точността на костюма. Трябва да си правдив не само в главното, но и във всички детайли. Ето защо дълго кореспондирах с историци, биографи, познавачи на старинния бит и оръжие, извадих с молив в ръка подробни записки от десетки дебели томове, запознах се с огромно количество литературни, документални и графически материали. За да запечаташ във филм исторически достоверна картина за живота от тази епоха, трябва да изучиш подробно епохата. Достоверността на фактурата, щателността в предаване на детайлите на бита са присъщи на кинематографа и той не трябва да се отказва от този силен компонент на своето своеобразие.

Когато става дума за Наполеоновата епоха, всичко това става особено трудно. На нея са посветени не хиляди, а десетки хиляди книги, статии и изследвания. Академик Е. Тарле казва: „Литературата за Наполеон и неговата епоха по същество е необозрима.“ За сражението при Ватерло са писали Маркс, Енгелс, Ленин. То е описано от Юго и Стендал, от Хайне и Гьоте, от Ламартин и Беранже, от Байрон и Шатобриан, Валтер Скот и Адам Мицкевич. За да запечата себе си и епохата за поколенията, Наполеон е привличал най-добрите скулптури художници и композитори. Третата — героичната — симфония на Бетовен е посветена на Бонапарт. Нейните първи акорди зрителят ще чуе с появата на изобразението върху екрана. Това ще бъде пролог към филма, в който фрагменти от картината на Давид „Коронация“ на Наполеон се редуват с картини, изобразяващи сцени от Тилзитския мир, на Неман, бракосъчетанието с Мария Луиза, бойните полета, осеяни с трупове, и отстъплението от Русия... На този фон ще преминат заглавните надписи на филма. Този пролог в някаква степен определя стилистиката на филма и едновременно с това прави заявка за историческа и художествена точност на целия филм.

... Спокойната тишина на заспалата Прикарпатска гора се раздира от звуците на бойна тръба. Предутринната мъгла бавно се разтваря в лъчите на изгряващото слънце, което разкрива на още неразритото от гранати поле разноцветните квадрати на полковете. Първите изстрели възвестяват началото на боя. Мортирите започват да лаят. „Битката“ при Ватерло започва: след няколко часа ще рухнат последните надежди на Наполеон за световно господство.

Преди няколко години имах възможност да присъствувам при снимане на сраженията за „Война и мир“. А още по-рано, на 7 октомври 1962 г., бях свидетел на първия кадър на тази киноопера — французите разстрелват подпалвачите на Москва, който се снимаше пред стените на Новодевичия манастир. Този кадър се предхождаше от две години подготвителна работа. По такъв начин цялата работа на Сергей Бондарчук над историческия материал продължава де-

сет години. Десет години — от 1805 до 1815 година — обхващат и събитията на тези два филма. За историка събитията от 1812 и 1815 г. са неразривни. За художника те се свързват в единен сюжет. Вероятно поради това, отлагайки други планове, Сергей Бондарчук се зае след „Война и мир“ с постановката на „Ватерло“.

— Работата над „Война и мир“ оказа върху моя живот твърде голямо влияние — разказва Сергей Бондарчук. — Тя ме застави да преразгледам не само много представи за изкуството, но значително измени и моето възприятие на живота въобще. Толстой стана за мене нещо значително по-голямо, отколкото един от великите руски писатели. Лев Николаевич казваше за изкуството, че то е способ за заразяване с преживяванията на художника широката публика. Що се отнася до мен, аз за цял живот съм „заразен“ от Толстой.

Снимките за филма „Война и мир“ бяха много увлекателни и трудни. Мислех, че всичко възможно е вече направено. Особено трудно бе да се разработи в киното темата на Бородинското сражение — кулминационната точка в Отечествената война. Струваше ми се, че никога повече няма да се докосна до нея. Но когато приключих работата, у мен се появи някаква неудовлетвореност. Вече снимайки последните кадри от Бородинската битка, със съжаление мислех, че трябва да се разделя с епохата, която така дълго и щателно бях изучавал. Предложението на италианските колеги да поставя „Ватерло“ ми даде възможност да се върна към тези събития, към персонажа, характеристиките на който трябваше да се постигат с течение на много години. Именно под Бородино започна разгромът на армиите на Наполеон и бе разбита вярата в непобедимостта на този пълководец. Но във „Война и мир“ показахме само началото на този разгром, без логическия му завършек. „Битката при Ватерло“ дава възможност да завършим темата на Бородинското сражение, темата за разгрома на „непобедимата“ армия на Наполеон, попаднал в капан през 1812 г. в Русия. Лев Толстой във „Война и мир“ много точно сравни Наполеон и неговата войска по време на разгрома



Работен момент от филма „Битката при Ватерло“

в Русия и знаменитите „сто дни“ с ранен звяр, който понякога сам не разбира какво върши и с бесни мятания само приближава своята гибел: „Да изучаваш изкусните маневри на Наполеон и на неговата войска и неговите цели от момента на влизането му в Москва до унищожение на неговите армии е все едно да изучаваш значението на предсмъртните скокове и тръпки на смъртно ранено животно.“

В пролога към филма, за който вече говорих, ще бъдат показани сцени на бягството на французите от Русия, преминаването на Березина и зимното отстъпление на великата армия. Наистина този път руските войски не са участвували в сраженията, но събитията във филма са тясно свързани с Русия. Заедно с Англия, Австрия и Прусия тя бе една от четирите държави, които се бореха срещу Наполеон, и при това главна сила на съюзниците.

Филмът започва с отказването от престола на Наполеон I в двореца Фонтенбло на 6 април 1814 г. след влизането на съюзническите армии в Париж. Уговаряйки императора да подпише абдикацията, Ней му казва: „Ваше Величество, всичко е свършено: австрийците са във Версайл, казаците поят конете си в Сена.“ И по-нататък: „Ние не желаем Париж да бъде споменът за участието на Москва.“ В Париж тогава се е намирала огромна руска армия. Бонапарт е бил изпратен на Елба по настояване на Александър — той даже е искал да го отведе в Русия. Във филма ще има епизод, в който Александър и Неселроде беседват за това в Зимния дворец.

Спомените за разгрома в Русия не напускат френските войници и при Ватерло — ветеранът гвардеец Соре разказва във филма на своите другари за студа и за казаците. Наполеон е бил обречен — ако не беше Ватерло, той щеше да бъде разгромен от руските войски. В първите дни на април 1815 г. триста хилядна руска армия под командването на фелдмаршал Барклай де Толи застана на границите на Франция. Енгелс писа: „Руснаците бяха вече на Рейн, когато Наполеон се сражаваше с англичаните и прусците при Ватерло.“

— Каква ще бъде главната мисъл на филма, как бихте могли да формулирате неговата идея?

— Това е продължение на всички онези Толстоови мисли, които за нас бяха определящи при работата ни над „Война и мир“. Мисли за мира и войната, за живота и смъртта, за правдата и красотата, за доброто и злото, за личността и народа, за величието и нищожеството, за искреността, лъжата, любовта и дълга, за мястото на човека на земята, за същността на войната, за бедствията, които тя носи на хората. Лев Николаевич казва, че би се отказал от пространни описания, ако би било възможно да предизвика у читателя определени мисли и преживявания чрез зрима картина. Именно киното притежава тази възможност. „Битката при Ватерло“ е замислен като антивоенен филм, който трябва да покаже цялата чудовищност и жестокост на войните, когато по волята на свързани с „круговая порука“ злосторници големи маси хора започват да убиват също такива хора, облечени в мундири с друг цвят. Според Толстой войната е най-мръсното човешко занимание. В битката при Ватерло е нямало победители. Нито една от страните тук не е защищавала родината си, както това направиха руснаците в 1812 г. „Този път — писа Херцен — военният деспотизъм бе победен от феодализма.“ Наполеоновата, английската и пруската армии бяха дошли в чужда земя и за нито една от тях тази война не бе националноосвободителна. Ленин казваше, че Наполеоновите войни са били и от едната, и от другата страна, контрареволуционни, империалистически, свързани с „трагедията на цели народи“. Сражението при Ватерло донесе на обикновените хора само кръв. Велингтон казва във филма: „Аз не зная как ще погледне на това самата история — спечелихме ли или загубихме тази битка.“ Разбитите французи по време на боя и преследването загубват в убити тридесет и една хиляди души. Удържалите победа съюзници — двадесет и една хиляди. Обикновеният английски войник Томлинсон пита във филма: „Как могат хора, които никога не са се виждали един друг, да си нанасят толкова страдания един на друг?“

„Битката при Ватерло“ е антивоенен филм и това е може би една от главните причини, която ме застави да отложа предишните си замисли и отново „да взема оръжието“.

Бих желал във филма да прозвучи мисълта за неизбежното поражение, за гибелта на тези, които развързват политическите възли с помощта на зъби. Това също е продължение на Толстоевите размисления за фаталността, за случайността и закономерността, за неопознатите още закони, които движат хората и



Сергей Бондарчук на снимачната площадка

света. В когото няма доброта и простота, в него няма и величие — считаше Толстой. Той развенча величието на Наполеон, той показа, че има съдба, висше начало, което не зависи от волята на човека, дори да бъде той гениален. В кулминационния момент на сражението при Ватерло от страната, откъдето е трябвало да дойдат на помощ войските на маршал Груши, изпратени да преследват прусациите, неочаквано се появяват войниците на Блюхер. В това историците виждат причината за загубване на сражението. Но решаваща роля е изиграла не тази стратегическа грешка, а това, че някой от войниците от старата гвардия забелязал прусациите, извикал: „Бягайте!“. Започва паника, която никой не е могъл да спре. Това „Братя, бягайте!“ е използвано от Лев Толстой във „Война и мир“ в главата за Аустерлицкото сражение, когато бива ранен княз Андрей. Сам Наполеон по-късно писа за Ватерло: „Аз имах инстинктивно чувство за злополучен изход.“ Във филма той казва: „За всеки човек на война, както и винаги, настъпва неговият ден.“

Този, когото Пушкин нарече „бич на вселената“, трябваше да погине. Той се бе опълчил срещу всички, искаше да покори всички. Това е концепцията и на Толстой, и на Виктор Юго в главата „Ватерло“ на „Клетниците“. Човекът, който искаше да създаде световна империя, който с огън и меч преброя почти цяла Европа, трябваше да загине, както неизбежно са загивали всички световни империи, създавани със завоевания.

Голямата, вечната тема не се нуждае от приспособяване към нови задачи, от нагаждане дори към най-актуалните проблеми на съвременността. Правдата на философската и художествена концепция, правдата на характерите и обстоятелствата — това прави произведението на изкуството истински актуално. Ако това се постигне, значи е създаден филм, който с право може да се счита за произведение на съвременността, независимо от това, към каква епоха принадлежат неговите герои.

БИБЛИОТЕКА

Но аз не мога да определя идеята на филма в някаква кратка формула или сентенция. Идеята се изразява чрез разкриване на характерите, преплигане на съдбите, стълкновение на мислите и героите помежду им. В нашата снимачна група на стената висят лист хартия с думите на Л. Н. Толстой: „За да въздействува на другите, художникът трябва да бъде търсещ, неговото произведение да бъде изследване. Ако художникът всичко е намерил и всичко знае и поучава, той не действа. Само ако той търси, зрителят, слушателят, читателят се сливат с него в неговите търсения.“ Нека да се замислим над това: ако художникът е намерил всичко и всичко знае и поучава, **той не действа**. И наистина филм с предварително зададен и оформен специално за него авторски морал, колкото и висококравствен да бъде, не действа. Зрителят бяга от такъв морал. Защото готовият и многократно предъвкван морал, макар и чист и честен като детска сълза, не възбужда човека, не заставя мозъка му да работи напрегнато, не оставя в душата му дълбока следа, вече само поради това, че е готово формулиран.

Лев Толстой казва: „Изразената в образ мисъл, като капка, падаща върху камък, в края на краищата пробива. И в самата капка, и в нейното падане има живот, игра на светлината, сила и ако капката пада на едно и също място, участта на камъка е предрешена. Буцата на хорското равнодушие и духовно затъпяване се раздробява и изчезва. Повтарянето обаче на стара мисъл, изразена в разсъждение, е стържение със стар ръждясал гвоздей по стълкло. И стъклото не се разязва, и гвоздеят само неумолимо стърже и празни ухото.“ Аз съвсем вярвам в това твърдение на писателя. Идеята трябва да се разтвори в произведението на изкуството, да произлиза от него, а да не съществува в него обособено като афиш, зад който се разиграва някакъв сюжет. Изкуството е силно именно с това, че събуждайки мисли и чувства у човека, го заставя сам да търси отговор на жизнените въпроси. Идеята на произведението трябва да бъде дълбоко скрита в самата същност на всичко, което става. Зрителят я **извлича** самостоятелно, възприема мислите на героите и се обогатява с тях, като се превръща в участник в творческия процес. Задачата на художника е именно в това, да даде тласък на въображението на зрителя, да го застави да домисля. Та нали зрителят не гледа, без да мисли, действието на екрана. Филмът трябва да му донесе радост от мисълта, от познанието.

— Кои средства — режисьорски, операторски, актьорски — считате за най-важни при решаване художествените задачи, стоящи пред вас във филма?

— Идеята на всяко голямо произведение на киноизкуството е невъзможно да бъде разкрита със силите само на актьорите или със средствата само на режисурата, с майсторството на операторите или художниците. Само съвкупността на всички тези компоненти и усилия позволява да се разкрие авторският замисъл.

Изкуството действа върху хората незабележимо. Човек не трябва да знае с какви средства му се въздейства. Ако зрителят започне да обръща внимание на това, как е направен филмът, а не за какво, това означава, че авторът е направил нещо погрешно, и нарушава художествената правда. Технологиите не трябва да се вижда. Не е чак толкова трудно да се поставят и киното живописни батални сцени, ефектни епизоди с взривове, атаки и „красиви“ умирения. Но зрителят трябва да види на екрана не фрагменти на сражението, не живи негови илюстрации, а завършено кинематографично произведение, придобиващо на екрана нов самостоятелен живот. Затова е нужно да се подберат най-съществените и важни събития, да се намери онова драматично русло, по което те ще потекат, да се изгради единен сюжет на киноповествованието, да се постигне единство на драматическото действие, единство на мисълта, завършеност на персонажа, окончателност на всички сюжетни линии. „Битката при Ватерло“ се снима така, че зрителят да се превърне в съучастник на събитията и макар и за миг да се почувствува в положението на героите, в атмосферата, в която те са действували.

В основата на всяко произведение на изкуството винаги лежи откритието. Откриване на човека, на героя. Откриване на света, на чувствата. И най-сложните пътища на творчеството трябва да завършват с едно единствено нещо — художествено изследване на явленията в човешкия живот. Трябва да помним, че само вдъхновеното изкуство покорява зрителя.

... В „Битката при Ватерло“ се снимат известни актьори от различни страни — английски, американски, италиански, френски, съветски. Между тях е Род Стайгер (Наполеон), Орсон Уелс (Людовик XVIII), Кристофер Пламер (Велингтон), Вирджиния Маклена (Ричмондската херцогиня), Дан О'Херли (Ней), Джек Хоукис (Пинкътон), Майкъл Уилдинг (Понсонби), Иво Гарани (Султ), Филип Фур-



Сцена от филма

ке (Ля Бейдойер), Андре Кеки (Соре), Джон Севидент (Мюффлинг), Шарл Мийо (Груши) — всичко 82 актьори. Питам Сергей Фьодорович за значението на актьорското творчество при създаването на филма. Той ми отговаря:

— Аз съм преди всичко актьор. Затова ме вълнува всеки разговор на тази тема. Замисълът на филма в крайна сметка се изразява винаги чрез актьора. Считаю, че най-високото и ценното в нашата професия се постига тогава, когато персонаж и изпълнител сякаш се сливат в едно и зрителят започва да ги възприема като една личност. Да създадеш образ, значи да се вживееш така в характера, че при всички предложени обстоятелства да действуваш и да говориш така, както би действувал и говорил героят. Добрият актьор, изрепетирал трите действия на „Хамлет“, може да изиграе четвъртото, без да знае текста. Това означава, че той е създал образ.

Има актьори изпълнители и актьори творци. Изпълнителят идва на снимки с научен текст, изглежда добре, не бърка и винаги изпълнява волята на режисьора. Но от него повече и не очаквай. Струва ми се, че актьорът трябва да бъде сам автор на ролята, а режисьорът му да създаде преди всичко почва, идеални условия за самостоятелно творчество, да направи всичко, за да заговори самата природа на артиста. Режисьорът трябва да мисли заедно с актьора.

В последните години се появили изрази като „мислещ актьор“, „интелектуален поток, изразяван чрез актьора“. Критиците открили тайна, известна отдавна на всички. Още в първи курс в театралните академии казват на актьора: „Ти трябва да мислиш.“ Това е азбука за артиста. Но схоластическите теории бързо започват да влияят на художествената практика. Появиха се разсъдъчни филми, емоционалното въздействие на които е равно на нула. Вместо образно изразяване на предмета ние преминахме към словесно. Но изкуството е откриване и предаване на чувства. Нима Щепкин, Мочалов, Станиславски, Шалапин са отхвърляли мисълта, философската наситеност и значимост на своето артистично слово? Но тяхното изкуство потрисаше с дълбочината на преживяването. Тяхната духовна висота и душевна щедрост умножаваха силата на таланта. Те бяха актьори и мислители. И Белински беше прав, когато казваше, че вдъхновението е внезапно проникване в истината.

Актьор-творец, актьор с огромен талант, един от най-големите съвременни артисти в киното, е Род Стайгер. Неговото изкуство потриса.

В киното сме виждали многократно образа на Наполеон. В музея във Ватерло винаги се показват откъси от филма на Абел Ганс „Наполеон“, създаден в 1927 г., филм новаторски за своето време. Филми за Наполеон продължават да се снимат и днес. По правило това са псевдоисторически шлагери. Такъв например е филмът на Жан Деланоа „Императрица Венера“ с Джина Лолобриджиджа в ролята на Жозефина и Раймонд Пелегрини в ролята на Наполеон. Образът на Наполеон се е появявал на екрана и в наши филми — и дореволюционни, и съветски. В „Кутузов“ на В. Петров той се играеше от С. Менжински, във „Война и мир“ от В. Стрелчик. Но такъв Наполеон, както у Стайгер, още не е имало в световното кино. Аз не познавам друг артист в тази роля, който би могъл да си позволи да заспи в разгара на боя или, слизайки от коня, да повдигне панталоните си. Стайгер се отказва от обикновеното, полемизира с шампите. Той постоянно импровизира, стремежи се към максимална правда, дразни се от литературния текст и се стреми да го направи човешки. При него никога няма два еднакви дубла. За онези, които са свикнали с характерните жестове на Наполеон, с това, как той язди на кон, как гледа през далекогледа, как поставя крака си върху барабана, това ще бъде съвсем друг Наполеон. В подобна смела трактопка се крие известна опасност, но ролята на Стайгер е голяма и аз вярвам, че той ще убеди зрителите. Толстой писа: „Ако едно лице окаже съдействие за осъществяване на дадена цел, то се превръща за история в герой; за художника; в смисъл на съответствие на това лице с всички страни на живота, не може да има герои, а само хора.“ Род Стайгер показва не само Наполеон пълководец, а преди всичко човека — уморен, дълбоко в душата си вече чувстващ, че загубва това сражение, но решен въпреки това да го даде, да го даде, както се казва, за историята, за да остане в очите на човечеството онзи Наполеон, какъвто се е стремил да бъде цял живот — човек с огромно честолюбие,ключителни способности и енергия. Едни сравняват Наполеон с Тимур и Чингиз хан, други с Александър Македонски и Юлий Цезар. Независимо от тези трактовки Род Стайгер изпява поразителното своеобразие и неповторима индивидуална сложност на този човек.

— Как бихте определили жанра на филма „Битката при Ватерло“?

— В един от вариантите на предговора към романа „Война и мир“ Лев Толстой пише, че дълго не е могъл да намери жанра за изразяване на материала, с който разполага, че неговото „написване не може да се вмести под никаква форма, това не е нито роман, нито повест, нито поема, нито история...“ И след дълги търсения той се решил, отхвърляйки всички тези страхове, да пише само за това, което „му е необходимо да каже, без да се грижи какво ще излезе от всичко това“ и без да дава на своя труд „никакво название“. Следователно цялата работа е в това, с какво разполага художникът, какво носи в душата си, а необходимото съдържание ще намери необходимата форма. Въпросът не е в жанра, а в това произведението на изкуството да потриса, да заразява, да завладява сърцата и съзнанието на зрителите.

— И „Война и мир“, и „Битката при Ватерло“ принадлежат към онзи вид сложни, големи по своите мащаби филми, които наричаме постановъчни. С какво се обяснява вашият интерес към такива произведения?

— Ние кинематографистите често се хвалим с масовостта на своето изкуство. Но никак не желаем сериозно да се замислим, че масовото означава да бъдеш свързан повече от другите с масовото съзнание. Киното — това е зрителят. Нещастен е онзи режисьор, чийто филм не се посещава от никого. Кинематографистът не може да бъде естетстващ, той не трябва да се ориентира към малка аудитория. Големите, мащабни произведения, създадени с помощта на най-новата кинотехника, притежават огромно въздействие върху зрителя.

Разбира се, тайната на успеха не е само в техниката и принципите на киноснимката. Превъзходният филм „Хамлет“ е снет от Григорий Козинцев в основата си традиционно. И въпреки това мога да твърдя, че този филм е много по-ценен, отколкото тридесет други взети заедно „нетрадиционни“ филми, в които се демонстрират чудесата на съвременната кинотехника, но за сметка на това няма нито една интересна, а главното голяма, нужна на хората собствена мисъл.

Лично мен са ме привличали в киното винаги произведения с голям мащаб и силни по мисъл. Сериозната, епически звучаща тема изисква и особени методи на възпеление. Неправилно е да се страхуваме от големите „постановъчни“ филми.

Нужно е по-широко и по-смело да се насочваме към най-новите технически постижения и да ги използваме за показването в едър план човека, за разкриване на силни характери и героични събития.

От няколко години живея и дишам с Толстой и бих могъл да говоря безспирно за онова, на което той ме е научил. Но главното е следното: космичността на този художник не му е пречела да вижда и най-микроскопичните движения в човешката душа. Да следваш метода на Толстой, значи да съчетаеш философската задълбоченост с жизнената простота и сърдечност, проникновението в тънкостите на психологията с панорамния обхват на важни исторически събития.

... Онези, които са видели филма „Война и мир“, помнят какво голямо значение придаваше постановчикът му на цвета. Цветът носи във филма драматургическа функция. Както в романа на Толстой, той е свързан с определени чувства и значения. В екранното сражение при Ватерло участвуват 24 полка и всеки един от тях има своя цветова гама.

— За художника — казва Сергей Бондарчук — е важен смисълът на цвета, а не неговата способност огледално да повтори природата. Стихията на цвета, както и на музиката, съществува не за да „оживи“ филма, а е един от компонентите на киноезика. Решавайки се да снима филм в цветове, режисьорът е длъжен да мисли именно в цветни образи, за да предвиди отрано и след това да се опита да осъществи на екрана движението и борбата на цветните мотиви и теми. Пег пари не струва филм, снет цветно, ако той нищо не загубва в черно-белия си вариант! Режисьорът пресъздава действителността в цветове, като се стреми да предизвика нужния му отзвук в сърцето на зрителя.

В „Битката при Ватерло“, колкото и да е странно, много лесно може да се изпадне в екзотика. Разкошните интериори на дворците, блестящите тоалети на дамите и кавалерите на бала у Ричмондската херцогиня, необикновено ярките военни мундири — всичко това леко може да подведе към придаване на самозадоволяващо значение, към придаване на филма на „декоративен“, „оперен“ характер. Естествено подобна трактовка би противоречала коренно на нашия замисъл. Битката при Ватерло трябва да бъде предадена в целия си блясък и жестокост, грандиозност и нечовечност. Цветовите гами трябва да предизвикат в началото у зрителя чувство за величие, а после за трагизма на една от най-големите битки, известна в историята на човечество.

... Филмът „Битката при Ватерло“ е италиански. Той се произвежда от студията „Дино де Лаурентис кинематография“ при съдействието на „Мосфилм“. Голяма е ролята на съветските кинематографисти при създаването на филма. Негов постановчик е народният артист на СССР Сергей Бондарчук. Сценарият е написан с негово участие от френския драматург Жан Ануи и английския Хари Крег. Оператор е италианецът Армандо Нануци. Втор режисьор е Владимир Достал. Заедно с главния художник италианеца Марио Горбуля над филма работят съветските художници Александр Менялщиков и Семен Валушок. Всеки трети актьор е съветски: С. Закариадзе (Блюхер), Ирина Скобцева (маркитанката Мария), О. Видов (Томлинсон), В. Дружников (Жерар), В. Ливанов (Перси), М. Мурганов (Съмърсет), Б. Молчанов (Бертран), Г. Юдин (Шакта) В. Плаксин (Метлан), Р. Янковски (Флао), Л. Поляков (Келерман) В. Бледис (Колсон) и други. А в снимките на сражението, което заема половината от екранното време и което в действителност е продължило осем часа, участвуват хиляди съветски войници и офицери. Именно те ще пресъздадат пред камерата огромната армия, струпана на малка площ, металическата сила на щиквете и сабите, святкаци на слънцето те ще изобразят старата гвардия в черните кожени шапки, украсени с пискюли и емблемата с орела, охраната на Наполеон, жандармите в кожени панталони и жилетки, сапърите с брадва на рамо, уланите с ликите, кирасирите с блестящи шлемове и нагръдници, шотландската кавалерия с черни каски и златни козири, французи, англичани, ирландци, прусаци, саксонци, хановерци, холандци, белгийци...

Заедно с кинематографистите те участвуват в създаването на филм за битката, която още веднъж трябва да напомни за безсмислието на войната, за бедствията, които тя носи на хората.

М. Семьонов

XXX КИНОФЕСТИВАЛ

ВЪВ ВЕНЕЦИЯ — ФЕСТИВАЛ

БЕЗ ЖУРИ И НАГРАДИ

След двадесет и девет години спорове относно решенията на журито, след повече от десет години полемки за премахване или обновяване на наградите — становище поддържано през последните години от над 50 италиански кинокритици, спадащи към различни даже противоположни течения — тази година XXX венециански кинофестивал (23. VIII. — 5. IX.) бе проведен без награди и без жури.

В беседата със съветски журналисти новият директор на фестивала журналистът Ернесто Лаура настойчиво подчерта, че фестивалът, преживял повече от 30 години, се нуждае от обновление. Освен премахването на наградите и журито той обяви намаление на входните билети, стрували на миналите фестивали баснословни цени, и въвеждането на програма „Тенденции на италианско кино“, в която ще се представят само млади режисьори. За негова заслуга се смята и разширяването на кръга на страните-участници.

Инкриминирането на някои кинодейци, дейни сторонници за реформирането на фестивала, и фактът, че новият статут, представен за разглеждане в парламента, не е още одобрен, доведоха до протестно неявяване на видни режисьори като Пиер-Паоло Пазолини,

братята Викторио и Паоло Тавиани и западногерманския режисьор Едгар Райтц. АНАК (националното сдружение на киноакторите) публикува декларация, в която се казва, че „сдружението отрича XXX венециански кинофестивал като изява, която в тази фаза на очевидна агония потвърждава своето корумпирано и корумпиращо състояние, отразявайки репресивната и характеризираща се с тъмни машиниции същност на режима.“

При такава сложна обстановка, при наличието на полицейски части с палки стана откриването на фестивала.

Освен официалната програма от 26 игрални филмометражни филми на 17 страни бяха показани в информационната секция 13 филма от десет страни. Както в миналите години и сега това бяха предимно творби, представяни на други фестивали. Сред тях най-голям интерес събуди първият цветен филм на френския режисьор-ветеран Роберт Бресон „Сладката жена“ (свободно инспириран от разказа на Достоевски „Кротката“). Както сполучливо го характеризира италианският кинокритик Ажео Савиоли: „Това е филм, който разочарова почитателите на „Мушет“ и „Осъденият на смърт избяга“, но с достойнство си кореспондира с дългия



„Сюжет за малък разказ“

творчески път на артиста.“

Програмата на провеждания в рамките на фестивала документален кинопоказ бе съставена от 9 пълнометражни филма от 4 страни и 42 късометражни и среднометражни филма от 13 страни. Голям интерес предизвикаха с философския си заряд филмът-балет „Любов“ на Морис Бейар (Белгия) и италианските „Мисия Космос: време нулево“ на Роберто Кавиоли и Марчело Бернади и „Човешко, нечовешко“ на Марио Скиафино. В миналото художник, Марио Скиафино от няколко години работи над документална трилогия. „Човешко, нечовешко“ е последната ѝ част. В нея младият режисьор се стреми да даде картина на обкръжаващия го свят, да пресъздаде образите на приятели, врагове, предмети, които са му скъпи, да разкаже на зрителя против какво възнамерява да се бори.

Седемте творби на млади режисьори,

показани в специалната секция „тенденции на италианското кино 1969 г.“, не оправдаха надеждите. Сред тях се откриха не с кинематографичните си качества, а с проблематиката си два филма: граждански смелият, посветен на Сардиния и нейния бандитизъм филм на Пиеро Ливи „В кожата на бандит (или „Да умираш ден по ден“) и пошлата история на ренегат-комунист Маурицио Ливерани „Знаеш ли какво правеше Сталин на жените?“.

Ретроспективата, посветена на английския период от творчеството на Алфред Хичкок, обещава 14 игрални филма, реализирани в периода между 1925 и 1936 г., бе посещавана и гледана с интерес от зрители и специалисти.

Но да се върнем на официалната програма на фестивала. Тя донесе две големи изненади, но и някои разочарования. Изненадите бяха филмите на

Куба и Боливия, за първи път участващи на фестивала.

Кубинският филм „Първата атака на мачете“ (мачете е земеделски нож, с който се реже захарната тръстика, на режисьора Мануел Отавио Гомец, за който голяма част от зрителите и известна част от кинокритиците твърдят, че е най-хубавият филм, показан на фестивала, е изграден на една гениална находка. В него историята е призована със средствата на съвременната анкета, като че ли творците присъствуват на миналите събития и могат да анкетират участниците. На фона на песента за мачете филмът с документална точност възстановява събитията, довели до селските въстания в Куба през втората половина на миналия век. Казват, че в този си филм кубинските кинематографи са приложили една особена, изобретена от тях техника: след снимките обработвали лентата в техниката на дагеротипа. Впечатлението, което произвежда, е необикновено. Всеки кадър е като ням вик, като съкрушителен удар.

Втората голяма изненада на фестивала — боливийският филм „Кръвта на кондор“ на 32-годишния режисьор Хорхе Санхинес е граждански целенасочен и полемичен филм. Създателите му не се задоволяват с етнографско и поетично описание на един народ, който е на път да изчезне. Те застават лице с лице с най-жестоката причина за това явление — изкуствената стерилизация, провеждана от североамерикански институти сред индианското население в Боливия. Публиката аплодира филма и неговия творец не само за моралната му и гражданска позиция, за вяността му към живота в неговата страна, но и за деликатността и простотата, с които са изложени проблемите.

С аплодисменти бяха посрещнати и двата съветски филма „Дневни звезди“ на Игор Таланкин и „Сюжет за малък разказ“ на Сергей Юткевич. Нещо повече, самият Федерико Фелини публично топло поздрави Сергей Юткевич за филма му. Прогресивният италиански печат отдели и на двата филма голямо място. Кинокритикът Уго Казираги писа на страниците на в. „Унита“ за „Дневни звезди“: „Филмът на Таланкин е много искрен в отразяването на две състояния на духа, които имат дълбоките си корени в народа и които поетесата (Олга Берхолц — равностопанка на чийто живот се явява филмът) е интерпретирала в своите стихове и в

своите спомени: връзката с руската земя, традициите и семейните чувства и непреодоляната болка от разрушенията на войната.“

За да вземат интервю от Пьер Паоло Пазолини за филма му „Свинарникът“, журналистите бяха принудени да напуснат остров Лидо и Венеция и да отидат в намиращия се на няколко десетки километра град Градо, където той живее от три години.

„Свинарникът“ е вледеняващ филм, един двойно алегоричен разказ за насилието на обществото в миналото и на сегашното капиталистическо общество (представено от Бонска Германия поради нейната стойност на символ) — заяви Пазолини и допълни — Този филм е замислен през 1965 г., когато кризата на стойностите в италианското общество ми изглеждаше по-дълбока и невъзвратима. Сега след студентските въстания и полемии в мен се раждат някои надежди. Филмът, който снимам сега — „Мелея“, — ще има друг жизнен заряд.“

Въпреки изказванията му Пазолини е днес един от най-протежираните от буржоазията творци. Показателен бе в това отношение радушият прием, който намери филмът „Свинарникът“ в печата.

Обект на ожесточени полемии става филмът на Фелини „Сатирикон“, изграден върху едноименната книга на древноримския писател Петроний, разказващ на широк екран и в цветове забавните приключения на двама освободени от морални задръжки младежи. Някога в своя известен филм „8 1/2“ Фелини разказа за трагедията на самотния художник, на когото обкръжаващото го буржоазно общество вече не можеше да предложи високи вдъхновяващи идеи за творчество. Днес тази трагедия очевидно преживява сам Фелини. На страниците на в. „Правда“ Г. Капралов писа: „Изобразителната мощ на епизодите, като например земетресение или пира при бившия роб, легендарно разбогателия Трималхион, разкошът на режисьорската фантазия на Фелини в отделни сцени и образи, са наистина поразителни. Но в името на какво е направена тази гигантска работа, тази полуфантастична реставрация на отдавна угаснало минало? И отсича: „Когато художникът се откаже въобще от анализ на реалните социални противоречия на нашето време и излезе от обкръжаващия го живот в света на абстрактните алегории и даже на мистиката, той рискува да се ока-



„Сатирикон“

же в плен на тотална безизходност. Нагледен пример за това е филмът на Фелини „Сатирикон“, станал тъжна сензация на венецианския кинофестивал.“

От другите два италиански филма, представени на фестивала — „Под знака на Скорпиона“ на братя Тавиани и „Сиера Маестра“ на дебютанта Ансано Джанарели, по-голям интерес предизвика последният. Джанарели, чувствувайки очевидно, че би било много самотнително от страна на европейец да

застане фронтално към темите за борбата и смъртта на Че Гевара, за трагедията и борбата на народите на Латинска Америка, е насочил вниманието си към затварянето и процеса на Режис Дебрай. (Френски журналист от буржоазен произход, заловен заедно с латиноамерикански партизани от властите).

Разочарование предизвика и първото участие на Панама. Оказа се, че режисьор на панамския филм „Сладките

ловци“ е бразилският режисьор Руй Гера. Плуването под чуждо знаме би било най-малкото зло в случая. Лошото бе, че известният със своя силно социален филм „Винтовките“ Гера този път се представи с една не особено издържана психологическа история за отчуждението на двама съпрузи, които случайна среща с избягал от затвора престъпник окончателно разделя.

В заключение можем да кажем, че тази година венецианският фестивал се очерта, от една страна, като преглед на младите сили в киното (млади кинематографи и млади творци), от друга, като преглед на творчеството на утвърдени майстори на киното. Прегледът на младите сили се очерта в общи линии положително. „Наистина на венецианския фестивал имаше немалко филми, свидетелстващи за това, че някои кинематографисти на Запад, главно представителите на младото поколение, търсят изход от творческата задънена улица в пътя на общуването

с актуалните социално-политически проблеми на времето. Техните филми са обилно засипани с документални кадри, цитати от кинохроники. Тук са и американската агресия във Виетнам, и зверските побои на участниците в демонстрации и прояви на расова дискриминация“ — писа Г. Капралов на страниците на в. „Правда“. Друга е картината при старите творци. Тук няма нищо ново и радващо, а по-скоро крачка назад. Колкото до техническата страна на въпроса — търсенията на нови форми за провеждане на международни кинофестивали — се оказват, общо взето, плодотворни. Венецианският кинофестивал, загубил значителна част от своята парадност, стана по-общо достъпен, предразполагащ към по-сериозно обсъждане на пробелмите на съвременното киноизкуство.

Н. Т.

(по материали от печата)



Генералният директор на ДО „Българска кинематография“ Христо Сантов връчва на реж. Зако Хеския и сценариста Тодор Монов „Златната роза“ — голямата награда на VIII национален фестивал на българския филм за филма „Осмият“.

СССР

В Рижката студия се подготвя документалният филм „На границата на

вековете“ — разказ за пребиваването на Б. И. Ленин в Рига, където той установява връзка с

тижките социалдемократи. Идването на Илич сплотява привържениците на бъдещия политически вест-



Сцена от киноновелата "Един миг свобода". Сценарист Ивайло Петров, режисьор Петър Каишев, оператор Димо Коларов.

ник „Искра“. Авторите на филма сценаристите А. Бананг, режисьорът З. Зарин и операторът Б. Индриксон ще пренесат зрителя в Рига през 1900 г. и ще разкажат за славната борба на латвийския пролетариат.

*

Узбекският режисьор Латиф Фанзиев поставя документалния филм „Чудото на изток“, посветен на 100-годишнината от рождението на Ленин. Цветни-

ят пълнометражен широко-екранен филм се състои от няколко новели за братските републики на Средна Азия и за тяхната тясна дружба.

*

В „Ленфилм“ режисьорът Р. Есадзе поставя филма „Хронометър“ — посветен на един от най-любимите видове спорт — футбола. „Размишленията, които предизвиква спортът, се отнасят за всяка област на човешката дейност и аз ще се

постарая да докажа това в моя филм — е заявил режисьорът. — Какъв път на труд и борба трябва да измине човек, за да стане пръв в своята професия? Къде е границата на възможното? Това са въпросите, които търсят отговор“. Герой на филма е футболистът Лавров, кумир на публиката. За тези, които седят на трибуната и скандират името му, футболът е грация, зрелище, спектакъл. А за Лавров с труд, пот и умова ден и

нощ. в горещина п кал. Ние намираме Лавров в деня на неговия последен мач. Той е на 35 години. Времето свършва. На кутира не се прощават грешки. Нима това е само спортен, а не общочовешки проблем? Да напуснеш любимата работа, когато не можеш да я изпълняваш — така, както преди. Когато трябва да признаеш за по-добри тези, които идват след теб. За това е нужно, сла, мъжество. Ние се стремим да създадем филм-документ, в който не ще има никаква театралност, никакво актьорстване. Така например може да се разкаже след време и за нашия футболист Маслаченко, а може би за Стрелцов. Затова мачовете, които ще представим, са важни за нас не с външната ефектно а с психологическите сблъсквания и драматизма на конфликтите. Ние трябваше да създадем за нашия филм специален тим със състав от забележителните играчи Кесарьов,

Бубикин, Царьов, Саликов, които вече не играят. Те ще ни помогнат не само в епизодите в мачовете, но и в цялата работа над филма."

*
„Белият взрив“ е филм също на Одеската студия (режисьор С. Говрухин, сценарий Е. Володарски и С. Говрухин). Филмът е посветен на мъжеството на съветските войници през времето на Отечествена война, когато подвигът е бил за бойците нещо обикновено. В главните роли — С. Никоненко и Л. Гурненко.

*
Починал е на 68-годишна възраст Лев Свердлин, известен съветски театрален и филмов артист. През време на своята почти половинвековна артистична дейност той е създал много характерни образи в такива добре познати филми като „Монголия на огън“, „Приключенията на Насрадин“, „Ча-й ме!“, „Далеч от Москва“. За своите всестранни постижения в

областта на киното и театъра Свердлин е бил удостоен с високи съветски отличия и няколко пъти с държавна награда.

ПОЛША

Както съобщава полското списание „Филм“, седмем готови кинопроизведения очакват своята премиера. Първата ще бъде на филма „Червено и златно“ на режисьора Станислав Ленартович. Филмът по сценарий на Станислав Гроховиак е посветен на старите хора, на есента в природата. „Олимпийски огън“, филм на Лех Лорентович, връща зрителя към времето на окупацията и съпротивителното движение в Подхале. Две сцени на автомобили състезатели по пътя за Монте Карло са герои на филма на Юлиян Джебжина „Чакам в Монте Карло“. Янош Майевски и Силвестър Хенчински са автори на два криминални филма. „Пре-

Из съветския филм „Това стана при разузнаване“. Сценарий В. Трунин, режисьор Л. Мирски. Производство на Московската студия „Максим Горки“.



стъпникът, който открадна престъплението" принадлежи към сензационните филми, които не се ограничават само с построяване на криминална интрига. Като представя различни срези от обществото на днешна Варшава, Майевски рисува интересни психологически образи. Филмът „Само умелите са отговорни“ на режисьора Хенчински се отнася за една шпионска афера от миналата война. Герои на филмовата комедия „Новият“ на режисьора Йежи Жарник е новопостъпил чиновник в една Варшавска фабрика, който среща там голяма бюрокрация. „Сблъжък“ на Ян Ласковски е монтажен филм. Авторът е съумял да конструира от стари ленти интересно есе за Збигнев Цибулски, за неговото поколение и за образите, които е създал във филма. И на кара „Структурата на кристал“ — филм на Кшиштов Зануси, един от представителите на младото поколение полски режисьори.

ГДР

Легендите и филмовите басни, създадени в студията „Дефа“, имат своя традиция. Но 28-годишният Райнер Симон, асистент на Конрад Волф при неговия филм „Аз бях на 19 години“, е опитал да тръгне по друг път. Филмът „Как да оженим краля“ по известната приказка на братя Грим „Умната селска дъщеря“ е станал събитие и се ползува с успех както сред най-младите, така и сред възрастните зрители. За разлика от филмовите приказки на „Дефа“ режисьорът Симон отхвърля всяка стилизация на декора, опирайки се на реалистични образци предимно от холандската живопис. Голяма помощ тук е оказал операторът Клаус Нойман, на когото това е вторият цветен филм. Както отбелязва немската критика, младият режисьор разказва своята приказка интелигентно, с известна доза лиризъм, служейки си със съвременни изразни средства.

ИТАЛИЯ

Известният в Италия и в чужбина Джани Рудари е дал съгласието си Държавната организация по производство на документи филми „Люче“ да постави филм по неговата последна книга „Торта в небето“. За режисьор е бил посочен Лино дел Фра. При почти пълното отсъствие в Италия на детско кино създаването на филм по приказка на Рудари е придобила значение на важно събитие в културния живот на страната. Обаче неочаквано всичко се затруднило и филмът „Торта в небето“ така и не се появил на екрана.

Вече цяла година разни ведомства се оправдават с липсата на средства, макар пари за производство на други филми да се намират. Нещо повече. Специално отпуснатата от държавната финансова помощ за постановки на детски филми не се използва. Кореспондентът на римския вестник „Паезе сера“ с възмущение пише за тези изкуствено създадени пречки и се опитва да обясни техните истински подбуди. „Някога в Италия се мъчеха да премълчават творчеството на Рудари заради неговите демократични възгледи — пише той. — Сега по същата причина се опитват да попречат за създаването на филма „Торта в небето“. Към това се прибавя и обстоятелството, че и режисьорът дел Фра е също човек с прогресивни убеждения. По мнението на „Паезе сера“ политическата цензура продължава да действа в Италия.

Франческо Роза се е отказал от проекта си да снима биографичен филм за Че Гевара и е започнал работа по постановката на италио-югославянския филм „Война, война“. Действието се развива през време на Втората световна война. Режисьорът е заявил, че иска да направи филм в духа на най-добрите традиции на Жан Реноар и Стенли Кубрик.

*

На юбилейния 25-ти филмов фестивал в Таормине наградата „Давид“ е била връчена на режисьорите Франко Дзефирели за фил-

ма „Ромео и Жулиета“ и на Роман Полански за „Детето Роз Мари“, за актьорско майсторство на американците Род Стейгър, Миа Фраоу и Барбара Стрезанд, на италианските артисти Джина Лолобриджида, Моника Вити, Алберто Сорди и Нино Манфреди.

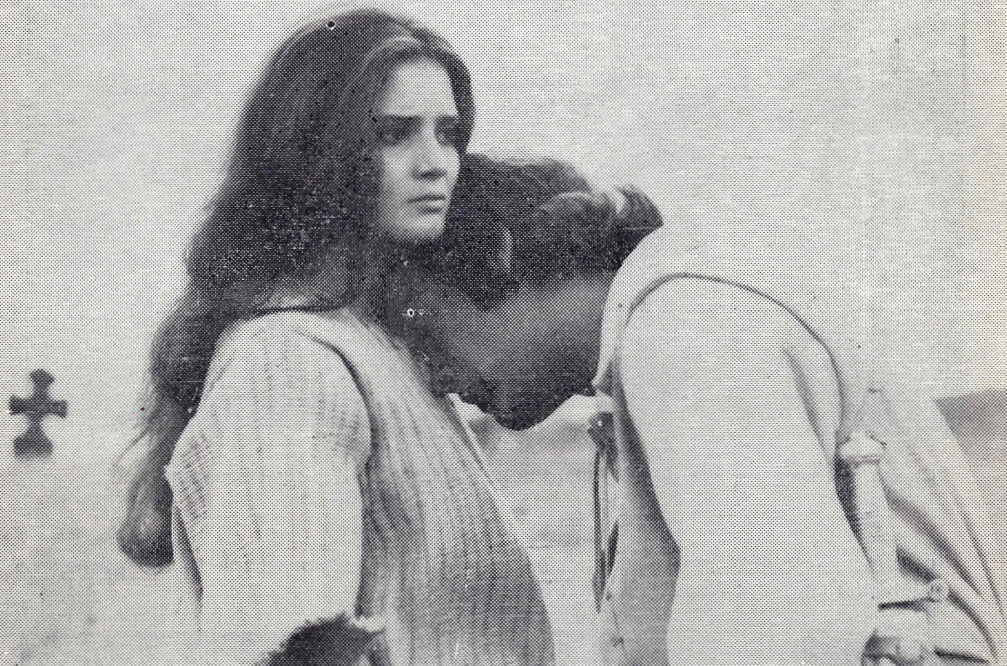
*

Новият филм на Елио Петри носи доста необикновеното название „Разпит на един гражданин, който е във от всяко съмнение“. Автор на сценария е известният сценарист Уго Пиро, а изпълнителят на главната роля Джан Мария Волонте.

ФРАНЦИЯ

Неведнъж Роберт Бресон заявява, че неговото изкуство няма публика и не може да разчита на нея. Филмите „Осъденият на смърт избяга“, „Бъгичастлив, Балтазар“ получиха много похвали от страна на критиката, но заинтересуваха много малко зрители. Темите на Бресон са трудни, формата сурова, аскетична и зрителият трудно разбира произведенията му. Но най-новият филм на режисьора „Сладката жена“ (получил Сребърната раковина на тазгодишния фестивал в Сан Себастиан) се радва на голяма посещаемост. Главната роля е била поверена на 17-годишната много известна във Франция манекенка Доминик Санда. Някои критици отбелязват по този повод, че Бресон е решил да върви с „духа на времето“. Но Бресон ни най-малко не е изоставил своя стил. „Сладката жена“ е напълно Бресоновски филм. Темата е почерпана от разказа на Достоевски „Кротката“. Действието е пренесено в днешен Париж.

Млада жена скача от петия етаж и се самоубива. Сега лежи мъртва на леглото, а нейният мъж нервно крачи по стаята и си спомня как са се запознали и какво се е случило в техния съвместен живот. Ролята на мъжа са изпълнява от 35-годишния художник Гюй Франжен, когото Бресон е срещнал на една изложба и ангажирал за тази роля.



Виолета Гиндева и Стефан Данаилов в новия български игрален филм „Князът“, който се снима по сценария на Банчо Банов и Петър Василев. Постановка Петър Василев, художник-постановчик Найден Петков, оператор Цанко Цанчев.

Ерик Ромер, известен френски критик и режисьор, чийто филм „Моята нощ, Мод“, бе посрещнат с голям интерес на фестивала в Кан, работи над сценарий на нова „морална притча“. Действието се развива на брега на едно планинско езеро, а героите са тридесет годишен мъж и две шестнадесетгодишни девойки. Една от темите на филма е конфликтът между поколенията.

*

Жан Пол Белмондо е завършил писането на своите спомени, които ще бъдат издадени под названието „Тридесет години — 25 филма“.

АНГЛИЯ

Айвър Монтею, известен английски филмов деец, е публикувал книгата „С Айзенщайн в Холивуд“. През двадесетте години той е работил заедно с големия съветски режисьор в Америка. В своите спомени Монтею разказва за пребиваването на Айзенщайн в Холивуд. В книгата са поместени също и сценариите „Златото на Зитер“ по романа на Блез Сандра и „Американска трагедия“ по романа на Теодор Драйзер, написани от Айзенщайн в сътрудничество с Айвър Монтею.

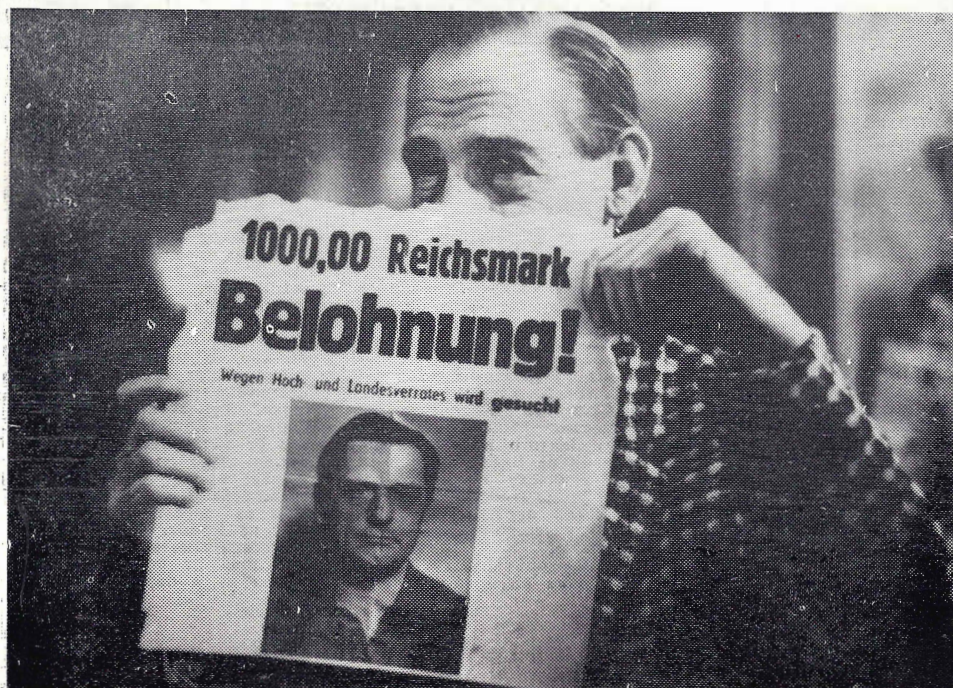
Режисьорът Били Уйлдър, който снима нов филм за ге-

роя на романите на Конан Дойл — Шерлок Холмс. Филмът ще се нарича „Частният живот на Шерлок Холмс“ и както е заявил режисьорът, ще хвърли нова светлина върху образа на големия детектив, който никога не е съществувал. Уйлдър се интересува също в каква степен съвременните методи на следствие, прилагани днес от Скотланд Ярл, се различават от методите през XVIII век, а също до колко световната криминалистика е задължена на сензационната за ония времена дейност на Холмс. Известно е, че неговият метод е бил погражаван от двете страни на океана, а първата книга



Сцена от киргизкия филм „Майчино поле“, режисьор Генадий Базаров.

Филмът на ДЕФА „Червените алпинисти“ е снет от режисьора Вили Урбанек по сценарий на Клаус Рюмлер и Вили Урбанек.



за Холмс „Изследване в пурпур“ се е появила в 1887 г., когато криминалистиката е била още в пелени. Главните роли се изпълняват от Роберт Стивънс и Колони Блекели.

*

Джозеф Лоузи („Промисленици“) е започнал в Испания снимането на филма „Фигури в пейзажа“, чието действие се развива в Южна Африка. Сценарият е изграден по известния роман на английския писател Бернард Шоу. В главните роли участвуват Роберт Шоу и Малколм Мак Дауел.

ЯПОНИЯ

Група млади японски кинематографисти са снели документалния филм „Остров Окинава“. По думите на режисьора Яти Атзума неговите създатели искат да покажат живота на жителите на Окинава и да разкрият причините на тяхната настойчива борба за присъединяването на острова към Япония. Два месеца снимачната група е обикаляла по острова, старейки се да запечата на лента тежкото положение на жителите, които вече 24 години търпят американски бази на своя земя. Рано сутрин шум от гигантски бомбардировачи „Б-52“ буди хората. Особено тежко е положението на жителите около главната база Кале-Оттук „Б-52“ редовно излитат за Виетнам. Операторите показват как на малък промеждутък от време излитат и се връщат гигантски бомбардировачи. Плътно затворените прозорци и врати на училищата не могат да изолират непоносимия рев на реактивните двигатели. По повърхността на водите на селските кладенци плават петна от петрол, проникнал тук през почвата от военните бази. По полята със захарна тръста са разположени управляеми снаряди... Американското военно командване се е опитало да попречи на снимките, опасявайки се, че такъв филм за бедственото положение на жителите на Окинава ще доведе до още по-усилена борба на японците за възвръщане на острова. Обаче младите патриоти са успели да завършат работата над филма и в скоро време той ще се появи по екраните на страната.



Ричард Бъртън във филма „Д-р Фауст“

САЩ

След убийството на Мартин Лутер Кинг и Роберт Кенеди общественото мнение в Щатите се разтревожи и развълнува. Думата „вайълънс“ — насилие — стана може би най-употребяваната в речника на американците. Възниква проблема за насилието, с който започнаха да се занимават политици, учени, журналисти. Известният американ-

ски психолог Фредерик Вартам дискутира по този проблем в списание „Американска Дайалекс“.

„Когато си зададем въпроса, заслужава ли да се показва насилието във филмите, ние се сблъскваме с проблем — неизбежно ли е насилието въобще? Както е известно, изкуството и животът са неделими. И тези, които защитават и оправдават изобразяване на насилието в киното, се от-

насят с безгрижна снизходителност към проявите на насилието в реалния живот. Мога да кажа, че кривата на изобразяване на насилието във всички негови подробности на екрана непрекъснато върви нагоре. Струва ми се, че фантазията на кинематографистите никъде не проявява такава находчивост, както в изобразяване на убийствата. Семейните драми, коубойските филми и други жанрове на киното избилствуват със сцени на насилие. Правят се много опити да се оправдае тяхното присъствие на екрана. Някои даже твърдят, че реализмът изисква показването на сцени, които направо могат да се нарекат отвратителни. Но както пише големият писател Балзак, не е достатъчно само да се наблюдава и рисува. Трябва да се наблюдава и рисува с цел... Изследванията са показали, че пропагандата на насилие със средствата на изкуството е стимул за извършване на всевъзможни злодеяния. Нека споменем, един от най-известните престъпници в Щатите — Алберт

Фиш (за няколко години той е убил 15 и осакатил около 100 деца) е колекционирал съдистка литература и изрезки от вестници на същата тема. Преценявайки резултатите от разпространяването на филмите на насилие, киното не трябва да се разглежда излорано от другите явления на общественния живот. Съвременната младеж намира и в книгите, и в комиксите, и в телевизията, и в киното често пъти един и същ „герой“ — насилието.

В открито писмо до седмичника „Върайъти“ Бил Бел, писател, автор на телевизионните постановки „Дни на нашия живот“ пише: „Като писател зная, че неудържимата жестокост е най-евтиният и най-малко хужожественият метод в драмата. Също добре зная, че конфликт може да има и без жестокост... Настъпи времето за всеки от нас, който е част от киното и телевизията, внимателно да се вгледа в себе си, да осъзнае своите възможности и да направи решителна крачка, за да пресече и унищожи насилието в на-

шите предавания... В името на вашите и моите деца надявам се, че това писмо не ще остане глас в пустиня.“

Една от последните сензации, намерила място в целия световен печат, е злодейското убийство на четирима души в Холивуд, между които е и артистката Шарон Тейд. Режисьорът Роман Полански, съпруг на Шарон Тейд, научавайки в Лондон страшната вест, възкликнал: „Що за страна е това?“. На този въпрос отговаря западно германското списание „Шпигел“: „Това е страна, където през 1967 г. всеки 43 мин. се извършва убийство. Страна, чийто граждани пазят в своите жилища двеста милиона броя огнестрелно оръжие и където в 1968 г. от ръката на убийци са загинали 14 200 души. Напоследък само за няколко седмици в района на Лос Анжелос са извършени 50 убийства — от тях 29 в продължение на 5 дни след клането във вилата, където е живяла жената на Полански.“

АТАНАС ЦЕНЕВ

СБОГОМ, ПРИЯТЕЛИ!

1. Една утрин през май с невероятно много слънце. Хората минаваха през сенките на къщите и дърветата, сякаш внасяха със себе си светлина в тях, оставяха я там — и като че ли сенките изчезваха в това светло начало на деня.

За наблюдения винаги има време — особено ако човек вместо със себе си предпочита да се занимава с това, което става наоколо: момичето, което не е успяло да се начерви в къщи и прави това на улицата; пенсионерът, който вечер търси удобна пейка; закъсняващият служител, който скача в потеглящия трамвай; билетопродавачът, който бавно разперва своите пъстри ветрила на щастieto.

Застаналият пред мен поклати недоволно глава, прибра стотинките си и отмина. Зад мен нямаше никой. Почуках на стъклото.

— Здравей!

— Здравей — обади се отвътре баща ми. — Пак ли с известно закъснение?

— Както винаги... — поех през прозорчето сгънатия вестник. — Нещо за майка ми?

Поех един малък пакет, поклоних се на будката и тръгнах с разтворения вестник.

— Забравихте рестото! — долетя откъм будката.

Това е нашата ежедневна шега и аз винаги я оценявам с усмивка, която авторът на шегата не вижда.

2.

Вървях с разтворен вестник сред утринната навалица. Тия, в които се блъсках, нямаха време да слушат извиненията ми.

— О-о! — спря ме негодуващ вик.

Едно момиче се държеше за рамото и ме гледаше с изумление.

— Извинявайте — казах аз, дори направих нещо като поклон.

Когато се изправих, момичето беше изчезнало. На същото място стоеше възрастен гражданин, явно готов да започне разговор за поведението на някои млади хора. Вмъкнах глава между страниците на вестника и продължих.

— Добро утро — чух познат глас.

— Добро да бъде — отвърнах на прозореца, без да отделям очи от вестника.

До мен вървеше Светла — както винаги хубава, елегантна дори в ученическата манта.

3.

На входа на училището стоеше директорът — елегантен, с безупречна бяла риза. В последния момент Светла успя да извади баретата от чантата и да украси главата си с нея. Когато минавах покрай директора, той каза:

— Обади ми се през някое междучасие.

Бяхме вече в коридора, когато Светла попита:

— Днес нали няма да ме изпитате?

— Днес ще изпитвам тези, които са ми симпатични.

— Тежко ми! — весело въздъхна тя и се отдалечи, преди да успее да й кажа още нещо.

4.

Миг преди мен отвори учителската стая и застана срещу мен хубава жена с прошарена коса.

— Добро утро, майко! — усмихнах ѝ се и подадох малкия пакет. — Баща ми ме помоли да ти предам това. Последният път какво беше?

— Кърпа — усмихна се майка ми. — Много хубава. На едни големи цветя...

Интересът ми към това, което ставаше в учителската стая, беше по-голям и майка ми остана в коридора, малко смутена с пакета в ръце.

Кирил говореше нещо и няколко млади колеги край него се смееха.

Поздравих учителското тяло и отидох при смеха. Красавицата на колектива — математичката — насочи към мен заплашително големия пергел.

— Пак закъсня! Директорът те търси.

— Намери ме. За какво се смеехте?

— Една ученичка пратила любовно писмо на Кирил — обади се учителката по география, която сравнена с математичката, беше направо незабележима.

— Пак ли анонимно? — попитах.

— Пак — каза Кирил.

Отидох при шкафа с дневниците. Кирил продължи да чете писмото и младите колеги край него се смееха.

Гръмна звънецът. Влезе директорът и смехът секна. Бях вече при вратата и дадох път на учителя по рисуване Хранов, който носеше препарирани сокол.

— Стига препарирани птици! — посъветвах го весело. — Повече сред природата!

Хранов вдигна рамене, разтърси традиционно дълга коса.

— Два часа! Докато отидеш до природата и ще удари звънецът!

4.

В коридора ме настига Кирил. Бръкна в джоба си.

— Да ти прочета ли писмото? За настроение.

— Имам си го настроението — отвърнах. — Станах рано, на улицата за малко щях да целуна едно момиче — така се блъснах в него...

— Да не повярваш! — засмя се Кирил.

— Кое — за целувката ли?

— За блъскането... — Кирил затвори вратата, от която надничаше любопитен дежурен. — Такъв деликатен човек сте, колега — и изведнъж блъските момиче! Да не повярваш!

— Сериозно ти казвам! И така ме погледна...

Бяхме спрели пред вратата на класа, в който той имаше час. Край нас безшумно мина майка ми.

— Майка ти — каза тихо Кирил, загледан след нея. — Браво! Две поколения в едно училище — за това дават медал!

— На кого от двамата?

— Който заслужава — смигна ми Кирил и отвори вратата на своя клас.

Отвътре лъхна тишина. Дежурният стоеше изпънато, неподвижен. Когато извика: „Клас, стани!“, гласът му сякаш вдигаше в атака най-малко полк. Кирил кимна доволен и влезе.

5.

На съседната врата стоеше Светла.

— Клас, стани! — извика тя и ми направи път.

Кимнах към учениците, отидох при масата и оставих дневника. Светла ми подаде писалка. И прошепна достатъчно високо:

— Забравихте да кажете: „Здравейте, ученици“...

В тоя миг в съседната стая гръмна и нахлу през отворените прозорци стегнатият войнишки отговор на Кириловия клас.

— Здраве желаем, другарю учител! — извика развеселен моят клас.

— Ония отговориха по-стегнато — кимнах към прозореца — Всъщност наесен и вие ще се научите в казармата... Светла, какво имаме днес?

Тя беше тръгнала към чина си. Изви се бавно.

— Днес имаме за „Под игото“ — епоха, сюжет, композиция. Да се върна ли?

Кимнах. Светла се върна при дъската и запя урока си. Беше ѝ скучно, разбира се, тя не криеше това, но задължението си е задължение.

— В романа си „Под игото“ Вазов отразява епохата на всеобщ революционен подем сред българския народ. Тежкото политическо и икономическо робство носи неизброими страдания на нашия народ и едновременно с това революционни-

зира духа на българина, създава условия за разгръщане на широко революционно движение...

— Колко широко? — попитах, вече тръгнал между редиците.

— Ами, така се казва — широко — набързо ме убеди Светла и продължи: — Създава се революционна ситуация...

Прекъснах я:

— За ситуацията после. Нали се заклехме винаги да търсим най-точната, най-силната дума!

— Добре — съгласи се бързо Светла. — Създава се революционна ситуация. Все повече българи отиват в Балкана и мъкнат на поробителите, в селата и градовете вече се усеща присъствието на нещо, което носи името „свобода“. Именно този исторически момент отразява класическото произведение на нашата литература „Под игото“ — широко платно на...

— Колко широко? — попитах.

— Ами... — понацупи се Светла, — много...

— Преди това кое беше широко?

— Революционното движение! — избърза пред всички Александър, до кого то бях спрял.

Тръгнах пак между редиците. И произнесох кратко слово:

— Все едно, с един час преговор няма да си припомните кой знае какво за класическото произведение „Под игото“, както се изрази преди малко Светла. Остава да падне на колене и така да повтаря: „Спомняте ли си, че още в началото на годината се зарекохме за всяко произведение да говорим така, сякаш пред нас има човек, който за пръв път слуша за него, и затова сме длъжни да го убедим, със свои думи да го убедим, че „Хаджи Димитър“ е гениално стихотворение, че към „Под игото“ трябва да приближаваме като към светиня...“ Да падна ли на колене?... — Класът се засмя. Обърнах се към Светла. — Не се мръщи. Седни. Обидата е обща, не я приемай изцяло върху себе си. Затова няма и да ти пиша бележка.

— Аз не се обиждам! — весело вдигна рамене Светла, когато минаваше край мен.

— На кого прехвърляш делата от обидата?

— На Спас

На чина, на който седяха Спас и Снежана, преливаше от лирика. Двата се гледаха, гледаха... Спас чу името си и стана. И извика:

— Днес имаме за „Под игото“ — епоха, сюжет, композиция...

Последната дума изчезна в гръмкия смях на класа. Продължих разходката между редиците.

— Сигурно ви е известно, че вашият класен наставник и едновременно учител по български в къщи си е подготвил план за днешния урок. И че много често тоя план си остава само едно великолепно намерение... Спасе, кои са главните герои на романа? За епохата, сюжета и композицията току-що говори Светла.

— А, така ли! — успокои се Спас. — Главни герои са Бойчо Огнянов, доктор Соколов, чорбаджи Марко...

— Защо постави Бойчо Огнянов на първо място?

— Ами, така е в учебника — обади се Снежана.

— А ако не беше така в учебника?

Спас се огледа безпомощно. Оставих го, тръгнах между редиците.

Надежда пак триеше очилата си. Откъде тия нерви?... Взех ги и ги изтрих с моята кърпа. Надежда ме погледна с признателност. Когато наближих Спас, казах:

— А някои твърдят, че нямадо абсолютно щастие. Как да си обясним това, че има хора, които си живеят с безгрижието на предучилищната възраст...

Бях точно до него и той прошепна:

— Моля ви...

Само аз чух молбата. Минах край Иван и пак го улових да чете книга. Той ме погледна, усмихна се, сложи късче хартия на прочетената страница и ми подаде книгата.

— Нали ще ми я върнете?

Кимнах. На първия чин Александър, абсолютният отличник, отдавна бе вдигнал ръка.

— Сашко, не изпитват за бележки! — обади се Андрей от ъгъла.

— Казвам се Александър! — плахо се опита да му възрази засегнатият. — Обаятелният образ на революционера Бойчо Огнянов стои над всички, защото е олицетворение на истински борец за свобода...

Тръгнах пак между редиците и гласът му остана далеч зад мен. Срещу мен идваха лица и очи, лица и очи. Сложих ръка на рамото на Спас. Очаквах благодарствен поглед. Не го получих.

Едно момиче скрито прелистваше албума на своята съседка. Взах го. На една от страниците с разкрити букви пишеше: „Сбогом, училище“ и от всяка буква капеше съзли. Сложих запетая между двете думи и върнах албума.

— Казвам се Александър! — плахо извика отличникът към Андрей и ми подаде бележника си.

Взах го и го оставих на чина. Приседнах на края. Александър изтегли изпод мен бележника. Взах го и написах „отличен“.

И в стаята настъпи тишина. Няколко момичета и момчета трескаво прелистваха поставения на коленете учебник — всеки от тях очакваше да бъде следващият, когото ще изпитам. Но всички останали бяха в съвсем друго настроение и затова казах:

— Хайде повече да не се изпитваме.

— И да си говорим! — зарадвано рече Надежда и подпря глава върху дланите си.

— И без това останаха пет минути... — погледна часовника си Светла.

— За остроумия! — допълни Надежда. И прошепна на седящи пред нея Александър, който я гледаше с възмущение. — Правим го цяла година, аз затова...

— Другарю Боев — прошепна Александър, — за днес имаме да преговорим и за всички главни герои. За в къщи ли остава?

Кимнах. Огледах класа.

— На какво ще посветим днешните пет минути?... Съжалявам, обществена и лична заетост ми попречи да измисля нещо интересно... Какво сте се умълчали? Да няма нещо?... — Светла категорично завъртя глава. — Чудесно! В последните дни на учебната година в единайсети „а“ нямаше нищо!...

— Другарю Боев... — Надежда стана с усилие, намести си очилата, забави поглед надолу. — Тази сутрин, преди училище, се събрахме... ние... класа... и решихме да ви помолим... да ме изпитате пак... И решихме аз самата да ви помоля...

— Заповядай! — учтиво посочих дъската.

— Не — надигна се Снежана, — ние решихме за другия час!

— Надявам се, че решение каква бележка да ѝ пиша не сте взели.

— Не — увери ме Снежана. — Нямаме право.

— Подчинявам се на решението на класа. Друго?

Като че ли друго нямаше. Членове на колектива си размениха горди погледи на победители. Тръгнах пак между редиците.

— Преди малко Снежана каза: „Нямаме право“. Мисля, че лоредната проловед може да бъде на тая тема.

— Ама, така решихме! — сякаш се заоправдава Снежана

— Добре сте решили — съгласих се. — Само че мисълта ми беше друга. Струва ми се, неведнъж съм изяснявал благородната задача на тия пет минути: да забравяме, че сме ученици, и да се учим да мислим и да решаваме...

— Мащабно! — каза вместо мен Надежда.

— Точно така — мащабно... — Седнах пак до Александър. — И сигурно затова, ако си забелязала, все нещо забравям да пиша планове на дъската. Утре, като излезете от училище, никой няма да ви предложи план, по който да говорите или действувате... Всъщност в къщи ви съветват, тук ви съветват... Човек цял живот получава съвети, добре е да свикне от малък... Та, за правата ставаше дума. Светла, в много близко време ти ставаш свободен гражданин. В сравнение с досегашното си полубезправно съществуване, ще бъдеш направо отрупана с права. Как мислиш да ги използваш?

— Не съм мислила — усмихва се Светла.

— Татко и майка да мислят... — казах. Лицето ѝ се промени. — Всъщност при теб не е точно така... Иване, кажи нещо.

— За Светла ли? — надигна се Иван и смигна на съседа си. — Ами тя какво ще мисли — всичко ѝ е наред, ще следва...

— А ти?

— Аз... ако ме вземат в спортната рота...
— Помни, всички ще се молим за теб да те вземат в спортната рота.
Всички се смеехме и като че ли никои не искаше да се занимава със сложната тема за правата и задълженията на човека.
— Ние сме атеисти! — викаше сред шума Снежана. — И свещи ли ще му палим?!...

6.

Вратата се отвори широко и в стаята влезе непознат човек.
— Добър ден! — свободно поздрави той и отвори фотоапарата. — С разрешение на другаря директор — една снимка от последните дни в любимото училище! Моля!

Жените в класа изпаднаха в паника, но скоро всичко бе приведено в ред. Аз се залепих за стената в дъното на стаята.

— Не ви хващам! — викаше ми фотографът. — Може ли да клекнете малко?... Не, не става...

Седнах на празното място до Андрей. Фотографът направи снимката и изтича да обогатява в съседната стая колекцията си от усмихнато абитуриентско щастие. Погледнах часовника си. Приседнах пак до Александър.

— За следващия час искам всички да споделим точно и ясно мнението си...

— За кое? — безпомощно ме гледаше Надежда.

— Теб те освобождавам. Учи преговора... На някои сигурно им се струва смешно това — другарят Боев иска да знае какво си мечтаем — и все пак една година любов разрешава по-голяма откровеност...

— Каква година любов? — шепнеше Надежда на Александър.

— Нали цяла година ни предава — с укор ѝ изсяняваше нещата Александър.

— Ами, нали говореше нещо за правата! — недоумяваше Надежда.

— Ти си поправи двойката, пък тогава ще говориш за правата — приключи Александър и ме погледна. — А за главните герои на романа ще имаме ли?

— Ще имаме — успокоих го. — Остава една минута...

7.

В този момент удари звънецът. Спас ме погледна мрачно и победоносно — часовникът му бе пак точен за разлика от моя.

Устремът към вратата ме остави последен. В коридора ме настигна Андрей. Повървя с мен, явно искаше да ми каже нещо, но не се решаваше. Бръкнах в джобчето на куртката му, извадих шепя листчета.

— Английският напредва! Браво!

Край нас мина Светла и той изтича след нея

Край вратата на Кириловия клас нервничеше фотографът. Видя ме, размахаше ръце.

— Другарят каза да почакам! Трябвало да довърши нещо. А пък трябвало да тичам в родилния дом, и той ми е обект. След десетина минути започват да изписват новородените!

Открехнах вратата. Кирил дописа нещо на дъската, изтупа ръцете си от тебешира, обърна се към класа. В тишината гласът му почти звънтеше.

— Записахте ли?... Свободни сте.

— Клас, стани! — проехтя гласът на дежурния. И след призива му в стаята остана тихо.

Фотографът се втурна край мен в стаята. Продължих по коридора.

8.

Вратата на директорската стая се отвори неочаквано. Директорът ме повика с ръка.

Седнах на посочения стол. Той седна зад бюрото. И каза:

— Искам да поговорим сериозно и заедно с това приятелски. Знам, ще кажеш: „Какви приятели можем да бъдем — вие сте директор...“

— А, защо — обадох се, — има и такива случаи. Слушам ви.

— Трябва да ме слюшаш! Ти си учител само от една година, а мой педагогически опит...

— Не е достатъчно.

— Не чакаш да довърши!

— Обикновено се започва с най-важното.

— Добре, ще бѣда кратък.

— Да дойда — надигнах се — през голямото междучасие?

— Не, не, има няколко минути... — Той потърси опора в някакъв предмет и взе похивателната. — Достатъчно време, за да ти кажа, че не съм доволен от теб.

— Трябва да ви кажа, че и аз не съм доволен от себе си.

Настъпн пауза. Директорът изпадна в затруднение — след като двама души са на едно мнение по даден въпрос, има ли нужда от продължение на разговора?...

За излизане от неудобното положение помогна майка ми, която надникна през вратата.

— Влез, влез! — покани я енергично директорът. — Ей сега ще ги донеса! — И излезе.

Майка ми седна в ъгъла и ме попита с очи.

— Говорим си... — свих неопределено рамене. — За теб.

— Какво? — помъчи се да остане спокойна майка ми.

— Ами за това, че си много добър учител, педагог — и някои млади колеги биха могли да вземат пример, а не го правят. Или пък не умеят.

— Пак си във весело настроение — малко тъжно се усмихна тя.

Влезе директорът, даде на майка ми цяла купчина книги и тя си отиде.

— Да-а-а! — проточи той, след като седна пак зад бюрото. — Такива работи.

— Какви? — попитах.

— Искa да отива в друго училище — ето какви! — разпалено посочи с ръка вратата. — А е отличен учител, педагог...

— Точно това и казах, преди да влезете.

— Ами, казал си — погледна ме с подозрение. — Не вярвам... И моля ти се, престани да минаваш край нея, като край празно място!

— Не е вярно. Всяка сутрин я поздравявам, на обед ѝ казвам „довиждане“.

— Вчера идва при мен — натъжи се директорът. — Искa да се мести... Няма да ѝ позволя!

— На мен ще позволите ли?

Той стана, дойде при мене, надвеси се над мен.

— Слушай, младо момче, аз остарях в това училище. На колене мога да падна пред този, който го е обикнал, и да го моля да не си отива... Помниш ли какво говорихме в началото на годината? Помниш ли каква простичка формула ви предложих за решаване?

— Помня... „Обичай училището, уважавай колегите си, бѣди справедлив с учениците.“

— Като че ли Кирил най-добре я е запомнил! Безупречен! Всяка минута на урока му е разчетена. Не остава по пет минути за остроумия... — Прие спокойно удивения ми поглед. — Казаха ми за твоето педагогическо изобретение.

— Затова значи са били аплодисментите...

— Какви аплодисменти?! — удиви се директорът.

— Ръкопляскал сте на ученика, който е направил тоя фатален за мен донос.

Директорът стана и започна една шумна разходка зад мен. По едно време спря до мен, сложи ръка на рамото ми и каза съвсем сериозно:

— Няма нищо фатално. Е, решил си да направиш един експеримент — какво толкова... Само че не си ме уведомял!... Пък и педагогиката е такава нещo, че малцина се рашават да правят експерименти. Аз лично не бих се наел... Но това е отделен въпрос... Та, така... — оживи се той и пак ме потупа по рамото. — Виж там, поговори с Кирил... И избобo да вървят работите. Поговори с майка си... И по-малко експерименти! Такъв пример имаш — майка ти, която...

Станах. За миг ръката му остана върху рамото ми, той я дръпна, затърси ѝ място — и неочаквано хвана моята, разтърси я.

— Хайде, виж там, поговори с Кирил, с майка си... И, както се казва, да има мир и съговор. В нашето училище винаги е имало мир и съгласие!

— С кого по-напред да поговоря? — попитах.

Той ме погледна с подозрение — дали нещо не се шегувам, но срещна един много сериозен поглед.

— Ами... с когото искаш!

— Благодаря за уточнението — наведох глава в знак на уважение и тръгнах към вратата.

Когато я затворих отвън, в един миг видях директора в малката пролука. Още не можеше да разбере сериозни ли са били благодарностите и поклонът.

9.

Край на учебния ден. Преподавателското тяло се стремеше да запази достойнство сред устремите към изхода ученици. Край Кирил учениците минаваха внимателно, около него имаше свободно място. В мен се блъскаха, някой ми се извиняваха, но в бързината успяваха само да ми се усмихнат.

Майка ми вече си отиваше. Кимнах ѝ с усмивка: „Довиждане, майко“!

Колегите влязоха един след друг в учителската стая. Учителката по география и математиката влязоха, натоварени с карти, триъгълници и пергели. Кирил носеше само дневника. Ученикът, който вървеше след него, остави купа нагледни материали — книги и някакви карти — на посоченото от Кирил място. Математиката захвърли пергелите и триъгълниците и веднага започна да се готви за излизане. Учителката по география седна до мен, погледна ме малко уморено. Подкачих я:

— Пак си правила околосветско пътешествие.

— Хайде! — подкани математиката.

— Момент, да оформим дневника! — извика Кирил.

Двамата млади учители по физкултура метнаха по един шлифер върху анкузите — и бяха готови вече.

Влязоха учителят по рисуване Хранов и директорът. Довършваха започнат в коридора разговор. Хранов размахваше препарираната птица пред директора.

— „Иска ми се — казва, — другарю Хранов, да рисувам птици в летящо състояние!“ Ами, рисувай — казвам. — Навън — казвам — колкото искаш птици в летящо състояние! Тук — казвам — главо дебела, аз те уча на перспектива, на пропорция, уча те да усещаш хармонията на цветовете! А той — летящо състояние!

— Така, така — кимаше директорът и все гледаше пергелите и триъгълниците, захвърлени от математиката на масата. Не се стърпя — взе ги и ги сложи на мястото им. И излезе, след като хвърли одобрителен поглед към Кирил, който единствен от младите колеги беше пренебрегнал края на работното време и още се трудеше.

— Готово! — каза Кирил, затвори дневника и когато се огледа, видя няколко чифта вперени в него очи. — Какво има?

— Нищо — казах. — Хайде.

10.

Пред училището бяхме заедно само в началните стъпки: още от вратата двамата физкултурници стартираха в посока към парка за всекидневния си обеден крос; двете млади колежки се унесоха в дискретен женски разговор; преди да излезем, директорът бе повикал Кирил в кабинета си... И аз изведнъж се оказах сам. Тръгнах бавно надолу по широкото стълбище. След малко ме настигна Светла.

— Нали бях дежурна... останах да изчистя дъската... Мога ли да повървя с вас?

Кимнах. И след малко — още един път, когато ни настигна Андрей и ме поздрави. Повървахме в мълчание. Наруших го с колебание.

— Кой, мислите, е казал на директора, че всеки час оставяме по пет минути...

— От нашия клас ли? — извика Светла. — Значи, си имаме и такива...
— Какви?
— Такива... конто... — търсеше точната дума Светла.
Погледнах Андрей. Сви рамене. Светла най-после намери думата.
— Доносици!
— Без общи обвинения — предложих. — Все едно, че не съм ви питал.
Продължихме в мълчание. Усетих, че съм третият, който веднага трябва да смени посоката. Разбрах го от Андрей.

11.

Преминях на другия тротоар. След малко ме настигна Кирил. Беше ядосан.
— Фотографът му се оплакал! От десет години правел снимки в нашето училище — само аз съм се бил намерил да го изгоня! Точно така казал, че съм го изгонил. А аз му казах да почака. Тъкмо дописвах плана... Какво ме гледаш?

— Другарят директор ми нареди по-често да се вглеждам в теб.
— Сериозно? — ахна Кирил.
— Съвсем.
— Тогава ще се вглеждаш, няма как! — засмя се Кирил. — Ти съгласен ли си... да се вглеждаш?... — попита в момента, в който и двамата се извърнахме да съпроводим с поглед едно хубаво момиче.
— Още не съм решил.
— Решавай бързо, скоро няма да ме има... — Хвана ме под ръка, размахва весело чантата. — Другия месец заминавам. Две годинки!... Какво все ме гледаш!

— Нали ти казах — имам нареждане да се вглеждам.
— Голям си злобар! — смееше се Кирил и гледаше разсеяно наоколо. — Старецът ти го е казал сериозно, от добро сърце, а ти си правиш майтап...

— С когото?
— С директора! — все така весело и разсеяно оглеждаше Кирил улицата. Друго момиче мина край нас и ние пак се загледахме след него. — Такова ли блъсна сутринта?

— Такова.
Бяхме стигнали до дома му.
— Нагледа ли ми се? — засмя се Кирил и кимна с глава нагоре. — Довечера — горе! Ще осветяваме мансардата! — И се скри в тъмния вход.

12.

Останах сам. Улицата беше безлюдна в обедния час. Слънцето безшумно се блъскаше в прозорците. Подхвърлих чантата от едната ръка в другата и тръгнах надолу.

На един ъгъл стояха Спас и Снежана. Видяха ме, скриха се зад ъгъла. Спрях при будката, от която сутринта взех вестник. Почуках на стъклото.

— Здравей, папа?
— Здравей — обади се познатият глас. — Нещо ново?
— Майка ми прие поредния подарък. И пак нещо искаше да ми говори.
— И ти пак ли нямаше време?
— Представи си — пак.
— Представям си... В къщи ли отиваш?
— Какво става с тебе? На това място винаги питаш: „Как изглеждаше майка ти?“, а сега изведнаж нови въпроси! Нещо почваш да забравяш.
— Как изглеждаше майка ти?... — неуверено се обади баща ми.
— Добре изглеждаше майка ми. И аз съм добре — вместо да си гледам младините, служа за свързка между моите скъпи, отдавна разведени родители... Нещо да кажеш? — повиших ядосано глас. — Будката мълчеше. — Нещо да кажеш, питам!

— Какво прави Кирил? — обади се баща ми. — Отдавна не е минавал насам...

— Кирил ще става научен работник. Аспирантура! Две години в чужбина!...

— И на него ли те е яд нещо?

— Позна. Дай една Бриджит Бардо!

Снимката изчезна от стъклото. Получих я през прозорчето.

— Последната — обади се баща ми. — За какво ти е?

— Ще я подаря на директора. Довечера съм у Кирил!

— Нали те е яд нещо на него...

— И на други ме е яд, пък си трая... Хайде приятен обед!

Направих няколко крачки и от будката долетя поредният, този път малко неуверен опит за шега:

— Забравихте си рестото!

Един сериозен човек се отдалечаваше от будката, сякаш не бе чул шегата.

13.

Вървах по многолюдната и в обедния час улица, която води към центъра. И изведнъж я видях — оная, която блъснах сутринта!... Излезе от един магазин и тръгна надолу. След малко спря пред една витрина.

Там я настигнах. Застанах до нея, образите ни се изписаха един до друг на стъклото. Възрастна жена надникна между нас, изчезна... Тя ме погледна, без да си спомни нещо. Вторият поглед показа, че си спомня нещо.

— Нали вие ме блъснахте сутринта!

— Не бъдете злопаменна — помолих се.

— И сега искате да ми се извините!

— Настоявате ли?

— Много!

— Това ме прави по-смел...

— Какво сте намислили? — смееше се тя.

— Да се ръкувам с вас.

— Ами, ръкувайте се!

— Обикновено за това са нужни две ръце.

Ръкувахме се. Тръгнахме. По краткия път до дома ѝ само се поглежахме от време на време. Тя влезе във висока, бяла кооперация. Сигурно ме беше забравила — извади от пощенската кутия писмо, зачете се в него и така тръгна нагоре по стълбището. Някъде след втория етаж се огледа и с удивление откри присъствието ми.

— Изморихте ли се? — попита и продължи да чете писмото.

— Не — съвърнах бодро и с това пищният диалог завърши.

На една от старите площадки играеше момиченце, навярно в първи или втори клас.

— Бон жур, Елена — каза тази, която изпращах.

— Бон жур, Елена — отвърна момиченцето.

— Оревоар! — каза голямата Елена.

— Оревоар е бон апети! — отвърна малката.

На следващия етаж се разделихме.

— Довиждане, благодаря за компанията — каза Елена, след като бе отворила вратата. — Довечера съм заета... — Обърка я удивеният ми поглед. — Нямаше ли да ме попитате кога ще се видим?

Вдигнатите ми рамене бяха два върха на искреността. Тя също вдигна рамене, засмя се и влезе. Можеше да подаде ръка, това поне не спада към излишествата на интелекта... Натиснах звънеца. Тя излезе. Вида прочегнатата ми ръка, усмихна се, подаде своята. И затвори — този път малко по-тихо вратата.

— И един друг чичко я изпраща! — каза малката Елена, когато минах край нея.

— А откъде знаете, госпожице, това? — заподскачах след нея по неумело нарисованата „дама“.

— Ами, аз си играя тука и той я изпраща. И даже се целуват! Искаш ли да си играем?

— Бързам.

— Всички бързате! И мама бърза, и татко бърза. Само баба не бърза. Има ставен ревматизъм.

— Оревоар, Елена!

— Оревоар, чичко!

Надолу по стълбите ме съпроводи пълногласно изпълнение на „Сюр льо пон д'Авиньон“.

Изкачих задъхан последните стъпала. На вратата на мансардата имаше табелка: „Не влизай сам със себе си!“ Влязох.

Една част от гостите очакваха последните картини, останалите се бяха отдали на тихи занимания. Мансардната стая беше голяма и същевременно изглеждаше малка да побере безбройните нови кресла, столове, столчета, шарени черги, лампиони, стар кован сандък, кушетка...

На Кирил помагаше да окачи една картина тя! — същата, която блъснах сутринта и изпратих по обед!...

— Остави бутилката! — извика ми през рамо Кирил. — Ела да помагаш!... — Оставих бутилката „Искра“ и отидох при тях. Кирил държеше в устата си няколко гвоздейчета и не престана да чука, когато каза: — Ели, запознайте се. Мой добър приятел...

Пригрових се за официално запознаване. Тя се засмя.

— Познаваме се. Тая сутрин ме блъсна на улицата. По обед ми се извини.

— Точно в неговия стил! — каза Кирил, все още захапал гвоздейчетата. — Половин ден се е колебал. Сложна личност!... — И изведнъж ахна, погледна ме. — О-о, значи това е хубавото момиче, дето ми се похвали, че си го блъснал!

— Не съм се хвалила! — недоумяваше Елена.

— Той, той! — кимаше към мен Кирил.

Тръгнах на малка обиколка из мансардата. Математичката подреждаше книгите в новата библиотека. Погледна ме, кимна — гледай го как се е наредил!... Учителката по география бършеше чашите на нов сервиз. Изваждаше ги една по една от пакета, избърсваше ги внимателно, вдигаше ги срещу светлината, за да се убеди, че са без петънца...

— Ти ли го купи? — попитах.

— Двете с нея — кимна към математичката. — Нали на нова къща се носи подарък!... Добре се е подредил Кирил. Отде толкова пари?

Свих рамене, минах край двамата колеги физкултурници, които играеха табла на кушетката, и отидох при математичката, която беше седнала на пода и избираше плоча от големия куп. Приседнах до нея.

— Пак си купила плочи. Колко станаха?

— Към триста.

— Триста консерви с музика — да ти завиди човек.

— Ами, завиждай — каза математичката и пусна грамофона.

Заввуча бавен танц. Елена взе чука от Кирил, остави го на близкия стол, извади от устата му гвоздейчетата, пусна ги и сложи ръце на раменете му. Математичката стана, подаде ми ръка, изтегли ме и склони красивата си глава на рамото ми. Учителката по география се огледа — може би някой е тръгнал да я покани. Такъв нямаше и тя пак се зае с чашите.

Кирил и Елена танцуваха почти на едно място.

— Никак не ми е скучно! — тихо се смееше Елена — Обичам да срещам непознати хора...

— И да се запознаваш — кимна Кирил към мен.

Побързах да им се усмихна мило.

— Стига си гледал — прошепна математичката и извърна главата ми. — Какво ѝ е толкова... съвсем обикновена...

Пак приближихме към другата танцуваща двойка.

— Да не ти се смеят колегите... — шепнеше Елена. — Аз не съм съвсем обикновена... съвсем... — Шепотът ѝ се нахъсваше от кратките целувки. — Сгушила съм се в теб и никой не вижда... — Над рамото на Кирил се виждаха само очите ѝ. Срещнаха моите и се засмяха.

Танцът свърши. Кирил тръгна към сандъка. Елена го изпревари и извади бутилка, кутия бонбони. И започна да черпи. Седнах в най-отдалечения ъгъл и останах последен. Елена ми поднесе кутията и прошепна заговорнически:

— Кирил ми каза всичко — как сте седели на един чин, за университета и че сте добри приятели. Всичко знам! Вярно ли е?

— Само за чина — не. Седеше зад мен. И веднъж му писаха двойка, ако трябва да бъдем честни докрай.

— Добре... — Елена приседна до мен. — Нали казахме: честни до край?... Сега аз ще ви попитам... Заставал ли е досега някой... Ех, че го казах...

— Ще ви помогна. Заставал ли е някой между нас? Вие сте първата. Не бойте се, има достатъчно място. Пък и аз умея не само да се блъскам! ако трябва, ще се отдръпна...

— Само ви попитах — удивено ме погледна Елена, — а вие къде отидохте!

— Елена! — чу се гласът на Кирил и тя побърза да ме остави.

Математичката дойде при мен, седна.

— Слушай какво съм пуснала. Е, това е сериозна музика.

Музиката наистина беше сериозна. Такава музика се слуша в абсолютна тишина... И затова гласът на учителката по география прозвуча неестествено остър.

— Не си прав! Чуваш ли, не си прав!

15.

Кирил, седнал зад бюрото, сякаш водеше заседание.

— Хайде сега, все ти си правата!... Наздраве! Елена, черпи!

— Пак ли започвате! — каза математичката и отиде да пусне нова плоча. Елена разнесе из стаята чашите с алкохол. Табладжните оставиха своите чаши до бонбоните и продължиха играта. Математичката беше седнала пак до мен и когато Елена дойде с подноса, тя взе две чаши.

— Какво ѝ говори на тая? — кимна след отдалечаващата се Елена. — Пак ли се показва сложен?

— Не. Преди малко, когато се качвах по стълбите, реших да бъда вече като теб. Край! Само че ще си купувам не грамофонни плочи, а гълъби. Ще направя един голям гълъбарник и ще го препълня с гълъби. И ще си седя на двора и ще гледам как летят. Просто и красиво. Така харесвам ли ти?

— Не.

— Какво тогава?

— Ако съм на майка ти, ще ти ударя шамър пред цялото училище. Тази сутрин, гледам, минаваш край нея...

— ...като край празно място. Това знам. Друго?

— Мислиш, че само ти си имаш тревоги. Ако е въпросът, и на мен не ми е чак толкова лесно. Кандидатствувах философия, а имаше място само в математическия. Поколебах се малко и... Какво, не ми ли вярваш?

— Вярвам ти, момиче. Знаеш ли как ще те обичам, ако разбере, че само по една случайност не си завършила философия. Нали самата ти си ми доказвала, че две и две е равно на чет, а не на четири, че оптимизмът е точно в този миг, в който повярваш в това невероятно „пет"... Научи ли абитуриентите да го доказват?... Тя кимна. — Тогава има за какво да живеем.

— Защо ми разправяш за разни гълъби?

— Един учител винаги трябва да има под ръка прегледни сравнения, за по-ясно.

— Само че аз не съм ученичка!

— И аз не съм учител. Хайде, смени плочата.

16.

— Не си прав! — ясно и високо каза учителката по география.

Кирил седеше зад бюрото. Елена се беше свила в едно кресло и слушаше внимателно спора им. Улови погледа ми, сви рамене.

— Какво става? — обадих се.

— Говорим за един мой ученик — каза учителката по география и се нагигна към Кирил. — Един човек от цял клас защитава с свое мнение! Друго би трябвало да те тревожи: че само един човек от целия клас е имал свое собствено мнение за нещо! Не знам, може и ние така да ги учим...

— Това признание облекчава вината ми — засмя се Кирил. И кимна към мен. — Колегата има по-голям опит в свободното обучение, нека той отсъди. Математичката ме побутна — закъснявах с отговора.

— Между нас има страничен човек — посочих Елена. — Прехвърлям пратката си на нея.

— Не знам — смутено се засмя Елена. — Моля ви се, не знам!

— Двама вече се изплъзнаха! — високо се изсмя Кирил.

— Махни се от бюрото — обадох се. — Имаме свободен разговор, не заседание.

— С това навлязохме в петте минути за остроумия! — обяви Кирил.

— Какви минути? — попита Елена.

— Нашият колега посвещава последните пет минути на всеки свой час — само в неговия клас, забележете — за остроумни разговори с учениците. А ние, педантите, понякога завършваме урока си в междучасието. Затова и не ни обичат много учениците.

— И какво си говорите? — с детско любопитство попита Елена.

— Разрешават сложните проблеми на живота — спести ми обясненията Кирил. — А ние ги учим на две и две... Хайде, на здраве! Добре дошли в тая скромна мансарда. Ще бъдете винаги добре дошли, вратата ще бъде винаги отключена за вас! — и отиде при Елена.

Вдигнахме чашите, отпихме. Зад мен хладнееше ст отвореното малко прозорче. Отидох и надвесих глава през прозорчето.

17.

— Направи малко място.

До мен провря глава Кирил. Предложи ми цигара.

— Само ще я изхабя.

— Това да е.

Запалихме цигарите, замълчахме.

— Добре си се наредил — обадох се след малко.

— Радваш ли се? — погледна ме Кирил.

— Горя от завист. Затова дойдох да се поохладя... Защо ме излъга, че си бил при директора само заради фотографа... Много ли ми се смяхте за петте минути?

— Колкото трябва — отвърна Кирил. — Не съм искал да ги споменавам сега, ти ме принуди... Грамофонът гърмеше и Кирил се обърна, извика на математичката: — По-тихо!

— Нервен си нещо — подхвърлих. — Нов дом, нови мебели... вместо да се радваш...

— Голяма радост! — махна с ръка Кирил. — Да не мислиш, че ми е лесно! Ей на ония там... — кимна към табладжиите — им е лесно. И на математичката. Живеят си като ангели! И как ще ми е лесно, като моите приятели все ме заяждат...

— Твоите приятели — казах тихо — могат и да те набият, ако още един път разбере, че ги лъжеш.

— Моите приятели, вместо да се бият... — замълча, запали угасналата цигара.

— Какво? — попитах го.

— Да вземат само да се пооправят — погледна ме покровителствено Кирил. — Че нещо и в личния живот, и в училището не им върви... — Усмихна ми се дружелюбно. — Моля ти се, това са думи на другаря директор, не съм ги казал аз! Само цитирам.

— Нещо свое няма ли да кажеш?

— Ще кажа — усмихна се Кирил, загледан в тъмнината пред нас. — Карай по-кротко. Избягвай конфликтите с директорите, защото между многото права имат и това да уволняват... — Засмя се, тупна ме по рамото. — Хайде, уж съм домакин, оставих гостите, ще се сърдят!

Никой от гостите не се сърдеше. Дори учителката по география тъкмо казваше:

— Да си ходим!

— Много бързате! — размахна ръце Кирил и отиде при Елена. Прегърна я и в малкото крачки до мен успя да я убеди в нещо. Елена само кимаше усмихната. Бяха вече при мен, когато Кирил завърши краткото си слово: — Сигурно пак цяла нощ ще работя... — Застана зад Елена, с длани на раменете ѝ. — Моят приятел

много обича да изпраща вечер момичета. Това е, така да се каже, нощното му ежедневиe...

— Мога ли и аз да кажа нещо? — огледа ни Елена.

— Не! — засмя се Кирил. — Къде ти е шлиферът?

— В къщи! — поддържаше веселото настроение Елена.

Двамата табладжии затвориха таблата, изпиха алкохола, лапнаха бонбоните и поведоха колоната напускащи мансардата гости.

Елена ме улови под ръка и Кирил трябваше да приеме с усмивка това. Излязохме последни. Кирил затвори шумно вратата.

— Като че ли каза „лека нощ“... — поколебах се.

— Каза — разсея съмненията ми Елена.

18.

На тротоара посоките се разделиха. Математичката накара единия табладжии да изпрати учителката по география, която си бе тръгнала сама. След малко кавалерът се върна: дамата го прогони пред очите ни.

Тръгнахме с Елена надолу по улицата. Сигурно бе забравила, че ме държи под ръка... Погледнах нагоре към светлото прозорче на мансардата.

— Ние, ленивците, ще си легнем да спим, а той...

— Нали сериозно говорите? — погледна ме Елена.

— Съвсем сериозно. Въпреки че на ваше място бих му направил един малък, но съдържателен скандал, затова, че не ви изпрати.

— Решили сме да не се караме. Той е много зает, пише... И аз се мъча да не го тревожа...

— Разбрах. Правото за това си е запазил само той.

Елена се извърна към мен, загледа се в мен.

— Нещо не се обичате много с Кирил...

— Хората могат да се обичат и така. Ако всички край нас го пазят от тревоги, ще му стане скучно.

— Значи аз скоро ще му стана скучна? — Миналата седмица... — замълча.

— Какво?

— Нищо! — засмя се Елена. — За първи път отидох при него... горе... Изненадах го... Разбира се, посрещна ме, покани ме да седна. И ми каза да почакам, имал да довърши нещо. Аз го попитах: „Какво да почакам?“ Той ме погледна учуден, сви рамене — продължи да пише. Чак след половин час се досети, че в стаята му има и друг човек. Да бяхте видял с каква въздишка се отдели от бюрото!... Страшен педант! — засмя се Елена — и в гласа ѝ, и в израза на лицето ѝ личеше уважение, някакъв особен страх. — Като реши нещо и го прави. И не се обижда, когато му кажа...

— Не сте му казвала — прекъснах я.

— Не съм — погледна ме с усмивка Елена. — Нямам самочувствие...

Все така ли се веселите у Кирил?

— Тоя път беше по-спокойно. Даже малко скучно...

— Не... Вие сте интересни хора. Някои на ваша възраст вече са спокойни хора, а вие... Усетих, че съм далеч от вас, чужда съм ви. Само вие се опитате веднъж да ме накарате да кажа нещо и аз казах: „Не знам“. Макар че усещах, че сте прав вие, а не Кирил.

— Много ли го обичате?

— Защо?

— Да зная колко да му завиждам.

— На мен не завиждате ли?

— По-малко.

Неизвестно защо Елена не се засмя на тоя опит за шега.

19.

Когато влязохме във входа на дома ѝ, аз я изпреварих в проверката на пощенската кутия. За щастие беше празна.

Пред вратата на втория етаж не стана никакво събитие. Елена ми каза „лека нощ“, отвори вратата... Обърна се.

— Защо не си отивате?

— И аз се чудя защо.

— Защо днес поискахте да се запознаем?

— Ето това беше! Да призная ли?
— Защото не знаехте, че се познавам с Кирил! — весело обобщи Елена.
— Точно затова. Лека нощ!
Тръгнах надолу по стълбището. Усещах, че Елена стои на вратата и гледа след мен.

20.

В този слънчев ден изобщо не можеше да се мисли за дисциплина. Класът се бе разпилял още с влизането в парка. До мен вървеше Светла.

— Ти поне не страдаш от липса на самочувствие. Родителите ти — в чужбина, цял апартамент на разположение... Кой друг в класа може да се похвали с това?

— Никой — отвърна Светла и все гледаше надолу.

— Заклучваш апартамента отвътре и сядаш да учиш. За какво ти са допълнителни уроци!

— Добре — кимна Светла, погледна ме и се отдалечи.

Настигна ме Андрей.

— Другарю Боев — погледна ме подозрително, — за какво говорихте?...

— Наши си работи... — Бръкнах в джобчето на ризата му, извадих шепалистчета. — Английският напредва!

— Напредва... — бързо се съгласи Андрей.

На една пейка седяха Спас и Снежана. Набързо организираха една обща усмивка за мен. Александър вече стоеше мирно до съседната пейка и веднага се присъедини към колоната. Влязохме в беседката.

— Клас, стани! — извика Иван.

Никой не можа да остане сериозен — дори Александър. Направиха ми почетно място. Иван издекламира:

— Днес за преговор имаме „Фауст“. Ще изпитвате ли?

— Не — казах, — ще си приказваме.

Спас потърка радостно ръце.

— Спасе, цялото човечество е единодушно с оценката си за Фауст. Ще прибавиш ли нещо към световното мнение?

— Ами... — запъна се Спас, — Фауст е... Фауст е резултат...

— На съдбоносни противоречия! — на един дъх довърши Снежана.

— Откъде измъкнахте това бисер?

— В девети клас така сме го записали — възнегодува Спас. — В края на краищата...

— ...Аз съм си виновен, че не съм въвел телесни наказания в часовете по литература. Може ли една личност да бъде резултат!

— Може — обади се Иван. — Спас е личност в резултат на Снежана.

Класът се разсмя. Побързах да възстановя равновесието.

— Миналият час говорихме нещо за правата. Явно Иван е мислил, както се казва, по въпроса и в момента ни даде пример как не бива да използваме правата си на приятели.

— Какво толкова казах! — удиви се Иван. — Пък си е и истина!

— В момента бяха доказани две истини: че Спас е резултат, както твърдиш ти, и че понякога човек забравя, че обича някого и си прави с него такива шеги... — Снежана започна да си трие очите и аз побързах да сменя темата. Кимнах на Андрей: — Продължи.

— Нали за Фауст?

— За Фауст, за Фауст! — изведнъж се оживи Надежда, която досега, както винаги, бе стояла извън проблемните разговори.

— Фауст ни привлича преди всичко с това, че непрекъснато се е сгремял към нещо...

— Обръщам внимание на невзрачните думички „нещо“. Тя означава...

— Цел! — избърза Андрей.

— Ти как си с целта?

— Всичко е ясно! — каза Светла и потупа джобчето му, издуто с листчетата с английски думи.

— Андрей, кажи го сам. Сигурно и Светла не обича други да говорят вместо нея.

— Аз само му помагам — невинно ме погледна Светла. — Нали сме комсомолци, трябва да си помагаме!

— Точно така, защото сме комсомолци... — огледах класа. Всички бяха станали сериозни. — ...налага се по-малко да хленчим... — погледнах Светла, разбира се, незабелязано за другите. — И по-малко да разчитаме на това, че са достатъчни само чувствата, за да бъдем пълноценни личности. Тия чувства трябва да бъдат доказвани... — Спас и Снежана се направиха, че не разбират. — С една дума — ще го кажа направо — всеки от нас трябва да бъде с нещо достоен. Говоря в първо лице, защото включвам и себе си. От това не страда авторитетът ми, нали?

Андрей, който дърпаше едно клонче, провряло се през решетката, каза високо:

— Не!... — И се огледа, навярно сам изненадан от гласа си.

— Така трябва да съобщаваме на света мнението си — високо и ясно! — казах.

21.

— Остават пет минути — последователно погледна часовника си и мен Светла.

— За остроумия! — подсети ме Надежда, която през цялото време ме гледаше в очите.

— Отлагат се — казах небрежно. — Другарят директор знае за това наше мероприятие. А щом другите знаят, не е интересно. Който иска, може да си отива!

Класът остана неподвижен, после зашумя неспокойно — съобщението ми бе смутило всички.

— Хайде, това беше между другото — подканих ги.

След малко в беседката остана само Светла. Спогледахме се. Сигурно искаше да ми каже нещо, но отсреща стоеше Андрей и гледаше към нас и тя, след като въздъхна, излезе бавно.

Александър беше забравил една книга и се върна да я вземе. Кимнах му да седне до мен.

Класът нахлу в отсрещната детска площадка и превзе пързалката и люлките. Александър седеше до мен, вкаменен от недоумение.

— Отпусни се! — Той ме погледна смаян. — Отпусни се, казвам.

— Кое да отпусна? — едва каза момчето.

— Целият се отпусни. Сложи си едната ръка в джоба... Така. Накриви малко шапката... Добре. Можеш ли да преметнеш крак върху крак?

— Ще опитам... — със задавен глас каза Александър.

Кракът бавно се излизваше и момчето ме гледаше безпомощно.

— Нищо, и това ще стане с малко тренировка. Сега чувствуваш ли някъде нещо да ти е свито?

Той посочи с показалеца сърцето си.

— След няколко дни ставаш свободен, пълноправен гражданин! Къде с това свито сърце! Бележникът ти е пълен с шестичи! Ще се напериш, ще се изпъчнеш малко — и така ще вървиш! И няма да се оставяш на разни двойкаджии да ти се перчат, ясно ли е! Хайде!

Той стана, погледна с удивление пъхнатата в джоба ръка и тръгна.

— Чакай! Ще се запознаеш с едно момиче, ще излизаш с него, ще го водиш в сладкарница... Имаш ли пари?... — Пъхнах една банкнота в джоба му. — Хайде.

Той кимна, излезе от беседката. Ръката в джоба, изпънат, с малко превит гръб. Изправи го, ръката се намести по-удобно в джоба — и по алеята вече вървеше малко по-друг човек.

22.

Директорът идеше по същата алея. Александър едва успя да извади ръката си от джоба и да поздрави. Директорът премина трагичен израз край пейката, на която седяха Спас и Снежана.

— Това пък какво е?! — извика той, когато влезе в беседката.

— Кое? — станах.

— Това, в дневника! Каква е тая литературна разходка!

— Една идея...

Бяхме тръгнали по алеята — и той изведнъж уморено седна на най-близката пейка. Седнах до него.

— Идея! — тъжно повтори директорът. — Новатор! А като дойде една ревизия...

— А ако не дойде?

— Утре учениците могат да искат да прекарат последния час на Витоша!

— Това е идея...

— Аз няма да разреша!

— Сигурно за това не сме се и сетили... — Усмихнах му се. — Защо все ми се карате, другарю директор? Защо нямате доверие в младите? В толкова партийни и правителствени документи е казано: „Повече доверие в младите!“ А вие сякаш не сте ги чели...

— Чета ги, чета ги, бъди спокоен.

— Тогава не ми се сърдете.

— Да ръкопляскам ли? Аз, който отговарям за това училище...

— Аз също отговарям за нещо.

— Знам, знам — поомекна директорът. — Знам и какво ще кажеш: „Ние сме друго поколение, а всяко поколение иска да каже нещо ново, както сигурно и вие на младини..."

— Взехте ми думите.

Той ме погледна, стана и продължихме разходката по алеята, която ограждаше в кръг детската площадка.

— М-да — каза след малко директорът. — Ще внесе той въпрос в съвета: да видим каква ще е тая литературна разходка, може ли, не може ли...

— Сигурно няма да може.

— Защо мислиш?

Вдигнах рамене. Минавахме край Спас и Снежана. След няколко крачки директорът каза:

— Любят се, а? В твоё присъствие!

— По-точно — в мое отсъствие!

— М-да — каза след малко директорът. — Внимавай, до края на годината. След това да правят каквото искат.

— Те и сега го правят.

— Какво? — едва не подскочи той.

— Обичат се.

Директорът спря, гледа ме дълго и изведнъж отсече:

— Мъчен човек си ти... Хайде да вървим.

— Ще остана малко.

Той се огледа безпомощно, кимна ми и тръгна. След няколко крачки спря, обърна се, пак се загледа в мен и каза:

— С Кирил се живее по-лесно.

И отмина. Когато минаваше през детската площадка, моят клас прекрати веселието и му отдаде нужните почести. Директорът спря до една силно разлюляна празна люлка, посегна навярно да я спре, отказа се и бързо се отдалечи.

Разперих ръце върху облегалката на пейката. Затворих очи. Слънцето ее криеше ту зад един, ту зад друг клон и все безуспешно, защото имаше вятър.

23.

Усетих нечие присъствие зад мен.

Майка ми понечи да тръгне. Учителката по география извика: „Приятен обед!“ и избяга.

— Минавахме с колежката... — отметна ръка майка ми.

Скочих през облегалката, хванах я под ръка.

— Колежката, която току-що избяга, ни пожела приятен обед. Искаш ли...

— Чакай ме в къщи...

— Да чакай! Аз толкова време съм чакал да похарча за майка си мои пари!

Поведох я през парка. Вятърът се засили и тя извади от чантата си красива кърпа, избра косата си под нея.

— Това ли е кърпата?... — Майка ми кимна. — На съпруга ти не му ли прави впечатление, че много неща си купуваш с ама?

— Печеля — усмихна се майка ми, — имам право... А ти как изведнъж се реши на това: тая сутрин едва ме поздрави, сега ме каниш...

— Нужно ли е всичко да си обясняваме?

Когато пресичахме улицата, погрижих се превозните средства да минават далече от майка ми. Влязохме в най-близкия ресторант.

24.

Бях безупречен кавалер: отместих стола, за да седне майка ми, поднесох ѝ листа за менюто. Предложих цигара, тя мило отказа. Държеше се като истинска дама, позволяваше да я отрупват с дребни любезности. С една дума обедът започна блестящо.

— ... Тая супа ти я правеше сто пъти по-хубаво! — смеех се аз. — Сега сигурно...

— Пак си без връзка — упрекна ме майка ми. — Колко пъти съм ти казвала!

— Колко пъти?... Няма, няма да ги броим. С каква връзка искаш да бъда?

— Червена или нещо по-тъмно — да отива на очите ти.

Тя се загледа в очите ми. Нещо сви гърлото ми, за миг забравих всичко. Ръката ми легна върху нейната, съпроводи я до чашата.

— Наздраве, майко.

— Наздраве.

— Как е брат ми?

— Расте. Много грижи ми създава. Повече, отколкото ти на неговите! — засмя се майка ми.

— Затова пък аз сега ти създавам грижи. Но ти свикна.

— Свикнах. С всичко се свиква.

— Не е вярно. Иначе би останала в къщи, при оня, който си дойде с остриганата глава — затворникът, дребният престъпник, крадецът...

— Стига! — прошепна майка ми.

— ...който три години беше далеч от нас и се върна, за да изкупува всеки ден с нещо вината си пред теб...

— И пред теб... Ти не поиска да дойдеш с мен.

— Най-лесно е да избягаш от виновния!

— Беше ми останала някаква гордост...

— Наздраве, майко! За гордите хора. Макар че с остатъци не се правят кой знае какво, дори и да са от гордост.

Сервитьоркага донесе огромни блюда с месо и безброй гарнитюри, усмихна ми се, усмигнахме ѝ се и ние.

— Цяла година повтаряше едно и също — говореше тихо майка ми и гледаше някъде встрани. — Защо го правиш? Нужна ли съм ти?

— Как простишко го каза — „Нужна ли съм ти!“ Остава да ме научиш как се подменят леко и безболезнено такива неща като обич, дълг или преданост с тая простишка дума „нужда“. Хайде, научи ме.

Тя ме гледаше с тъжна усмивка.

— Не си се подстригвал скоро.

— Бързо ми расте косата. За разлика от баща ми. Помниш ли, ти не можеше да понасяш и това, че остриганата му коса растеше бавно, нетърпимо бавно.

— Много сили хабиш за стари неща — гледаше ме все със същата усмивка майка ми.

— И по това приличам на баща си. И той хаби сили за стари неща — обича те. И ти праща смешни подаръци... Искаш ли някакъв десерт!

— Не, не — оживи се майка ми, — не бива да ям сладко, не съм вече млада. На младини всичко е позволено...

— Всичко — потвърдих. Кимнах на минаващата сервитьорка: — Сметката!

25.

На улицата спряхме. Майка ми присви очи срещу слънцето и каза:

— Благодаря за хубавия обед.

— Наистина беше хубав — казах, присвил очи срещу слънцето. — Трябваше да поканим и баща ми. Сигурно пак е обядвал в будката. А там е една теснотия и отсякъде го гледат разни кинозвезди. Да обядваш хляб и салам в такова общество...

— Довиждане! — високо каза майка ми.

Моят отговор заглъхна в шума на минаващите коли. Беше дълга колона коли и във всеки интервал между тях виждах майка си все по-малка. Погледнах часовника си...

26.

Магазинът за мебели беше още затворен. Тръгнах бавно по тротоара, спирах за малко на всяка витрина.

Влязох в сладкарницата, взех си една оранжада и чаша и потърсих маса. Две момичета тъкмо ставаха, разделиха се с няколко звънки и провлечени „чао“ — и Светла остана сама на масата. Видя ме, смути се, даже стана.

Седна, когато аз вече седях срещу нея. След естествената минута мълчание Светла скочи, каза: „Сега ще ви почерпя!“ и ме остави в очакване. Пред „ес-пресо“ — там имаше няколко души, но тя отиде при първия на опашката — дългокрак момък, ясно неин познат, — даде му стотинки, каза му нещо, като ме посочи с очи...

И след малко пак седяхме един срещу друг, надвесени над димящите чашки.

— Идвам понякога тук — помъчи се да поведе разговор на светски теми Светла, — пия по едно кафе, срещам се с приятелки. Не ми се стои в къщи... — Няколко пъти вече се оглеждаше, стори ми се дори с някаква гордост. Сладкарницата беше безлюдна, само няколко момичета и кимнаха от ъгъла. — Скучно ли ви е?

— А, защо — успокоих я, — интересно ми е. От ученик не съм седял с ученика в сладкарница. Само че ние тогава ядяхме пасти. Как се менят времената! Родителите ти обаждат ли се?

— Пишат — небрежно каза Светла, — пращат колет. Майка ми ми пращи един плат за абитуриентската — чуден! Немски!... — Тя пак се огледа и пак попита, смутена от моята неподвижност: — Скучно ли ви е?

— Никак — отвърнах, подкрепих с жест искреността си и пак скръстих ръце. — Да не би на теб да ти е скучно?

— А, не! Тука идват и художници. Един даже иска да ме рисува. Каза ми, че съм била модел на съвременно момиче. Обаче аз не се съгласих, защото ме гледаше особено.

И тя ме гледаше особено — но аз се правех, че всичко е в ред. Замълчахме. Светла се чувствуваше все по-неловко, започна да дипли края на покривката...

И изведнъж до нас застана Андрей и каза мрачно:

— Добър ден.

— О-о, класът се премества в сладкарницата! — оживи се Светла, посочи му стола до себе си. Едва Андрей седна и тя бръкна в джобчето на ризата му, извади шепи листчета. — Енглиш! Напредваме! Колко думи станаха?

— Хиляда и петстотин — още по-мрачно каза Андрей.

Светла, след като се увери, че наистина гледам през прозореца, прошепна:

— Нали ги казах, че си отивам, какво ме преследваш!

— Минах да пия едно кафе... — измънка Андрей. И по вида, и поведението му личеше, че за пръв път влиза в това увеселително заведение.

— Аз ще те почерпя! — разпреди се Светла и отиде за кафе.

— Често ли идваш тук? — попитах Андрей, когато останахме сами.

— За пръв път — каза той и се чудеше къде да си сложи ръцете. После реши да потвърди или да разсее съмненията си. — Другарю Боев, тук ли се видяхте със Светла или...

— Малка среща! — пошегувах се.

— Тогава аз съм излишен! — трагично прошепна Андрей.

Светла дойде малко след бягството на единия от съперниците.

— Отиде ли си? Пак ще зубри английски! — реши Светла.

— Нещо като че ли ти е неприятен? — вметнах между другото.

— Не неприятен — завъртя кокетно глава Светла, — по-скоро безразличен. Само върви подире ми!... — Тя премести стола си по-близо до мен, очите ѝ предчувстваха целия блясък на това, което ще каже. — Другарю Боев, мога ли да ви кажа нещо?... Оная вечер ходих на бар...

— Като завършиш училище къде ще ходиш?

— Ами, все нещо ново ще има... — Забеляза, че се оглеждам. — Нещо ли искате?

— Иска ми се да те напляскам — прошепнах. — Само че има хора... — Станах, оставих стотинки за кафето. — Андрей ги остави. Не обичал да го черпят.

Когато излязох и погледнах отвън, главата на Светла се закриваше от табелката „Коктейли“.

27.

Магазинът за мебели пак ме посрещна — неестествено големия катинар на вратата. Пак тръгнах бавно по тротоара, спирах по малко пред всяка витрина...

Елена стоеше зад щанда, с гръб към мен. Съолече униформената манта, пъхна я под рафта, пооправи косата си, каза нещо на близкостоящата продавачка и тръгна бързо към изхода.

Когато излезе от магазина, беше едно момиче, което просто бърза за някъде. Видя ме да стоя пред съседната витрина, така увлечен в разглеждане на експонатите, като че ли в момента нищо друго на белия свят не ме интересува освен тия телевизори.

Когато излезе от магазина, беше едно момиче, което просто бърза за някъде. В двайсетината крачки до мен Елена преживя странни метаморфози: изведнъж като че ли се изпъна, видът ѝ заговори, че тя, младата дама, току-що е излязла от магазина, недоволна от това, че нищо не ѝ е харесало; после спря, помисли — и реши сигурно — след като погледна огромната витрина на магазина, в който работи, че всичко може би е ясно за мен, и приближи със същия вид и самочувствие, с които излезе от магазина.

— Добър ден — каза Елена, когато я усетих до мен.

— О! — изненадах се, подадох ръка.

— Разглеждате ли съседната витрина? — кимна тя.

— Да. Много хубави чанти. И едно хубаво момиче зад тях — това са най-общите впечатления. Къде е тръгнало момичето?

— При Кирил! — размаха чантата си Елена и тръгна. — Нещо да му предам?... — Поклатих отрицателно глава. Тя се върна при мен и каза усмихната: — Ако не бяхте гледали оная витрина, можех да ви излъжа, че съм студентка втора година!... — И изтича.

28.

Погледнах часовника си и забързах към мебелния магазин.

Кирил вече стоеше на тротоара до едно ново бюро и ми махаше сърдито.

— Какво става? — подвижна ми недоволен.

— Срещнах Елена, заприказвахме се. Каза, че отива при теб.

— Ей! — ахна Кирил — Забравих! Вярно, щеше да идва... Нищо, ще почака... — Погледна часовника си, разпери ръце. — Къде остана тая кола! — и изведнъж ме погледна удивен. — Защо не ѝ каза, че съм тук?... — Ядът му почти се стопи в моята усмивка. — Нарочно, нали? Шегите си правиш с момичето, нали!

— Гледам от тебе. Нищо, ще почака.

— А кой ще продава чанти и чадъри? — смееше се безгрижно Кирил. — Омъжените продавачки, нали! Дето си имат ключ от дома!

— Защо не ѝ дадеш един ключ?

— Какво искаш — да се жени ли? — удиви се Кирил.

— Не, просто да ѝ дадеш един ключ. Сигурно ѝ в бъдеще, вместо да чака на тротоара...

— То едно бъдеще! — махна с ръка Кирил и се засмя. — Другия месец заминавам...

Един „Пикап“ спря до нас. Натоварихме бюрото, вмъкнахме се и чие до него и потеглихме.

След малко видяхме Елена. Беше спряла пред един магазин за цветя и избираше карамфили. Кирил ми смигна. И аз се помъчих да се усмихна, за да бъдем двама, равностойни в поведението си хлапаци, които гледат едно момиче и си смигат.

— Значи, другия месец заминаваш? — обадих се аз и все още гледах натам, където Елена вече не се виждаше. — Браво!

— Е, откъсна ти се от сърцето това „браво!“ — засмя се Кирил. — Нещо не се радваш много, че приятелят ти заминава.

— Радвам се.

— Май ми завиждаш!

— Завиждам ти.

— Нещо пак не си на кеф.

— Обядвах с майка ми. Отново отказа да се признае за виновна. Казах ѝ: „Най-лесно е да избягаш от виновния“...

— И тя сигурно пак повтори: „Баща ти беше виновен. Той извърши една голяма грешка, той обяви чужди пари за свои и беше наказан, помниш ли!“

— Псмия -- казах тихо. — Не се хили.

— За какво ти е толкова признанието ѝ! — продължи безгрижните си въгроси Кирил, несмутен от предупреждението ми.

— Събирам аргументи. Търся причини за изоставането ми в съревнованието...

— С мен! — обяви Кирил.

— С теб.

— Слушай, какво си се заловил с тая твоя... бивша майка! Тегли една черта — и край! Какво си се заел да оправяш стари неща!

— И тя ме попита същото.

— И ти какво ѝ отговори? — полубопитствува Кирил, като гледаше разсеяно улицата.

— Казах ѝ, че не е естествено един средно интелигентен човек да задава такива въпроси.

Кирил ме погледна с подозрение и изведнаж стана сериозен.

— Това го казваш само на мен... — и пак се засмя. — Както сме сами, ако ти засия един...

— Не върви. Когато бяхме деца — скараме се, сбием се — и след малко пак сме приятели... Виждаш ли колко сме пораснали — сега и да се сбием, нищо няма да се оправи. Или почти нищо.

29.

„Пикапът“ спря пред дома на Кирил. Свалихме бюрото, Кирил се разпласти с шофьора — и понесохме новата мебел по стълбището. Той вървеше зад мен. В един момент тласна бюрото напред и аз едва се задържах. Смеехме се и двамата.

— Пъшкай, пъшкай, дон Кихоте! — викаше Кирил.

— Жалък оръженосец! — отвръщах му запъхтян.

— Жалкият оръженосец е твое отражение. Значи ти си още по-жалък!

— Ами!

— Ами, я!

— Тсгава не ми остава друго...

Бяхме някъде по средата на стълбите. Внимателно положих двата крака на бюрото на стъпалото и се отдалечих, за да се наслаждавам на гледката. Кирил държеше бюрото, безпомощен да направи друго, освен да го държи. Седнах по-нагорното стъпало и запалих цигара. Край нас мина хубаво момиче, огледа ни.

— Извинявайте — обадих се, — мислите ли, че може сам да пренесе бюрото?

Момичето ни огледа подозрително и забърза надолу.

— Луд! — ругаше Кирил. — Идиот! Ще те набия!

Дръпнах с видимо удоволствие от цигарата.

— Така ли правиш в клас?

— Случва се! — задъха се Кирил. Бях го изложил пред момичето. — Но

никой не знае! В моя клас няма момчета, които да носят на директора разни интересни новини — като например за петте минути остроумия!

— Кой?! — надигнах се.

— Спас, кой! Директорът само го сплашил, че ако продължават така със... каква беше... Снежана... и той...

Станах, смачках цигарата с крак.

— Да не кажеш на директора, че съм ти казал... — обади се неуверено Кирил.

Когато минавах край него, той издаде само едно кратко, тихо:

— Ей!...

30.

На входа едва не се сблъскахме с Елена.

— Нали бяхте... там?!... — смаяно посочи тя посоката, от която бяхме дошли.

— Бързайте — казах с така наречената неопределена усмивка, — Кирил има нужда от помощ.

— Какво му е?! — извика уплашено Елена.

— Тежко му е.

31.

На дъската беше написано красиво: „Остават още пет дни!!!“ и едно смешно тебеширено човече лудееше от радост след надписа.

До дъската стоеше Надежда и въртеше в ръката си един тебешир. Погледна часовника си.

— Понякога и с мълчание можем да убедим някого в нещо. Само че в по-други случаи.

Светла ядосано кимна на Надежда, тя остави тебешира, изтри ръцете си в гъбата, подсмръгна тъжно и си отиде на чина.

— Другарю Боев — неуверено се обади Снежана, — ние мислехме...

— Убеден съм, че сте мислили.

— Ние съвсем честно! — надигна се Иван.

— Затова се съгласих с вас да изпитам още веднъж Надежда. Макар че очаквах от вас другото решение.

— Защо пък другото! — удиви се Иван.

— Защото съм смятал, че то е единственото, справедливото. Но вие си имате свои норми за справедливост... Всъщност това беше един от последните ни уроци... извън преговора.

— Аз учих... целия преговор... — плачеше тихо Надежда. — Искях да не ги изложат... защото са истински приятели...

Класът трепна от това „истински“.

— Стига си ревала — тихо я мъмреше седящата зад нея Снежана. — Не чу ли, другарят Боев каза, че този урок не е от преговора.

Стана ми смешно. Надежда вдигна глава и видя, че ѝ се усмихвам. И като размазваше сълзите по лицето, обърна се към класа и се закани:

— Ще видите... аз... догодина...

Седнах до Александър и му казах тихо:

— Ще намериш Андрей и ще му кажеш довечера да ми се обади в къщи... — Огледах класа. Надежда беше излязла вече от трагедията и скришом привеждаше в ред лицето си пред спотаено в дланта ѝ огледалце. Казах високо: — Искам да се извиня на Надежда, че така стана. Но тя разбра, че в един момент зад нея застана целият клас заедно с класния наставник. Е, понякога човек прави грешки и от добро сърце. И щом сърцето е добро, няма да ни е трудно да решим да си признаем грешката. Макар че не винаги е леко да бъдеш доблестен... нали, Спасе?... — Спас съвсем спокойно ми кимна в знак на съгласие. — Прощавайте, пак започнах да давам съвети и препоръки... — Звънецът удари. — Точно навреме ме прекъсна.

Класът напусна стаята необичайно тихо. Отидох при масата да взема дневника. Стаята опустя. Само Надежда дойде при мен и каза:

— Другарю Боев, сега какво да правя?... — Тъкмо търсех успокоителни

думи, тя довърши: — Вчера ходихме с татко... и ми купи специална рокля за абитуриентския бал... ама такава хубава... — И пак започна да подсмърча.
— Спокойно! — успокоих я. — Ще я оправим някак. — Подадох и гъбата. — Изтрий си ръцете.

32.

Кирил изтри с гъбата, а след това и с чиста кърпичка ръцете си от тебешира, усмихна се бодро на класа и каза:

— Записахте ли?

И тръгна между редиците. Класът записваше старателно в тетрадките написаното на дъската, озаглавено с едри букви „ОБОБЩЕНИЕ“. Аз и директорът седяхме на последния чин в редицата до вратата. Съседи вляво ни бяха математичката и учителката по география. Майка ми самотуваше на последния чин до прозореца. Кирил стигна до нас, погледна ме с недоверие — и пак се усмихна на класа.

— Така! Както се казва — „Репетиция ест матер студиорум“: „Повторението е майка на знанието.“ Не е лошо да запомним тая древна мисъл... макар че е извън същността на урока ни... Записахте ли?

— И поговорката ли? — попита тихо едно момиче.

— Не, не! — засмя се Кирил. — Това, на дъската... Така-а... — Беше до масата, незабелязано погледна в тетрадката с урочния план и оживено продължи: — Преговорът върви добре, както се казва, в график сме. Кой ви предаваше български в девети клас?

— Другарят директор — обади се един ученик на първия чин.

— Така ли! Не знаех! — засмя се Кирил, макар да личеше, че знае.

До мен директорът се поразмърда — стана му неудобно от това отявлено подмазване. Кирил без задъжки прибави към неудобството му.

— Можете да благодарите на другаря директор, че сега преговорът ни върви така добре... Така-а. Има ли въпроси?... И побърза, сякаш зарадван от млъчанието. — Няма. Тогава желая ви приятна почивка и занимания!

И в тоя миг удари звънецът. Погледнах директора. На лицето му пишеше: „Браво! Такова точно разчитане на времето!...“

33.

Учениците напуснаха класа с чантите си — бе минал последният час. Директорът отиде три масата, тупна Кирил по рамото и каза:

— Е, това е. Надявам се, колегата няма да ни се сърди за това импровизирано посещение. Елате на предните чинове.

Седнахме на предните чинове. Директорът ме погледна за миг, после каза:

— Нарочно поканих и младите колежки — събрах ви младите, да си поговорим. А другарката Маринова, като добър преподавател по български... Изобщо, започвайте!

Настъпи млъчание. Кирил не знаеше какво да прави и затова правеше много неща: изтри си ръцете от тебешира; изтри дъската и пак трябваше да си чисти ръцете; подреди старателно книгите на масата.

— Мен ми хареса частът... — неуверено започна математичката. — В класа имаше дисциплина... Това е... Само ми направи впечатление — Кирил каза: „Има ли въпроси?“ — и звънецът удари. А ако имаше въпроси?

— За това си има час на класния — поясни директорът.

— Ами тогава да не казва: „Има ли въпроси?“

— Трябва, трябва — наставнически натърти директорът. — Това разведрява. Цял час занимания на една тема и изведнъж вниманието се отклонява. Това разтоварва.

— Разведрява или разтоварва? — направи се на наивна математичката.

— И двете, и двете — увери я директорът. — Друг?

Той гледаше майка ми и тя се усмихна неловко, кой знае защо погледна мен.

— Хареса ми добрата дисциплина. Всичко мина много гладко, всичко беше точно разчетено...

— Точно така — разчетено! — намеси се директорът. — А как би могло да се разчете точно, ако колегата беше завел класа в парка например!

— ... Но ми се струва — продължи майка ми, сякаш не беше чула думите на директора, — че беше прекалено точно разчетено. Представям си, ако Кирил беше казал някоя шега...

— Часът не е време за шеги! — усмихна се покровителствено Кирил.

— ... и класът се засмее. Това означава дваждсет, трийсет секунди. Стори ми се, че за това не беше предвидено време. Дори латинската поговорка в края, мисля, не беше импровизация, а също нещо предвидено в урочния план... Не знам, може да не съм права... А това — за парка — просто съжалявам, че толкова години не ми е дошло на ума. Ще опитам някой път.

Директорът направи усилие да се усмихне.

— Аз, това за парка... просто така... — кимна към учителката по география.

— Не знаех, че ще обсъждаме работата на Кирил... — започна тя.

— Няма такова нещо! — успокои я директорът. — Събрах ви просто така — да поговорим за стила, методите... Вие сте все млади учители, сега се оформяте като такива...

— Като какви? — заинтересува се математичката.

— Като учители — поясни директорът.

— Завиждам на Кирил за дисциплината в клас — продължи учителката по география. — Само че не знам защо през целия час ми беше студено. Това е...

Кирил се зас пак да изтрива дъската, да чисти ръцете си. Директорът кимна към мен.

— Колегата Боев, научих, оставял в края на всеки час по пет минути... за свободни разговори. Не мога да си представя как му стига времето!

— И на мен не ми стига — обади се математичката. — Какво правя, какво струвам — дефинициите все ги казвам през междучасието! Иначе и аз бих оставяла по няколко минути, така...

Директорът стана. Едва скриваше разочарованието си.

— Ще си позволя... — все със същата неловка усмивка се обади майка ми. — Познавам Кирил от дете. Беше по-друг. Сега е станал по-сдържан, малко хладен...

— Ясно — прекъсна я директорът. — Колеги, смятам, всички сме доволни от този о-кровен разговор. Ние и в бъдеще ще се събираме, просто така, не да съдим някого... а просто така... да си поговорим, да уточним някои неща... в името на доброто на училището... Точно така — за доброто... Свободни сте.

Погледното прозвуча като заповед. Директорът излезе пръв. Когато мина край Кирил, само вдигна рамене — навярно това бе точката, финалът на нещо-тажно, разговор или намерение.

— Ще ги заведа в парка и ще им чертая на пясъка! — заканваше се на излизане математичката пред учителката по география.

Аз останах на чина. Кирил приближи бавно към мен и все триеше ръцете си от тебешира.

— Всъщност — каза с невесела усмивка — само ти ме защити. С мъ-чание.

— Прощавай за вчера — казах тихо. — Нещо се бях вдетенил...

— Затова ли мълча сега?

— Не.

— Не разбра ли, че това преди малко беше нещо като другарски съд?

— За мен.

— За теб... — кимна Кирил, сложи ръка на рамото ми и излезе.

Станах и аз. И видях майка ми да седи още на чина. Стана, срещнахме се пред дъската.

— Добре ли се държах на другарския съд? — попита майка ми. — Директорът ме помоли да кажа няколко думи... срещу теб... не, не срещу теб, а така, да се постреснеш, да престанеш да фантазираш, за доброто на училището, разбира се... Много го разочаровахме — и старите, и младите. Иначе не е лош човек — непрекъснато мисли за доброто на училището...

Тръгнах след нея. В коридора ме чакаше Александър. Изчака да отминее майка ми, и се втурна към мен.

— Другарю Боев! Намерих Андрей! Казах му това, което вие ми казах-

те! И той ми каза... И той ми каза... — Сигурно дотук му бяха стигнали силите.

— Какво? — подканих го.

— Нека да не ви кажа! — умоляващо каза Александър.

— Кажи! — с усмивка го приближих към непосилното решение.

— Андрей каза... да си гледате работата! — замръзна след произнасянето на ужасната фраза Александър.

— Добре — кимнах аз и отминах.

34.

Последен учебен ден за абитуриентите! Весели шествия по коридорите, невероятни смехове откъм класните стаи... Последният час на последния ден! Моят клас ме посрещна тържествено.

— За последен път — клас стани! — извика Светла.

Вървах между шпалир от усмихнати лица и очи. На масата видях много цветя и дарения — книги, писалка, бяла риза в кутия, вратовръзка. Огледах струго класа.

— Пали знаете, че подаръците са забранени!... Благодаря.

Някои заръкопляскаха. Светла ми подаде писалка. Взех подарената. Светла залепи длани на престилката и извика с глас на осмокласничка:

— Отсъстващи няма!

Влезе Андрей. Тя го погледна и повтори:

— Отсъстващи няма.

Андрей бавно и небрежно тръгна към чина си. Тръгнах след него, настигнах го. Изчаках да седне и отминах. Вървах сред необикновена тишина. Срещу мен идваха и отминаваха лица, очи, възбудени, весели. Светла понечи да каже нещо — и извърши невероятното: замълча. Спас и Снежана бяха безпределно щастливи. Спас много спокойно срещна погледа ми... Две момичета разглеждаха скрито моден журнал. Взех го и им препоръчах избрания по мой вкус модел за бална рокля. Андрей не ме поглеждаше... Изведнъж се сетих — отидох до масата, извадих от чантата куп книги и ги върнах на Иван.

Александър беше с бяла риза и вратовръзка. От джобчето на куртката му се подаваше бяла кърпичка. Поне връзка да бях сложил... Отидох до масата, взех подарената вратовръзка и пред удивения клас си я сложих.

— Много ви отива — усмихна ми се мило Надежда.

И пак тръгнах между редиците. Едно момиче се бе загледало през прозореца. Извън всичко бе побеляло от слънце. Когато погледнах отново момичето, по лицето му бе останало от слънцето...

— Пропаляваме часа! — високо се обади Андрей.

Приседнах на първия чин, до Александър. Съседът му тъкмо беше започнал да прибира в чантата учебника и тетрадката. Погледна ме — и остави на чина учебника и тетрадката. Огледах клас, събрах всички погледи и казах тихо:

— Е, какво, завършихме... От утре нататък ви чакат големи дела. Всеки от нас тайно в себе си желае да стане велик човек... Искам да кажа нещо за ония, които ще останат обикновени хора... Пет хиляди мъже ще създадат един нов завод и ще останат запомнени само няколко имена. Хиляди ще отидат в Космоса. Историята може би ще запомни само името на един, на първия, който видя Земята отдалече и каза, че е прекрасна... Ще се гордея, ако някога някъде чуя да се споменава с уважение някое познато на мен име. Ако не чуя — вярвайте ми, от това няма да стане по-малко вярата ми, че някъде в България живеят достойно тридесет и пет момчета и момичета от бившия единайсети „а“... Станах, тръгнах между редиците. — Има един българин, не сме го споменавали в нашите часове, но те си съществуват... Казва се този българин Матей Преображенски, Миткалото...

— Ха! — през смях възкликна Иван. И отвърна на въпросителния ми поглед: — Смешен прякор!

— Точно така — смешен. И престава да бъде смешен, когато се разбере, че някоя дребна душица го е прикачила на велик човек. Това е човекът, който десет години митка из поробена България и разнася светлина. Неуморим революционер, съратник на Левски, духовен кръстник на Бачо Киро, първопропо-

ведник на революцията... Един дрипав монах върви по разкаляните пътища на България, върви през виелици и побоища, през неверие и пушиници, през съзаклятия и надежди... Из търновските села се появява един монах, прегърбен от тежестта на дисаги, пълни с бог знае какво. Не с бог знае какво, а с книги. И ги чете под някое сайванче, и селяните го гледат с отворени очи. И се вглеждат в тъмнината на своето минало и виждат, че в него има и подвизи, и славни дела... Това е човекът, който спи под една черга с Левски и е негов пръв другар и водач, когато Апостолът тръгва из България да създава нови комитети... Такъв е бил неизвестният българин Матей Миткалото: разнасял книги из България, сам писал книги за славното минало, бунтовник, велико сърце под едно избеляло расо. Когато умира, един просълзен българин казва над него: „Отче Матей, вдигни за последен път десницата си и ни благослови! И кажи на твоите Раковски и Левски, че народът черпи от делото им сила и подкрепа за бъдещите ни борби!“... Нищо, че е останал неизвестен Матей Миткалото. Достатъчно е, че един българин е сложил името му до имената на Раковски и Левски... Такъв човек е живял, живял с безпримерна скромност и затова останал някъде в сянката на миналото, в сянката на нечии подвизи. Просто не е мислил за своето безсмъртие — и затова не е написал нито ред за себе си. Но когато гърми страшната битка в Дряновския манастир, всичките сто и осемдесет саможертвени герои се наричат негови „сътотчественици“. Защото от него са чули за пръв път прекрасните думи „отечество“, „свобода“...

Огледах се. Всички ме гледаха.

— Какво излезе? Още един урок извън преговора. А тоя час трябваше да бъде по-друг, защото е последен... Но и вие, и аз, сме все още във възрастта на неочакваните постъпки... Остават още няколко минути... Андрей, иди провери дали ще намалят часа с десет минути — ще има тържествено събрание, за вас... — Андрей излезе, а аз отново приседнах до Александър. — Трябва да ви кажа най-после, че цяла година между вас се е укривал един не съвсем честен човек... — Потуших бликналия шум. Спас ме погледна победно. — За ваша изненада — а може и да не е изненада — не съвсем честният човек съм аз... — Отново потуших шума. — Цяла година лъгах вас — и себе си, естествено, — че ви познавам добре. Вярвайте, никога не съм лъгал по-честно!... — Протегнах ръце. — Приятно ми е да се запознаем!...

Класът скочи, струпа се край мен, върху дланите ми легнаха много ръце. Някой изхлипа. Снежана.

— Вие... — преглъщаше тя, — сте такъв добър... и ни научихте... и по литература... и за живота...

— Запомнете само това, което сте научили по литература. Иначе бяхме добри приятели... — Вдигнах двете купчини ръце нагоре. — Единайсети „а“, бяхме ли приятели?

— И ще бъдем! — развика се класът.

Спуснах ръцете си и другите ръце се разлетяха. Отидох при масата, погледнах часовника си. Целият клас бе обзет от странно вълнение в тая последна минута, всички ме гледаха, сякаш очакваха да кажа още нещо, сякаш нещо много важно не е казано...

И в тоя миг екна звънецът. Последният звънец. В първия момент никой не стана — не им се вярваше, че това наистина е последният звънец. После Иван скочи — и всички след него. Полетяха шапки, чанти. Използвах общия шум и казах:

— Довиждане.... приятели...

И тръгнах към вратата. Всички ме последваха. Някъде край мен подскачаха Светла и викаше: „Какво казахте?... Какво казахте?...“ Посегнах да отворя вратата. Миг преди мен я отвори Андрей. Беше задъхан, гледаше разочарован — бе изпуснал последните минути на ученичеството. Като че ли не разбра мъжливото ми извинение.

35.

В коридора настигнах учителката по география. Някой друг клас я бе разплакал. Математичката вървеше до нея и се смееше. И двете носеха огромни букети.

Кирил излезе от класната стая. Изтриваше с кърпа изцапаните с лебешир ръце. Видя ни и смутено скри ръцете си в букета.

Влязохме в учителската стая. Директорът явно ни беше сърдит, но намери сили да ни се усмихне. Майка ми направи същото.

— Опасна младеж! — смееше се математичката. — Казват: „Другарко, всички искаме да ви целунем за сбогом!“ ... — И продължи да разказва на двамата физкултурници, проявили интерес към случката.

Кирил се зае да вписва нещо в дневника. Учителката по география отиде до прозореца и се загледа навън — удобна поза за скриване на сълзите.

Учителят по рисуване Хранов влезе, понесъл пак една препарирана птица с тъжно узиснала глава. Потърси й място и я сложи до цветята, които бяхме оставили на масата. Взех птицата и я поставих на края на масата, далече от цветята. Хранов ме погледна и разбра намерението ми.

— Далече от живата природа — правилно! ... Е, какво, свърши годината, а? Как си, млад учителю? Остават още трийсет и четири годинки до пенсия! Мъчно ли ти е в този ден? ... — Кимнах. — Значи ще ги изкараш тия трийсет и четири годинки тук. И няма да усетиш кога са минали. Това ни е хубавото на нас, учителите — записани край тия момчета и момичета, не усещаме кога оставяме. Сигурно за това, че сме все сред младостта, кой знае...

Оставих го да поклаща удивено побелялата си глава, просто избягах от учителската стая. Не ми се стоеше нито миг повече в тази стая с толкова цетея.

36.

От стълбището през училището гледах как моят клас се отдалечава — целият в едно, като бавно отлитащо ято.

— Отиват си... Още един клас си отива...

Майка ми беше спряла до мен и гледаше моя клас.

— От три години не съм била класна на единайсети клас. Знаеш ли какъв подарък ми направиха! Оная голяма ваза, дето е в хола... — Тя изведнъж се досети, че говори за неща, които са в нейния дом, усмихна ми се извинително. — Много красива...

Подадох ѝ букета гладиולי, обвит в блестящ целофан.

— Прощавай, забравих. От баща ми по случай края на годината.

— В коридора те видях със същите цветя — усмихна се майка ми.

Гледах я в очите, когато каза:

— В цветарските магазини правят все еднакви букети, не вярваш ли?

— Вярвам — кимна майка ми. Слезе няколко стъпала и ме погледна. — Ка- за ли му за нашия обед?

— Казах му. Никога не ми се е виждал по-самотен... и виновен.

Майка ми наведе глава и тръгна. Вървеше по побелелия от слънце площад и с тъмната си рокля приличаше на сянка, която търси своето начало.

37.

Абитуриентите влизаха тържествено в светлия ресторант, съпроводжани до вратата от щастливи родители и близки.

— Ще ми се смеят, другарю Боев! — уплашено ме гледаше Надежда, свита неугледно в пищната бална рокля. — Ще кажат: тази повтаря, пък дошла...

— Такъв кавалер върви до тебе — кой ще посмее! — смърших я.

Влязохме в ресторанта. Оркестърът свиреше забавни потпури. Учителското тяло начело с директора вече заемаше централната маса. В момента Кирил седяше на последния свободен стол. Моят клас ми махаше дружно. Отидох при тях и започнах да ахкам: нови костюми, нови тоалети, невиджани фризури. Класът се струпа край мен. Светла размахваше една снимка пред очите ми и викаше:

— Гледайте, не личи, че сте учител! Нали не личи?

Взех снимката, седнах. Наистина така, както седях на чина, по нищо не личеше, че съм учител...

— Андрей тук ли е?... — огледах се. Светла сви рамене. — Гледай, гледай какъв красив народ имало в нашия клас!... — Директорът стана, почука с ножа по празната чаша. Прошепнах: — Признай, че момчетата са по-хубави!

— Ами! — тихо се засмя Светла и в очите ѝ имаше някаква нежност — сигурно не съм я забелязвал досега, щом се учудих. Тя ме погледна, смути се може би от това, че я гледам така.

— Драги ученици! — започна директорът. — Искам да кажа само това:

вие навлизате в живота! Търсете върната посока! Дано това, което сте научили в училище, ви помогне в търсенето. И не забравяйте вашите учители — тия, които са ви обичали еднакво, макар че вие сте ги обичали различно. Дано тази вечер бъде първият от многото празници, които ви очакват!

Гръмнаха ръкопляскания. Директорът беше развълнуван: поиска да каже нещо, но махна с ръка и седна. Пак се огледах.

— Не си ли виждала Андрей?

Сигурно Светла не чу въпроса ми — оркестърът засвири и тя ме покани на танц. Танцувахме нещо бавно, приятно. Край мен минаваха щастливите лица на моите ученици. Математичката и учителката по география танцуваха с красиви момчета, които се държаха като истински кавалери...

— Много сте разсеян! — укори ме весело Светла.

— Гледам, Светла. Всичко е чудесно и искам да съм навсякъде.

— Ами, поканете и други момичета! — прояви щедрост дамата ми.

— Защо да измъчвам и други. Бъди благодарна и не ме отблъсквай.

— Добре — сериозно каза Светла. — Другата седмица баща ми и майка ми си идват. С нова кола! Ще ви покана някой ден на разходка... — Кимнах. Танцът свърши — Поканете и други момичета!

— Започвам! Потърси Андрей.

38.

Майка ми прие поканата без удивление. Директорът се усмихна благосклонно. Кирил нещо не беше в настроение...

— Много си елегантен... хубав... не съмсем весел — оглеждаше ме тя, когато вече танцувахме

— Изглежда, раздялата е нещо, с което не всеки свиква... — Очите й потънаха и аз побързах да кимна към веселящата се младеж. — Мъчно ми е за тях.

— Обичаш ги — значи, ще станеш добър учител.

— Като теб. Само че не толкова горд... — Извадих от джоба си красива брошка и внимателно я закачих на роклята. — Не е от баща ми. — Пръстите ми не бяха много уверени и все не можех да я закача. — Нали ме посъветва да не хабя сили за стари неща. Обещавам ти... Защото разбрах, че вече ми помагаш, за това... Забравихме, че е празник!... — Завъртях я, извихах във всеобщия шум: — Толкова малко общи празници имаме с теб!...

И двамата се смеехме, както и всички край нас. Майка ми говореше нещо, показваше, че й се вие свят, но аз не я пусках...

Танцът свърши. Изпратих я до масата. Пак приех одобрителното кимване на директора. Кирил все така седеше до него.

Преди да стигна до нашата маса, пресрещна ме Александър. Застана с гръб към дребничкото момиче, с което току-що бе танцувал, извади от голям нов портфейл банкнота, подаде ми я, посочи незабелязано с очи момичето и прошепна:

— Не обича да ходи по сладкарници!...

Премина пред момичето и със самочувствие започна да пробива път през навалищата — разбира се, с едната ръка в джоба.

Моят клас бе устроил междувременно сватба. Бяха направили с подръчни средства Снежана булка. Светла мина край мен, понесла с вдигнати ръце два пръстена.

— Няма ли го Андрей? — попитах я.

Тя ме погледна, завъртя отрицателно глава и се зае да благославя „младоженците“, които умираха от срам и щастие.

— Някой смя ли ти се? — попитах застаналата до мен Надежда.

— Не, не! — развика се тя весело. — Виждате ли, решихме да си направим пет минути остроумия!

Спас я чу. Погледна ме, наведе очи

— У-у, че срамежлив младоженец! — приближих към двамата. — Кой е кумът?

— Вие! Вие! — закрещя касът.

Светла ми подаде двата пръстена. Сложих ги така, че изглеждаха като венчални халки.

— Да извикам ли „горчиво“?! — шепнеше ми със светнали очи Надежда. Сложих длани върху главите на „младоженците“ и казах тържествено:

— Бъдете щастливи, вие, които дори и в час по граматики не забравяхте, че се обичате! Бъдете щастливи! За дарове и съвети — знаете домашния ми адрес.

Класът се подреди в редица и започна да поднася приветствия. Неволно погледнах към Кирил. Беше останал сам — математичката и учителката по география бяха отишли при класовете си. Директорът отместил няколко стола, седнал при него. Чукнаха се, директорът му заговори нещо. Кирил отговаряше неохотно. После директорът отиде да покани майка ми и бе много изненадан, когато тя му отказа, обяснявайки му с жестове, че я боли главата, че всъщност е решила да си отива...

Тя наистина си тръгна. Когато вече бе на изхода, неочаквано за себе си станах и я последвах.

39.

— Лошо ли ти е?! — извиках след нея.

Тя спря, извърна се към мен.

— Хубаво... Тръгнах си, защото директорът пак щеше да започне да ме убеждава да остана в нашето училище. Представяш ли си как щяхме да танцуваме и да си говорим!... Не вярвам някой да обича да го убеждават в нещо, което вече е решил... — Бях приближил до нея, стояхме един срещу друг, съвсем близо. Ръката ѝ се протегна, оправи вратовръзката ми, измъкна още малко бялата къпичка от джобчето на самото — Ако не мога да се върна при един човек, мога да остана при друг... защото го обичам... Дано е усетил това... — Тя говореше съвсем тихо. — Върни се. И бъди най-веселият...

40.

Гледах след майка ми, която бавно се отдалечаваше.

— Втора такава майка няма да намериш!...

До мен стоеше учителят по рисуване Хранов. Сложи ръка на рамото ми. Беше в настрояние.

— Деликатен човек! Фин човек! Петнайсет години сме вече заедно — така се държи с тебе, не можеш да разбереш кога ти си сбъркал, кога тя... Защо не я изпратиш? Казвам ти — втора такава майка няма да намериш!

-- Не съм и търсил — отвърнах.

Хранов ми кимна за лека нощ и се отдалечи.

Тъмно влизах в ресторанта, през вратата се измъкна подскачащата върволица танцуващи поредния колективен танц. Моят клас естествено бе целият във върволицата. Светла хвана ръката ми и в движение започна да ме въвежда в тайните на не особено сложните стъпки.

Върволицата прекоси тротоара, улицата, изви се на другия тротоар... Някъде в най-тъмното — бяхме на опашката — Светла, която беше пред мен, неочаквано спря, изохка весело, облегна се на стената, задъхана, уморена. Облегнах се до нея. Спогледахме се, засмяхме се... Изведнъж Светла се извърна към мен, надигна се на пръсти и ме целуна, смутено, неловко... Все пак успях да се засмея.

— Сега остава да кажеш, че ме обичаш!... Това ли е интересното, като чакаше тая вечер?

Тя ме погледна — и по очите ѝ не можеше да се познае дали ще се разплаче или засмее.

-- Това...

— Интересно ли беше?

Когато отмина няколко крачки, казах:

— Кога се връщат родителите ти от чужбина? Искам да поговоря с тях. Може и по време на разходката с новата кола.

Светла спря, остана с гръб към мен и между две тъжни подсмърчания каза:

— Те не са в чужбина... Те са в Родопите...

— Защо казваш тогава?!...

— Така... за по-интересно...

Почаках да се отдалечи. Появи се на осветения ъгъл, бавно се скри.

Когато минавах край тъмния вход, някой се нахвърли върху мен мълчаливо и яростно. В крапкия дубой, изглежда съм се защищавал добре — след малко го държах здраво и го притисках в стената. Извих го към мен...

Андрей. С официален костюм, раздърпана риза, раздърпана вратовръзка. — Мръсник! — задъхваше се неуспелият нападател. — Мръсник!

Към нас тичаха минувачи. Прегърнах го, просто увиснах на него и заохках силно. Хората ни наобиколиха, искаха да помогнат. Почаках да утихнат коментарите и казах достатъчно високо:

— Благодаря, момче... — Обърнах се към свидетелите. — Трима бяха... избягаха... ако не беше той...

Всичко беше ясно и хората започнаха да се разотиват. Възрастен мъж потупа Андрей по рамото. После улицата утихна. Андрей ме гледаше изумен.

— Какви са тия средновековни методи! — говорех аз и оправях външния си вид. — Оправи се!

— Видях ви със Светла и...

— Мило момче, с тоз опит за побой над съперника ти съвсем опростяваш нещата. Преди малко Светла ми прошепна, че ме обича!

— Защо ми го казвате?! — почти през плач извика Андрей.

— За да срути твоя бог или кумир, или както искаш! Не си за Светла, не го ли разбра, умно момче! Нужен ѝ е друг човек. Ти ще се влечиш след нея. И английският няма да те спаси — макар че го учиш заради нея.

— Вие... обичате ли я? — прошепна Андрей зад мен.

— Вместо ющни дуели всичко можеше да се оправя с тоя въпрос. Светла обича само себе си! И оценява всяко нещо само от една страна — дали ѝ е интересно или не. Дано някой друг успее да ѝ докаже, че на тоя свят освен нея има и други хора. Аз не можах.

Бяхме още в тъмното и не ни видяха. Светла и едно момче от друг единадесети клас. Светла се смееше високо, момчето вървеше до нея с достойнство. Спряха за миг на осветения тротоар пред ресторанта и се скриха в тъмнината.

— И на него ли ще каже, че го обича? — уплашено ме погледна Андрей.

— Не. Тя имаше само една любов — и това бях аз.

— Много ли ви е смешно?

— Много — казах аз и той разбра колко ми е смешно.

42.

Тъкмо стигнахме входа на ресторанта и от него излетяха абитуриентите. Андрей ме погледна смутено. Кимнах му в посока на отдалечаващото се към парка веселие. Влязох в ресторанта. Беше празен. Само един посетител още не бе го напуснал. Кирил. Тръгнах към него. Тъкмо ставаше. Беше в предишното настроение.

— Къде ходиш! Целият ти клас те търси.

— Приключвах някои неща... в дневника. — Дори с поглед не ме укорих за глупавата шега. — Какво ти е?

— Нищо... Много шумно, виното не беше нещо... Какво ме разпитваш! Казах ти — нищо ми няма. Чу ли — класът ти те търси!

— Чух.

Кирил тръгна. Спря до мен, много близо до мен, огледа ме, сякаш търсеше в мен нещо.

— Обичат те — каза тихо и тъжно.

И излезе. Тръгнах след него. При изхода забавих крачките. Той тръгна по булеварда, натам, където бяха отишли абитуриентите. След няколко крачки спря и тръгна в съвсем друга посока.

43.

От таксито, което спря пред ресторанта, изскочи Елена. Огледа се тревожно, видя ме, задъхана изтича към мен.

— Къде е? Преди малко ми се обади по телефона, каза да дойда... Бях си легнала, облякох се набързо... Да не се е случило нещо?

— Току-що тръгна — кимнах в посоката, в която бе заминал Кирил. — Сигурно към вас... Каза да го настигнете.

Елена ме погледна объркана — бе дошла от съвсем друга посока.

— Ще му помогна ли нещо, ако го настигна?...

Тя питаше себе си — макар че гледаше мен — затова и не потвърдих. Но на следващия въпрос трябваше да отговоря.

— Она ден защо го оставихте там, на стълбището с бюрото?...

— Първи — отвърнах — После му се извиних.

Елена помълча, после каза тихо:

— И аз ще му се извиня... после... — И тръгна в посоката, откъдето беше дошла.

44.

— Какъв празник, а!

Директорът искреше от добро настроение.

— Жалко, че майка ти си отиде толкова рано! Загуби! Обаче... Наклони се към мене, обляхна ме с тайнственост. — ... имам да ти казвам нещо. Майка ти остава в нашето училище! Каза ми: „Оставам!“ И кой е причината, мислиш?... Аз! Защото я разбирам! Защото ми е ясна педагогиката — и без пет остроумия! Защото... Махна с ръка. Изведнъж я прибра, погледна ме недоумяващо. — Само едно не мога да разбера: сравнявам завчера резултатите ви — на младите имам предвид. И гледам: имаш по-голяма успеваемост от Кирил! С няколко десети — обаче по-голяма! Аз помагам на Кирил, правя съвещания заради него — и какво?...

— Не си разваляйте празника — усмихнах се дружелюбно. — И утре е ден.

— Ето! — погледна ме негодуващ директорът. — Аз му се изповядвам, а той... Винаги съм ти казвал, нали? — правя всичко за доброто на училището! Така ли е?...

— Така е — кимнах. — Виждате ли колко бързо се съгласявам. По-бързо и от Спас.

Директорът ме погледна с удивление.

— Само Кирил знае!...

—И Спас. И двамата не са.

— Значи... значи аз съм ти го казвал! Но не помня!... Шом не помня, значи не съм... — махна с ръка. — Слушай, веднъж ти бях казал: „С Кирил се живее по-лесно“. И сега ти го казвам. Довиждане!

Кимна покровителствено на кланящия му се портиер, пусна в ръката му стотинки и отмина с достойнство.

45.

Гласовете на абитуриентите идваха откъм парка, а аз бях още в началото на булеварда. Вървях под тежките от зеленина дървета. Профуча кола, заслепи ме със светлините си. И пак стана тихо и тъмно... Срещу мен вървеше учителката по география. Спря, облегна се на едно дърво.

— Ох! — извика тихо и весело и с две ръце прибра косата си назад. — Отивам си! Пийнах малко повече, зави ми се свят... Монто ме люляха на една люлка... Две момчета все засилваха люлката и викаха: „Страх ли ви е!“... Ти къде изчезна? Твоят клас се разсипа да те търси. Върви, чакат те... — Минах край нея. Погледна ме с тъжни очи. — Ние не сме им вече учители, те не са ни вече ученици... Ах, как ме люляха, как ме люляха...

—Защо ги остави?

— И ти не стой много при твоите. Когато усетиш, че искат да останат с нами, тръгни си.

Тя се отдели от дървото, стъпките ѝ бавно я отведоха в тъмнината.

46.

Будката още светеше. Почуках на стъклото.

— Здравей, баща ми! Много късно!

— Приключвам „тото“-то — обади се отвътре баща ми. — Много кандидати за печалба има тая седмица. Свърши ли празникът?

— Продължава.

— Хубаво ли беше?

— Хубаво. Танцувахме с майка ми. Беше много хубава. И весела. Говорихме за теб...

- Лъжеш.
- Чупили ли са ти скоро стъклата?
- Не. Какво говорихте за мен?
- Не помня. Запомних само това, че майка ми остава в нашето училище.
- Заради теб. И това ми стига.
- И на мен... Отивам! Чакай ме!
- Върви. Хубаво е, че има кой да те чака.

47.

Спас ме чакаше пред входа на парка. Направи нерешително няколко крачки.
 — Другарю Боев, искам да ви кажа нещо...
 — Да не ме бъркаш с директора? — казах весело.
 — Не... — наведе глава Спас. Тръгнахме.
 — Съвестта ти ли реши? — попитах след малко.
 — Не — отвърна смутено Спас. — Класът...
 Гласовете ехтяха все по-близо и ние вървахме към тях.

48.

Една утрин през май, с шевероятно много слънце, с усещането, че във въздуха е останало слънце и от миналия ден... За наблюдения винаги има време, особено ако човек вместо със себе си, предпочита да се занимава с това, което става наоколо: момичето, което не е успяло да се начерви в къщи и прави това на улицата: пенсионерът, който вече търси удобна пейка: закъснелият служител, който скача в потеглящия трамвай; билетопродавачът, който бавно разперва своите пъстри ветрила на щастieto...

... Наближавах будката, когато изведнъж видях майка ми. Стоеше на отсрещния тротоар. Направи няколко колебливи стъпки към будката, спря и бързо тръгна, бързо се отдалечи...

Отидох при будката, взех вестник, разтворих го и тръгнах в утринната навалица. Тия, в които се блъсках, нямаха време — навярно и желание — да слушат извиненията ми.

— О-о! — спря ме негодуващ вик.

Едно непознато момиче се държеше за рамото и ме гледаше с възмущение. В усмивката ми имаше толкова чувство за вина, че веднага получих прошка. И пак тръгнах с разтворен вестник...

Двама деветокласници, дребнички, с остригани коси и щръкнали уши, минаха край мен и ме изпревариха като на парад — с твърда крачка и фуражка в ръцете.

— Добро утро! — разнесе се поздрав.

На трамвайната спирка видях малката Елена. Кутията на цигулката опираше в земята. Изтичах, помогнах ѝ да се качи в трамвая. Беше вече на стъпалото, когато казах:

— Бонжур, Елена.

— Бонжур, чичко — отвърна тя. — Ще идваш ли пак да изпращаш какичката? ... — Свих рамене. — Пък да знаеш каква нова „дама“ съм начертала! Чистачката каза, че е невъзможно да се изтрие.

Трамваят тръгна. Махнах ѝ с ръка. Двете ѝ ръце бяха заети с чантата и цигулката. Тя подаде на един мъж до нея цигулката, махна ми и пак си я взе.

49.

Вървах сред навалицата. Излязох на булеварда.

И видях моя клас.

Видях ги отдалече. Те вървах бавно, те бяха весели и пееха весело и нестройно. Бяха спазили традицията, абитуриентският бал да завърши сутринта. Момчетата бяха наметнали саката и отпуснали вратовръзките, момичетата явно не държаха много на външния си вид. Вървах прегърнати и пееха своята весела песен. Всичко беше много чисто и красиво и хората ги гледаха с добри очи.

Видяха ме. Песента и смехът изчезнаха. Усетих как останаха в тях... Виждах само тях. Всичко наоколо се бе стопило в слънцето — и те вървах по средата на булеварда, вървах срещу мен, бавно и тържествено, слънцето бе стопило всичко наоколо, за да виждам само тях — красиви, уверени... И всичко утихна за миг, за да чуя гласа си:

— Сбогом... приятели...