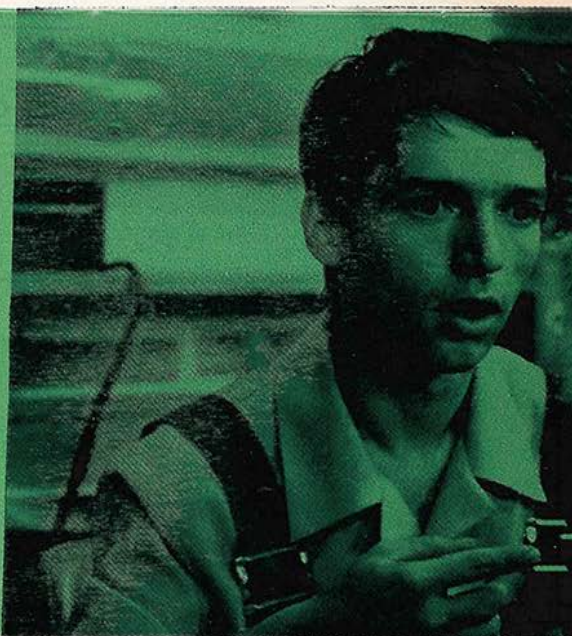






**кино
изку
ство**

Г О Д И Н А

26

Июль, № _____

В И Т Н З

бр. 12, декември 1971

орган на комитета за изкуство и
култура, на съюза на българските
филмови дейци и съюза на бъл-
гарските писатели

с ъ д ъ р ж а н и е

**АЛЕКСАНДЪР КАРАСИМЕОНОВ — ВАЖЕН МО-
МЕНТ В ТВОРЧЕСКИЯ ЖИВОТ НА БЪЛГАР-
СКОТО КИНО**

**ХРИСТО ХРИСТОВ, ЛЮДМИЛ СТАЙКОВ, ГЕОРГИ
СТОЯНОВ — ОСНОВА ЗА ТВОРЧЕСКА АК-
ТИВНОСТ**

**БОГОМИЛ РАЙНОВ — СТАРАТА ПРИКАЗКА В
НОВ ВАРИАНТ**

**ИСКРА ДИМИТРОВА — ПРАЗНИЦИТЕ НА СЪ-
ВЕТСКИЯ ФИЛМ**

В ДЪОМИН — ВУЙЧО ВАНЬО И ДРУГИТЕ ...

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА — „ПТИЦИ ДОЛИТАТ“

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ — „ПОХОДЪТ КЪМ РИМ“

СЕРГЕЙ ГЕРАСИМОВ — ФРАГМЕНТИ

**ГЕНЧО ГЕНЧЕВ — СЕДМА НАЦИОНАЛНА СРЕ-
ЩА НА КИНОЛЮБИТЕЛИТЕ**

**БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — ПЪРВИ КИНОФЕСТИ-
ВАЛ НА ОСТРОВ ЕЛБА**

ХРОНИКА

**НИКОЛАЙ НИКИФОРОВ — ПЪТ ПРЕЗ ДНИТЕ
(СЦЕНАРИЙ)**

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Адрес на редакцията

София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж

тел. 87-91-11, вътр. 316 от 14—18 ч. 88-87-87

каса — 87-00-31

Издателство „Български писател“

ул. „Ангел Кънчев“ 5

Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.

Тираж 7500

Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната

На първа страница на корицата сцени от филма
„Автостоп“. На втора страница на корицата Все
волод Санаев, нар. артист на СССР

ВАЖЕН МОМЕНТ В ТВОРЧЕСКИЯ ЖИВОТ НА БЪЛГАРСКОТО КИНО

АЛЕКСАНДЪР КАРАСИМЕОНОВ

Извършените през последните месеци структурни промени в художествено-творческия живот на нашата кинематография отразяват една назряла необходимост. Развитие на нашето киноизкуство е стигнало до тази професионално-творческа степен, която ни дава правото да се отнасяме с пълно доверие в творческите му възможности. Заедно с процеса на консолидиране на творческите кадри се появяват нови творчески сили във всички професии на кинематографията. Завоювано е с цената на много усилия доверието на нашия собствен български зрител, за което говорят всички статистики от последните две-три години — българският филм е на първо място по броя на зрителите сред всички филми, които се прожектират у нас. Или, с други думи казано, българското кино вече се прощава с младежката си възраст и навлиза сигурно в периода на осъзнатите възможности и поемането на всички граждански отговорности.

Струва ми се, че тази мисъл не противоречи на досегашната кратка история на българското кино, в която има значителни и зрели произведения, заслужено спечелили и наше, и международно признание. Тези произведения са набелязвали посоките на развитието, създавали са идейно-художествени критерии, пораждали са онази идейно-творческа среда, в която са узрявали през всичките тези години творци от най-различни киноспециалности — сценаристи, режисьори, оператори, художници, композитори, звукооператори, организационни и технически кадри. Когато се обърнем назад и сравним сегашното състояние и брой на творческите работници с това, което беше даже преди пет години, ще видим действително големи и основни промени. Ето и главният фактор, който ни дава правото да обмисляме и планираме сериозно и бързо увеличение на броя на филмите — наличието на творчески кадри. Доскоро се смяташе, че техниката, с която разполага българското кино, му дава по-големи производствени възможности,

но не му достигат творчески работници. Сега, вече е очевидно, положението на нещата е обратно. Наличието на голям брой доказали възможностите си творчески и технически кадри, на цяла малка армия от квалифицирани кинематографисти ни дава тази увереност, с която планираме увеличаването на художествената продукция на българското кино. Защото недостигът и изоставането на техниката в един или друг сектор на киното могат да бъдат ликвидирани за един месец или за една година, но процесът на създаване на творчески кадри явно е сложен, труден, понякога мъчителен. Затова ние сега с удовлетворение отбелязваме този факт: присъствието — доказаното, извоюваното, неотнимаемото присъствие на българските кинотворци, наличието на значителен и силен творчески отряд в полето на националната ни култура.

Ето това са някои от предпоставките (извън предпоставките, произтичащи от бурния ни икономически и културен прогрес), които стоят в основата на партийния документ за по-нататъшно развитие на българското киноизкуство — Единния план-програма, приет през миналата година от Политбюро на ЦК на партията. В точките от този план, които се отнасят до творческите въпроси в развитието на българското киноизкуство, са набелязани извънредно важни, решаващи за по-нататъшната съдба на българското кино мерки. Това е всеотраслен документ, в който са проявени грижите и вниманието, дълбокото разбиране и ангажираност, с които Централният комитет на партията винаги се е отнасял към проблемите на киноизкуството, към творческия и организационен живот и взаимоотношения в кинематографията и в Съюза на филмовите дейци.

Така, като резултат от обективното развитие на българското киноизкуство ние сме свидетели и участници в една значителна по замислите си и очевидно изпълнена със сложни проблеми реорганизация на творческите звена на ДО „Българска кинематография“. Както е известно, от месец септември съществуват три творчески колектива с художествено-творческа самостоятелност, които засега ще използват финансовата и производствената система на националния киноцентър.

Точните основания за възприетата форма на съществуване на новите творчески колективи са обсъждани най-широко в различни форуми на кинематографичната общественост. Тук не е нужно отново да се излагат тези основания. При пълната увереност в необходимостта от промени, ние сега би трябвало да поговорим за очакванията и надеждите си, свързани с новите творчески звена, плановете и перспективите, които вече разработваме конкретно.

Новите творчески колективи ще бъдат съдружия от кинотворци, обединени на базата на идейно-естетическо единство, центрове, в които се реализира творческата мисъл, развиват се нови творчески концепции и планове, задълбочава се и се конкретизира колективната грижа за художествените резултати; обединения от творци, художествени ядра, в които ще се създадат така необходимите ни вече традиции на творческа и гражданска взаимопомощ и приемственост в киноизкуството. Възможността да бъдат регламентирани тези творчески взаимоотношения от нов вид ще даде гласък на плановете ни, за да не остане само във сферата на общите теоретизации и неосъществи-

мите желания това, в което ние всички сме убедени, но което досега не сме постигнали след толкова много обсъждания, разговори и декларации.

Нови възможности се появяват в областта на кинодраматургията. Значително ще се разшири кръгът на авторите, които се занимават сериозно и пълноценно със сценарно творчество, взаимоотношенията с българските писатели ще придобият по-диференциран и художествено-плодотворен характер. Възможността за влизане в творчески контакти с авторите няма да бъде монополизирана от едно единствено звено, както досега, и това ще даде възможност за значително по-богати връзки с много повече автори. Първите прояви в дейността на творческите колективи показват именно това — широко привличане към проблемите и творческия живот на кинематографията на нов кръг представители на нашата художествена интелигенция. В щатния състав и художествените съвети на колективите вече виждаме голям брой нови имена на млади и на изтъкнати творци, които с амбиция и любов към киното се включват в творческия му живот.

Така необходимото тематично и жанрово разнообразие, което ще позволи на нашето кино да навлезе с художествена задълбоченост в по-разнородни пластове на съвременния живот и на националната ни история, е една от постоянните грижи при определянето на репертоарните планове. Новата структура ще даде възможност за възлагането на някои тематични профили на отделните творчески звена. Самото присъствие на по-голям кръг от творци в живота на киното ще му позволи да влезе в контакт със значително по-широки социални и обществени слоеве, да се приближи до актуалните и жизнено важни проблеми в развитието на нашето социалистическо общество, да се докосне до горещите точки на съвременния ни живот.

С това е свързана и една от главните задачи в областта на кинодраматургията — осигуряването на онова количество добри сценарии, които ще дават основата на нашата продукция — филмите, посветени на днешния ден, на социалистическа България. Приближаването на киното и неговите творци до големите проблеми на страната, до невероятните по своята сложност и уникалност задачи, които решава Българската комунистическа партия, ще го предпази от състоянието на малките мисли и нищожните обобщения, състояние, в което то сякаш периодически изпада. Трябва да признаем, че в това отношение ние гледаме оптимистично към близкото бъдеще на киното ни. И не може човек да не изпитва добри надежди, когато види, че в щатния състав и в художествените съвети на различните творчески подразделения сега взимат активно участие такива писатели като Павел Вежинов, Богомил Райнов, Лозан Стрелков, Камен Калчев, Любомир Левчев, Николай Хайтов, Никола Русев, Атанас Наковски, Антон Дончев, Тодор Монов, Любен Станев, Драгомир Асенов, Серафим Северняк... Ако прибавим и имената на художници и композитори като Найден Петков, Светлин Русев, Атанас Нейков, Христо Стефанов, Дора Бонева, Симеон Пиронков, Борис Карадимчев, артисти като Апостол Карамитев и Любомир Кабакчиев, ще видим, че надали има у нас друг творчески организъм, в който да са събрани в една обща работа такъв брой творци от различни изкуства. Това е ново и извънредно интересно явление, което отразява мястото

на киноизкуството в съвременния свят и дава основания за оптимизма, с който гледаме на близкото бъдеще на нашето кино.

Новата структура ни носи редица възможности и предимства в основната сфера на кинопроизводството — режисьорската работа над филма. В художественото ръководство на различните звена са ангажирани пряко режисьори като Вълко Радев и Борислав Шаралиев, Тодор Динов и Захари Жандов, Методи Андонов, Христо Христов, Зако Хеския, Димитър Петров, Николай Корабов, Георги Стоянов, Людмил Стайков, операторите Атанас Тасев и Борислав Пунчев. В статута на творческите колективи е изградена ясна система за художествено ръководство и за оказване на творческа помощ (тогава, когато тя е необходима), за да се стигне до възможно най-добрите резултати, до използването на всички лични и колективни творчески ресурси на нашето кино в името на една цел — създаването на хубави филми. Така например при реализацията на сложни в постановъчно отношение произведения, филми на значителни теми, целият творчески капацитет на един колектив ще може да бъде привлечен в определен момент за консултация и конкретна помощ.

На нова основа ще бъдат съставяни и перспективните тематични планове. До голяма степен ще бъде ограничена практиката на случайните заявки. Творческите колективи, които ще се грижат за създаването на пет-шест филма годишно, ще могат да правят много по-щателен и своевременен подбор на това, което предлагат за производство, колективната ангажираност за постигане на най-висок краен резултат ще създава задължението предварителният подбор и подготовка на сценарния материал да се извършват от принципни идейно-естетически позиции и с оглед на тематичната и жанрова необходимост в продукцията на съответния колектив.

Едно друго предимство, което осигурява новата структура, е премахването на вкусовата и естетическата ограниченост, която неизбежно съществува, когато ръководството на конкретния художествен процес се извършва от едно единствено ръководно звено. В трите колектива с техните художествени съвети ще се създаде по-голяма възможност за изявата на творческите индивидуалности както на писатели, така и на режисьори, ще бъдат стимулирани доказано талантиливите стремежи към постигане на собствен стил, собствено творческо лице, това, което засега като че ли отсъства в българското кино.

В основата на всичките нови възможности и като гаранция за тяхното осъществяване стои, разбира се, обстоятелството, че новите творчески колективи са съставени от хора с ярко изявени партийни и граждански позиции, творци с художествен и житейски опит, за които съдбата на българското кино ще бъде неотделима от собствената им творческа съдба.

ОСНОВА ЗА ТВОРЧЕСКА АКТИВНОСТ

Във връзка със създаването на творческите колективи представител на редакцията се среща с художествените им ръководители и ги помоли да споделят свои мисли за бъдещата работа.

ХРИСТО ХРИСТОВ — худ. ръководител на Първи творчески колектив:

Идеята за създаване на художествено-творческите колективи при СИФ беше разработена и узаконена още в Единния план-програма за по-нататъшното развитие на българското киноизкуство, одобрена от Политбюро на ЦК на БКП. Тя се утвърди и тези колективи вече се създадоха с цел да се решат някои творчески и организационни проблеми, които досега спъваха развитието на нашето кино.

В колективите се обединяват творческите кадри, за да решават творчески задачи. С киноцентъра ние съгласуваме производствените си нужди и планове, но пряко не се занимаваме с тези въпроси, което много ни облекчава.

Събирането на определен кръг кинематографисти за по-постоянно и по-близко сътрудничество е много благоприятно за нашата работа. Искам да припомня, че в досегашната практика на българското кино едно ръководство организираше и наблюдаваше създаването на шестнадесет филма; сега тази работа ще бъде разпределена между трите колектива.

Структурата на колективите е такава: художествен ръководител, главен редактор, редактори, щатен сценарист и двама съветници — опитни кинематографисти, които ще бъдат използвани като консултанти при работата на по-млади режисьори. Всеки колектив има и свой административен секретар. В отделните художествени съвети са привлечени хора от най-различни области на изкуството. Приятно ми е да споделя вече оформилото се впечатление от художествения съвет на колектива, който оглавявам — това е солидна група от хора не само разбиращи от изкуство, но и ангажирани, пристрастни към съдбата

на българското кино. В нашата бъдеща работа художественият съвет ще има много активна и много отговорна роля.

Убеден съм, че тази структура дава много по-големи възможности за работа с авторите. В нашия колектив например вече търсим най-различни форми за привличане на известни, а и на начинаещи автори из средата на публицисти, театрални драматурзи и пр. Има случаи, когато откупуваме само авторски права от писателя, а на нови хора се възлага преработката на произведението за екрана. Привличаме и диалогисти, търсим помощта на добри писатели за доработка на някои сценарии и т. н. За нас е особено важно сега да натрупаме фонд от сценарии. Репертоарът, който съставяме, трябва да реши някои досега нерешени, а и нови задачи, които животът налага пред българското кино. Преди всичко се мисли за намиране на по-преки пътища към вниманието на нашия зрител, за постигане на по-толям коефициент на полезно действие чрез българските филми. Затова наред с основното ядро филми, които, така да се каже, ще трябва да решават сериозните проблеми, мислим и за създаване на филми, които да отговарят на по-разностранный интереси на зрителя — спортни, развлекателни филми и пр. Сега, както останалите два колектива, така и нашият създава свой перспективен план, в който ще залегнат важни теми, свързани със забележителни годишнини от 9. IX. 1944 г., от Септемврийското въстание 1923 г., от създаването на българската държава и пр. Още отсега работата по тези отговорни теми ще се възлага на определени творци, ще се стремим към по-далновидна и по-трайна подготовка на бъдещите филми. Но всеки нов възникнал сценарий, който има съответни художествени качества, ще може да измести по-отдавна замисления, ако той не отговаря на изискванията ни.

Бойното кръщение на нашия новосъздаден художествен съвет беше приемането на един сценарий от Николай Хайтов, написан по известните му разкази „Мъжки времена“ и „Сватба“, които ще бъдат екранизирани като две отделни новели. Общото им заглавие още не е определено. Работи се и по екранизирането на романа „Иван Кондарев“ от Ем. Станев. Поканили сме режисьорът Георги Стоянов да постави филм по сценарий на Никола Русев, озаглавен „Къщи без дворове“. Що се отнася до сегашното ни производство — скоро ни предстои да обсъдим и приемем вече готовите филми „Козият рог“ — сценарист Н. Хайтов, реж. Методи Андонов и „С деца на море“ — сценаристи Братя Мормарев, реж. Дим. Петров. Пуснали сме в производствена работа и „Последната дума“ — сценарист и режисьор Бинка Желязкова, в период на напреднала работа е „Само мъжествени дни“ — сценарист К. Георгиев, режисьор Лада Бояджиева. Но най-сериозната ни предстояща задача е филмът за Георги Димитров.

Като една от основните цели на създадените колективи аз виждам още по-тясното сближаване на творците — писатели, критици, художници, композитори около кинематографичния процес за създаване на по-значителни в идейно и художествено отношение филми.

С образуването на колективите се създават условия за целенасочено и плодотворно организиране на творческия процес, за скъсяване на пътя, по който се ражда едно произведение. А знае се колко е важно — особено когато се касае до филми, отразяващи актуални проблеми и събития, да излизат своевременно на екрана.

Но струва ми се, най-съществена е максималната активност на кинотворците, която се постига чрез новата организация на творчеството. Преди всичко сега в ръководствата на колективите, в тяхната организационна и практическа работа са включени голям брой от най-добрите наши кинематографисти — като творчески консултанти, като членове на художествените съвети. Всеки успех на колектива те ще приемат като свой личен успех, всеки неуспех — като лично огорчение. А оттук естествено ще се роди и повишената взискателност при разглеждане и приемане на литературния материал, на режисьорските предложения, на актьорските проби, на готовите филми.

Впечатленията, които имам от сформираните и вече активно работещите художествени съвети, са много обнадеждаващи, преди всичко защото в тях са включени сериозни и талантливи творци от всички области на изкуството. Атмосферата в тези съвети е творческа, интензивна, делова. Подчертавам това, защото винаги съм смятал за много съществен дял в творческия процес на нашето кино работата на художествените съвети, която досега като че не е била на необходимата висота.

Искам да отбележа и чудесната колегиална атмосфера, която съществува между самите колективи. Тя също е предпоставка за активна дейност. Но неизбежно съревнование, в най-хубавия, творчески смисъл на думата, постепенно ще се роди и разгърне и мисля, че то ще бъде един от основните стимули към общо постигане на по-значителни резултати, за преодоляване на дребнотемиято, шаблона, студения професионализъм, сивотата.

Наистина между колективите не съществуват тематични и жанрови бариери. Но това не изключва стремежът към профилиране на задачите. Амбицията на нашия колектив е да работи предимно в областта на младежката проблематика. Предельно ясно е, че младежта е основната част от филмовата аудитория, че тя е най-взискателна, най-чувствителна и безкомпромисна към успехите и неуспехите на българското кино. Това особено много ни задължава, но ние сме изпълнени със стремеж да от-

говорим на изискванията, на духовните и естетическите нужди на нашата младеж. Ние искаме да направим филми за нейния трудов ентузиазъм, да покажем авангардното място, което тя заема в ръководството и управлението, в най-отговорните участъци на социалистическото строителство. Тези наши амбиции срещат разбирането и активната подкрепа на ЦК на ДКМС, който ни помага и насочва за изпълнението на отговорната ни задача.

Наред с утвърдени вече творци на нашето кино ние имаме като принципен стремеж да привличаме за работа и да подпомагаме първите стъпки на начинаещи кинематографисти, да им подсказваме интересни задачи, загрижено да следим работата им.

Бихме могли да посочим вече някои реални резултати в изпълнение на творческата ни програма. Нашият колектив прие и ще предаде за разпространение музикален поетичен филм „Автостоп“, създаден по сценарий на Иван Радоев от дебютиращия в киното млад режисьор Никола Петков. Предстои да се реализира написаният от писателите Павел Вежинов и Рангел Игнатов сценарий, който в мащабни измерения ще разказва за героизма на българската армия във Втората световна война. Още при започване на работата си авторите на филма — негов режисьор ще бъде Зако Хеския, — заявиха в печата, че те адресират филма си към младите зрители. Върху филм за ентузиазма и подвизите на ремсистите в първите дни от установяването на народната власт работят режисьорите Ирина Акташева и Христо Писков; сценарият е написан от Славчо Дудов. Съвременни нравствено-етични проблеми от живота на младежта ще бъдат поставени във филма „Обич“, който се осъществява по сценарий на Ал. Карасимеонов. Предвидени са и два филма с участието на нашите видни естрадни изпълнители, любимци на младежта Лили Иванова и Емил Димитров, и с най-популярните ни комедийни актьори. В нашите планове е и оригиналният замисъл на майстора на българската мултипликация Тодор Динов да направи пълнометражен цветен мултипликационен филм с участието на живи актьори, сценарият на който ще бъде написан от писателя Николай Хайтов.

ГЕОРГИ СТОЯНОВ — художествен ръководител на Трети творчески колектив:

Обособяването на колективите съвсем не означава разделение и противопоставяне на творческите сили в студията, а точно обратното — обединяване на съмишленици в името на общи интереси и цели, обединяване усилията на творци с общи ху-

дожествени пристрастия. И ако може да се говори за известно съревнование, то ще бъде по посока на това, кой да създаде по-значително произведение в идейно и художествено отношение.

Създаването на колективите ни освобождава от много не-свойствени за филмовото творчество организационно-производствени функции, а това ни дава възможност по-съсредоточено и по-резултатно да се включим в творческия процес. От друга страна, при по-ограничения периметър на наблюдение ръководствата на колективите ще могат по-отблизо да следят работата по създаване на отделните филми и да се намесват в критични моменти.

Киното е колективно дело и за неговото реализиране е особено важно да се обединяват хора с близки вкусове. Мисля, че при сегашната структура на колективите ръководствата ще имат възможност по-решително да влияят в положителен смисъл и при оформянето на творческите състави, които ще работят върху бъдещите филми.

Колективите не се обособяват тясно по жанрове, по тематични сфери, по профили, не са отделени един от друг с китайска стена. Ще посоча такъв един факт — независимо, че аз съм ръководител на трети колектив, ми предстои да поставя филм в колектива с ръководител Христо Христов; той пък от своя страна ще гостува на нашия колектив. Мисля, че все пак така ние можем да разчитаме и на по-обективна критика, за да не се потапяме, така да се каже, в собствен соус. И още нещо — взаимното проникване, пълната информираност за онова, което създават колегите ни от другия колектив, ще ни предпазва от дублиране на теми, от увлечение по едни и същи художествени идеи.

Поради редица обективни причини нашият — Трети художествено-творчески колектив, закъсня в своята работа и за разлика от колегите си ние можем да посочим по-малко заглавия. Неотдавна приехме завършения филм „Глутницата“, осъществен от младата режисьорка Иванка Гръбчева по сценарий на Антон Дончев. Предстои завършване на филма „Близо и далеч“, посветен на Япония, дело на з. а. Вълчо Радев. Христо Христов ще екранизира при нас повестта „Последно лято“ от Йордан Радичков. Очакваме сценарий от Драгомир Асенов, който ще бъде написан на основата на пиесата „Рози за д-р Шомов“. В период на напреднала снимачна работа е филмът „Десет дни неплатен отпуск“ — сценарист Тодор Монов, режисьор Януш Вазов.

Наградите на Първия фестивал на българския късометражен филм

ГОЛЯМАТА НАГРАДА „ЗЛАТНИЯТ ТРАКИЙСКИ РИТОН“ — на научно-популярния филм „Стрели над водата“ (сценарист и режисьор Константин Григориев, оператор Цветана Найденова).

НАГРАДАТА ЗА НАЙ-ДОБЪР ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ — на „Шешкинград“ (сценарист Васил Кинов, режисьор Васил Живков, оператор Иван Цонев).

НАГРАДАТА ЗА НАЙ-ДОБЪР НАУЧНО-ПОПУЛЯРЕН ФИЛМ — на „Първият“ (сценарист Стаменка Христозова, режисьор Иван Попов, оператор Димитър Пенев) и „Столица да бъде София“ (сценарист и режисьор Огнян Данаилов, оператор Антон Коларов).

НАГРАДАТА ЗА НАЙ-ДОБЪР АНИМАЦИОНЕН ФИЛМ — на „Перпетуум-мобиле“ (сценарист, режисьор и художник-постановчик нар. арт. Тодор Динов) и „Опера за един лешник“ (режисьор и художник-постановчик Генчо Симеонов, сценарист Борис Априлов, композитор Георги Генков).

НАГРАДАТА НА ДО „БЪЛГАРСКА КИНЕМАТОГРАФИЯ“ — на документалния филм „Учителят“ (режисьор Невена Тошева, оператор Стефан Босев) и на анимационния филм „Урок по социология“ (режисьор Пенчо Богданов, сценарист Иван Панайотов).

НАГРАДАТА НА ЦК НА КОМСОМОЛА — на анимационния филм „Модел“ (сценарист, режисьор и художник-постановчик Слав Бакалов).

НАГРАДАТА НА ЦС НА БПС — на документалния филм „Коста Петров“ (сценарист Яко Молхов, режисьор Христо Мутафев, оператор Христо Рачев).

НАГРАДАТА НА ОБЩОНАРОДНИЯ КОМИТЕТ ЗА БЪЛГАРО-СЪВЕТСКА ДРУЖБА — на научно-популярния филм „Първата бразда“ — българо-съветска продукция (режисьор Константин Костов, композитор Димитър Грива).

С ГРАМОТИ се отбелязват творческите колективи на анимационните филми за деца „Буфосинхронисти“ и „Премеждието“.

НАГРАДАТА НА КРИТИКАТА — на режисьорката Невена Тошева за нейните филми „Учителят“ и „София на бъдещето“ и за цялостния ѝ принос в развитието на българското документално кино.

ЗА ВЪТРЕШНИЯ КОНФЛИКТ

АЛБЕРТ КОЕН

Стар афоризъм гласи, че за любовта са нужни двама. Човек се изкушава да използва тази крилата формула, за да каже, че и за конфликта — било в живота, било в изкуството — са нужни двама. Изглежда повече от очевидно, че противопоставянето и сблъсъкът, с които е свързано понятието конфликт, предполагат наличието на две сили, съответно олицетворени от два персонажа (по-точно, най-малкото от два, защото известно е, че конфликтите биват също така и групови — национални, класови, семейни и др.). Но логиката на това очевидно заключение е безупречна само в първата му част: да, за да има конфликт, е необходим сблъсък на две противопоставящи се сили. Не е вярно обаче, че тези две сили трябва да са въплътени в два персонажа, в два образа. Цялата история на изкуството, в унисон с правдата на живота, показва, че за конфликта е достатъчен и един човек, един персонаж. Защото често конфликтите, които са обекти на художествени произведения и двигатели на тяхната „драматургия“, са вътрешни, в самия човек; арената, на която те развихрят енергията си, е душата на човека, индивидуалното съзнание. Човек се бори не само с другите, но и със себе си, в себе си и едва ли е нужно да изреждам заглавия и автори, за да доказвам, че върху този сложен и много мъчителен двубой със самия себе си са изградени голям брой най-значителни произведения на литературата и изкуството, в това число и на киноизкуството. Вътрешният конфликт е между предпочитаните и привилегированите обекти на художественото изследване и не е трудно да се разбере защо това е така, като се има пред вид, че изкуството е човекознание, усилие на човека да изрази себе си и да познае себе си. А една от „мистериите“ на човешката личност е нейната способност да се раздвоява, да се разкъсва от противоречия, които тъкмо подклаждат огъня на вътрешните конфликти.

Повече от безспорно е, че за конфликта в изкуството е достатъчен един човек. Но ако кажем само това, пак ще бъдем далеч от истината или най-малкото ще отворим вратата за превратни тълкувания. Нужно е още да обясним кое поражда раздвоението и противоречията у човека и оттам на вътрешния конфликт, нужно е да изясним природата на вътрешния конфликт като психологически феномен. Идеалистическата философия и психология третира това явление като драма на затвореното съзнание, на монадата, имаща корените си в самата структура на съзнанието, а теологичните направления му дават дуалистичната интерпретация на сътолковение между две заложили свие начала у човека. Модният сега на Запад фройдизъм намира обяснението на раздвоението на личността в дълбините на нейната биологична природа и проекциите на биологичното в сферата на психичното. При всички тези интерпретации вътрешният конфликт остава затворен в пределите на херметически изолираната човешка единица и черпи енергията си от самата нея. Той е разглеждан като една робинзонада на духа.

Каквото и да говорят нашите идейни противници, марксизмът-ленинизмът разполага със своя стройна научна теория на личността. Сърцевината на тази теория е тезата за обществената детерминираност на личността. Разбира се, на нас и през ум не ни минава да отричаме или да омаловажаваме например биологичните фактори в структурирането и развитието на индивида, сиреч такива фактори като наследствеността, сексуалния нагон и др. Работата е там, че те нямат решаващата, определяща сила, а пречупват своите въздействия през обществените детерминанти на личността, каквито са нейната социално-класова принадлежност, обществени връзки, среда на развитие и дейност и т. н. Личността като възплъщение и средоточие на обществените отношения — тази е марксистко-ленинската гледна точка по въпроса. И само тя може да ни даде вярното отправление при разглеждане и на този особен феномен, какъвто е вътрешният конфликт.

Вярно е, вътрешният конфликт винаги е една драма на индивидуалното съзнание, породена обаче не от иманентни на съзнанието противоречия, а от взаимоотношенията на това съзнание с действителността. Действителността преди всичко е противоречива — тя е изтъкана от противопоставящи се социално-икономически, идейни, политически и нравствени тенденции, които произват всяка нейна сфера, дори тази на всекидневния бит, и които принуждават личността непрекъснато да прави своя избор между тях, да заема една или друга страна. Всъщност вътрешният конфликт е драма на избора на позиция и поведение сред сложното сплитане на житейските обстоятелства, на алтернативите, пред които животът така често поставя личността. В него се проявява зависимостта на човека от обстоятелствата, но също така и неговата активна природа и роля, даваща му право на избор, подтикваща го да надмогне обстоятелствата.

С други думи, вътрешният конфликт е винаги отражение на някое от обективните противоречия и конфликти, с които личността се сблъсква. И обратно, обективните конфликти винаги минават през

човека, пораждайки в едни или други случаи остри вътрешни конфликти. Изкуството се вглежда във вътрешните конфликти не от просто влечение да чопли човешката душа, а защото в тях особено релефно се отразява диалектиката на обективната действителност, отразява се чрез субективното си пречупване, в „изживяна“, „хуманизирана“ форма.

Тази диалектика е прозряна и показана внушително още в античната трагедия, въпреки че в нея човешката съдба е разглеждана под знака на предопределеността. Още по-убедително ще я видим разкрита у Шекспир, чиито герои често се раздвояват и терзаят, защото на пътя им застават враждите на света. И мъчителното раздвояване у Разколников, неговите колебания до фаталния избор, утризенията след убийството — всичко това ние възприемаме не като гърчове на едно болно съзнание, а като криза на личността, намираща се в остър конфликт с окръжаващата я действителност. Подобна постановка и интерпретация намират вътрешните конфликти в почти всички големи творби на литературата и изкуството.

И за социалистическото изкуство вътрешните конфликти са отблясъци на противоречията в обективния свят. Диалектиката на социалистическото общество е в борбата между новото и старото, между зараждащото се и отмиращото, между движението и инерцията. Никъде тази борба не рефлектира така, както в душевността на човека, раздвоявайки я също между преживелиците на старото и наносите на миналото, от една страна, и повелите и въздействията на новия живот, идеология и морал, от друга. Вътрешните конфликти у човека на социалистическото общество са явления, съпътстващи изграждането на новата личност чрез преодоляването на остатъците от старото в нейната душевност и мислене и установяването на всепо-голямо съответствие и хармония между нейното поведение и изискванията на новото общество. Известно е, че върховна цел на социализма е разцветът на личността, изграждането на новия човек. В този смисъл на никое друго изкуство не е присъщо да се вглежда в проблемите, процесите и конфликтите на личността с толкова внимание, проникновение и ангажираност, както това е присъщо на социалистическото изкуство.

*

Тези встъпителни думи от по-общ характер бяха необходими, за да ни отворят вратата към разглеждане на проблема вече в сферата на киноизкуството. Развитите общи теоретични положения са безусловно валидни и тук и нашата задача по-нататък е да видим по какъв начин и с какви резултати те се осъществяват във филмовото творчество. Синтезирали в себе си основните елементи на литературата и театъра, киното е приело от тях и конфликтното начало на сюжета, образната система и драматургията изобщо. Съответно на това в арсенала на кинодраматургията вътрешният конфликт отдавна е заел почетно място.

Обърнем ли се към историята на българското социалистическо кино — а тя се измерва само с един четвърт век, — лесно е да открием, че вътрешният конфликт е използван в нашата кинодрама-

тургия още от първия игрален филм, та чак до произведенията с най-скорошна дата. Използуван е тъкмо като корелат и резонанс на големите обществени конфликти на времето, като възел, в който се сплитат усилията на личността да намери своето място в живота, своята позиция спрямо проблемите, издигани от общественото развитие във всички направления. Нека си спомним, че още в първия филм на нашата одържавена кинематография — „Тревога“ — драматичният вътрешен конфликт на запасния полковник от царската армия Витан Лазаров е неизбежен отглас на сътолковението между фашизма и народа в напрегнатите години на последната война. Илюзията на Лазаров — иначе честен и достоен човек, — че високите вълни на тази смъртна схватка спират пред стените на неговия дом рухва, а заедно с нея и фалшивата идея за възможността да бъдеш неутрален спрямо съдбоносния конфликт на епохата.

Но онази епоха поражда драматични изпитания за личността не само в обществените среди, към които принадлежи Витан Лазаров. Кризите на буржоазната съвест са дори много по-редки явления, отколкото проблемите на идейно-нравствения избор, изправящи се пред хората, които се борят в редиците на революцията. В „Пленено ято“ такъв проблем стои в центъра на повествованието: ще подпише ли политзатворникът Христо капитулантска декларация, подмамен от обещанията на властта за милост? Христо се е огънал пред полицейските инквизиции, оставил е там смачкана голяма част от своята личност на борец; а сега накърнената му душа се бори със страха от смъртта и е готова да пожертвува и остатъка от своето човешко и революционно достойнство пред измамната надежда за оцеляване. Но затворническият колектив (където впрочем се водят спорове около личността и поведението на Христо) се притичва на помощ със своето доверие и морална подкрепа — Христо намира сили да надвие страха и измамната съблазън, за да се завърне в семейството на комунистите, да възстанови нарушеното единство на своята личност и да загине като достоен борец. Голямата сила на този филм (който и досега остава едно от най-ярките наши кинопроизведения на историко-революционна тема) е не само в остротата на идейно-нравствения проблем, но още и в тънкостта и проникновението, с което се проследява тежкия вътрешен конфликт у героя, както и в художествената убедителност на неговото разрешение.

В друг филм от антифашистката съпротива — „И дойде денят“ — ние сме свидетели пак на остър вътрешен конфликт, който ни открива друг аспект от трудната съдба на комуниста-революционер, а чрез него и от широката хуманистична същност на революцията. Партизанинът Матей, натоварен от командира на отряда да ликвидира в града един провокатор (всъщност човек, неиздържал на инквизициите в полицията), не е убеден в справедливостта и целесъобразността на това наказание; раздвоението и колебанията му стават причина за гибелта на друг, съвсем невинен човек. Чувствайки дълбока вина за този злополучен изход на акцията, Матей сам слага край на живота си. Вътрешният конфликт у Матей е разгърнат силно, набира все повече трагическа енергия, довеждаща до фаталния край. Експониран на фона на идейно-нравствената поле-

мика с командира — личност едносплавна и непоколебима, човек на резките и безкомпромисни решения, — този конфликт резюмира в себе си големи проблеми на революционната борба и етика. Личната драма тук изцяло е отражение на голямата и много сложна драма на епохата.

Българският филм продължи, продължава и сега да вижда в такова субективно пречупване и големите конфликти, които се разразиха в обществения живот вече в епохата след победата на революцията. Така например суровите обществени и душевни колизии, предизвикани от кооперирането на селското стопанство в началото на 50-те години, резонираха в известната кинотрилогия на Дако Даковски. Мито, главният герой на филма „Неспокоен път“, мъчително изживяваше раздвоението, присъщо на средния селянин, когото още на времето Ленин определи като „човек с две души“. За съжаление образът на Мито бе изграден по-скоро като илюстрация на тази явна теза, тъй като не достигаше във филма богатството на нейното конкретно житейско проявление, а самият вътрешен конфликт получи донякъде облекчено разрешение.

Но и революционната борба, и първите крачки в строителството на социализма са вече история, минало, към което киното естествено ще се обръща и занапред, осветлявайки го от нови гледни точки и с изводите от натрупания в областта на тази тематика идейно-художествен опит. В бъдещите филми на тези теми трябва да се очаква, че и конфликтите — външни и вътрешни — на съответните епохи ще получат по-дълбока, сложна и многоизмерна идейно-смислова и психологическа разработка. Животът обаче върви напред и киното се вглежда все по-развълнувано и ангажирано в неговите нови черти и проблеми. Раждат се нови обществени конфликти, а с тях и нови индивидуални вътрешни конфликти. Безспорно те са качествено други. С развитието на социалистическото общество, укрепването на неговата социална однородност, утвърждаването на комунистическите норми на нравственост, поведение и междучовешки отношения обществените конфликти престават да бъдат сблъсъци между антагонистични класи и противоположни исторически тенденции. Те взимат облика на противоречия между прогресивното в живота и консервативното, между комунистическото новаторство и рутината и инерцията, между кълновете на новото съзнание и отживелиците на старото, между нормите на комунистическата нравственост и рецидивите на индивидуалистическата философия и етика и т. н. Под знака на тези противоречия в социалистическото общество непрекъснато стават стълкновения на гледища и принципи, на характери и страсти, на различни типове поведение, често избухват конфликти между личността и колектива, пък и социалната среда изобщо. В огъня на тези стълкновения обществото оздравително се пречиства от чуждите и противоположни нему явления, брани своите свещени социалистически устои и разчиства своя път напред. В него се „закалява стоманата“ на убежденията и характерите на хората, укрепва и израства социалистическата личност. Повече от всеки друг път в историята конфликтите в обществото поради социалистическия му характер преминават през душите и съзнанието на хората, полу-

чават нравствени, психологически и изобщо субективни измерения. Призван да участва дейно в развитието на обществото, натоварен с активна историческа роля в редиците на многолюдния и сложен колектив (класата, народа, трудовия микроколектив или политическата организация), човекът от социалистическото общество трудно може да избегне дилемите на избора (на становища, позиции, линия на поведение), пред които животът често го поставя. Оттам не само неизбежността, но и особенният характер и особената острота на вътрешните конфликти при социализма.

Уловило тази специфична диалектика на конфликтността в нашето общество, социалистическото киноизкуство все по-смело търси в нея заряда на своите произведения. Както в другите направления, така и тук пионерският пример и образците бяха дадени от съветското киноизкуство. Много време и място би отнело дори само простото изреждане на съветски филми с мащабни и талантливо очертани вътрешни конфликти. От този дълъг списък аз се изкушавам да припомня само едно произведение, което, струва ми се, още живее в паметта ни, макар че от него ни делят 7—8 години: „Твой съвременник“ на Габрилович и Райзман. Образът на комуниста Губанов в блестящото изпълнение на И. Владимиров се откри с внушителни и дълбоко вълнуващи очертания тъкмо защото той набра и разкри цялата си сила в пламъците на остри стълкновения и породените от тях тежки вътрешни дилеми както в обществен, така и в личен план. И в двата конфликта — обществения и семейния — Губанов успява да устои на съблазните на леснотията, удобството и безотговорността и да се прояви като принципен, верен на идеите и нравствените си убеждения, възискателен към себе си и към другите комунист. Сложен, житейски богат и многоизмерен, образът на Губанов великолепно защита дълбокия и актуален идейно-художествен замисъл на авторите.

Но защо да се връщаме толкова назад, когато само преди няколко месеца излезе филмът „Премия“ на режисьора С. Микаелян? Тук ние отново виждаме как значителни проблеми на социалистическата действителност се пречупват в душите и съзнанието на хората, изисквайки от тях ясни позиции и честни, смели решения, до които не се стига лесно, без вътрешна борба. Това се е изисквало преди всичко от бригадира Потапов и без то да ни е показано, ние долавяме, че Потапов е трябвало да изживее доста безсънни нощи, докато вземе решението да откаже премията (и не само своята, но и на цялата бригада), за да манифестира по този начин несъгласието си с погрешната производствена политика на ръководството. Не му е никак лесно и когато трябва да мотивира и защита постъпката си пред заседанието на парткома. Но тук, на това заседание, вече са поставени на изпитание и други съвести. Пред очите ни няколко души извървяват в тези два часа един труден път на равносметка и преоценка, по който трябва да преодолеят инерцията на самоуспокоението, себичността и страха, за да стигнат до истината за личната отговорност на всеки за това, което не върви в обществото и трябва да се премахне, за онова, което е ценно и трябва да се утвърди. Впрочем тук му е мястото да отбележим, че проблемът за личната

отговорност изниква почти навсякъде, където днешните герои на социалистическия филм преживяват някакъв вътрешен конфликт и са изправени пред дилемата на избора. Всъщност изборът се състои в това, дали ще съумееш да поемеш своя дял от лична отговорност в онези драматични ситуации, в които животът така често поставя всички ни.

Спрях се само на тези два примера от богатата продукция на съветското кино, за да изтъкна, че филмовото изкуство на новия свят все по-смело търси конфликтните ситуации в нашия социалистически живот и ги „прекарва“ през горнилото на човешката душа. Тази тенденция определено се откроява и в българското кино. Бих споменал такива филми само от последната година, като „Дневна светлина“, „Този хубав живот“, „На чисто“, „Началото на деня“, „Силна вода“ и др., в които главните герои трябва да намерят себе си и своята позиция през изпитанията на остри вътрешни конфликти, където противник на принципността, честността и достойнството на личността са страхът за „топлото място“, някои низки страсти като омразата и завистта, различни видове съблазни и т. н. Както ще посоча по-нататък, на тези филми не достигат, макар и в различна степен, много неща, за да разгърнат убедително тези конфликти и да им дадат също тъй убедителни решения. Но фактът, че сценаристите са заредили своите произведения с подобен тип колизии, е показателен за една от водещите тенденции в българското кино на съвременна тема.

Тази тенденция по-ярко и по-плодоносно се очертава в т. нар. (макар и не съвсем правилно) филми за миграцията. Цялата поредица от тези филми „Последно лято“, „Дърво без корен“, „Вечни времена“, а донякъде и „Селянинът с колелото“ е изградена върху конфликта на личността с променящите се обществено-икономически условия на живот, а оттам и с променящите се условия на собствената ѝ съдба. В тези филми (макар и доста различни помежду си, разглеждащи явлениято от различни ъгли) убедително е уловено главното — прерастването на обществените процеси в индивидуални драми за хората, които са въвлечени в тях, разгръщането на вътрешните конфликти като отражение на обективните противоречия между новото и старото, между напредничавото и консервативното, между раждащото се и отмиращото. И Иван Ефрейторов, и Горския изживяват, всеки по своему, дълбоки вътрешни потресения и колизии в отчаяната си съпротива срещу новите повели на живота. Това са трагически персонажи, движени от безнадеждни пориви; но тъкмо вътрешната им драма прави от тях ярки, колоритни образи, каквито не се срещат в много филми. Чрез тях ние измерваме цялата сила и дълбочина на историческите процеси, чувствуваме сложната им диалектика, с нейните плюсове и минуси. С подобни прозрения съпребивяваме ние и драмата на Гатьо от „Дърво без корен“ — чистият стар човек, който трябва да избира между студения и бездеен уют на семейния живот в града и самотното, но дейно съществуване на село, сред природата и хората, където е неговият истински корен.

Краткият обзор, който направихме тук на някои произведения на съветското и българското кино, естествено ни навежда на редица мисли относно факторите, които обуславят успешната интерпретация на вътрешните конфликти на екрана. Несъмнено тези фактори са заложили преди всичко и най-вече в кинодраматургията и нека започнем разсъжденията си оттам.

Струва ми се, че първото условие е правилното поставяне и изграждане на вътрешния конфликт. То трябва да съдържа ясното и мотивирано очертаване на онзи житейски случай (събитие, явление), който ще постави личността пред дилемата на избора. Защото, нека повторим, вътрешният конфликт е трансформацията на един обективен факт в психологически казус. Става дума за един начален сюжетен ход, но в дадения случай той придобива изключително значение именно понеже му предстои да претърпи такава трансформация, да изиграе ролята на ключ, който ще отключи енергията на конфликта. Самата трансформация изисква от своя страна убедителна обрисовка на човешкия характер, сиреч на онези вътрешни сили, които ще бъдат въвлечени в двубоя. Някои вътрешни конфликти просто не прилягат на определени характери (или са невъзможни за тях), докато те са обясними, мотивирани и дори неизбежни за други. Пък и независимо от това, принципно безспорно е, че вътрешният конфликт, като отношение между личност и действителност, не може да добие плът и градус при бледност или приблизителност на характерологичната основа, на която той ще се разиграе. Разбира се, тази характерологична основа ще се разгръща в процеса на развитието на конфликта, а не извън него или предпоставено — драматургията е длъжна обаче да предвиди в своята постройка достатъчно условия и възможности за това разгръщане. Успоредно с това тя трябва да трупа елементите (обективни и субективни), които ще изведат конфликта до неговата кулминация и неговото разрешение. Проследяването на развитието на вътрешния конфликт — в целия контекст от обективни и субективни фактори, които играят в него и го определят — е несъмнено главната творческа задача на художника, защото само чрез нейното пълноценно осъществяване той може да достигне до разрешението, т. е. до онзи възел, където се реализира основният му идейно-художествен замисъл.

Както виждаме, художественото претворяване на един вътрешен конфликт представлява верига от няколко здраво споени звена. Там, където тази верига е изкована в последователен и цялостен вид, там художественият резултат е убедителен, завладяващ. За мен образцова в това отношение е драматургическата постройка във филма „Козият рог“. Нейното движение е истинска верижна реакция на конфликти — външни и вътрешни, — изникващи един от друг и преливащи един в друг, разширяващи непрекъснато своето „силово поле“, акумулиращи методично енергията, която ще изнесе победоносно голямата философско-нравствена теза на автора. Що се касае по-специално до вътрешните конфликти (напр. у момичето), те тук са здраво включени в цялостната постройка на творбата и са така убедително мотивирани и развити, че нито за миг не накър-

няват чувството ни за житейска правда и ни приобщават напълно към замисъла на автора.

За съжаление не много често срещаме в българските филми на съвременна тема стройно, последователно, художествено убедително изграждане и развитие на вътрешните конфликти у героите. Веригата е прекъсната и разхлабена в някои от своите необходими и неотменни звена. Така например във филма „Дневна светлина“ отчетливо е очертан житейският случай (случай с огромно обществено значение), който предизвиква остри конфликти в средата на ръководството на завода, очертани са ясно и позициите, които заемат някои от персонажа. Но главният герой още не е решил, той тепърва ще трябва да избере своята позиция, преминавайки през перипетиите на един остър вътрешен конфликт. Само че тъкмо тези перипетии са останали непроследени във филма. Редуващите се един след друг епизоди не разкриват засилващото се стълкновение на мотиви и съображения в съзнанието на колебаещия се герой, не представляват натрупване на елементите, които ще изведат конфликта към кулминацията и решението му. Тези епизоди са в известна степен „мъртви“, отдалечени от талвега на конфликтния процес. И макар авторите да не са прибегнали към едно облекчено и прибързано решение, както става в някои други филми, изходът на вътрешната драма звучи и вяло, и предпоставено, защото не е предшествуван от мъките на борбата и търсенето, не е подготвен. Към това трябва да се добави и бледата психологическа характеристика на персонажа, която прави протичащите у него вътрешни движения още по-безплътни.

Или да вземем съвсем пресния пример с филма „Началото на деня“ — едно произведение с интересна и значителна съвременна тема, която взема личните съдби на хората в обусловеността им от някои обективни явления в нашата днешна действителност. Двата централни персонажа, разделени един от друг по професионални причини, конфликтуват помежду си, но още повече в себе си, за да намерят решението, което не им позволи да се съберат и осигурят общото си щастие. Това вътрешно раздвоение е акцентирано към края на филма, но как? Не чрез реални драматургически ходове, а чрез една лековата, трикова по характера си визия.

Цялостното изграждане и развитие на съдържателни вътрешни конфликти изисква богато и сложно художествено мислене, психологическа дълбочина, умение да се гради сюжетът и „отвърте“. Именно тези качества често не достигат в нашата кинодраматургия. Но не по-малки са изискванията към филмовата реализация — постановъчната работа и актьорската интерпретация. Ако до преди 20 или 30 години в кинематографа господствуваше линията на „обективната повествователност“, недостатъчно пригодна за предаде по-сложни душевни състояния и процеси, то съвременното киноизкуство си изработи и подход, и средства, които му позволяват да надниква по-дълбоко във вътрешния мир на героите, да улавя и изразява най-тънките движения в техните чувства и мисли. Става дума, разбира се, за кинематографични средства, а не за литературно-речев похвати, пренесени почти дословно в киното. Не само вътрешният монолог, но и интроспекцията, асоциацията, потокът на съзна-

нието, метафората, алегорията и др. вече са достъпни за киното — за неговия специфичен език на изображение и монтажни връзки. Така филмовите сонди могат да слязат до онези съкровени пластове на съзнанието, където всъщност протичат и вътрешните конфликти. Но в доста филмови реализации ние срещаме оскъдност и дори изостаналост на изразните средства (напр. разчита се главно на сюжета или на диалога), с каквито е трудно да се постигне сериозен обхват и ярък израз на вътрешните конфликти, дори ако те са добре заложени в сценария. Другаде пък, обратно, срещаме нефункционална разточителност на кинематографичните похвати — създават се изображения, които имат претенцията да изразяват вътрешни състояния и да носят някакви смислови значения, а в действителност притежават повече стойността на външни ефекти. Все в същата посока има още да се желае и от актьорската интерпретация, която понякога прибегва до рутинни похвати, вместо да търси по-адекватни средства за изразяване на по-сложни и многозначни вътрешни състояния и процеси.

*

Зрителят обича да вижда на екрана ясни и цялостни натури, които знаят своето място и призвание в живота и неотстъпно, без двоумение следват своя път. Но вълнението на зрителя достига особен градус, когато той заедно с героя има да разрешава сложни дилеми, да прави съдбовен избор на позиция и поведение сред горещите сблъсъци на действителността, сиреч да изстрадва истината по пътя на един тежък вътрешен конфликт. Това повишено съпричастие се обяснява с факта, че и зрителят често в живота е изправен пред дилемни ситуации, от някои от които е излизал с чест, а от други — с отстъпление. Социалистическият реализъм не заобикаля тези кризисни ситуации, не смята, че раздвоението и вътрешната борба са непристъпи на човека на новото общество. За нас положителен герой не е само онази цялостна монолитна личност, която не признава съмнения и колебания в борбата за идеала, но и онази, която се съмнява, раздвоява и колебае, но успява да се наложи над тези центробежни импулси и чрез достойна вътрешна борба постига своята цялостност, намира правилния път. Една от големите задачи на социалистическото киноизкуство е да учи хората да побеждават в себе си всичко онова, което им пречи да бъдат пълноценни и достойни граждани на новия свят.

СОЦИОЛОГИЧНИ АСПЕКТИ НА АКТЬОРСКОТО ИЗКУСТВО В БЪЛГАРСКОТО КИНО

БЕРА НАЙДЕНОВА

ПРОБЛЕМЪТ ЗА „ЗВЕЗДАТА“

В своето десетилетно развитие най-добрите актьори на нашето кино успяха да изведат героите си до определен тип, с времето разгърнаха все по-дълбоко съдържанието на подхванатия характер, наложиха специфичното си поведение, убедиха множество хора в майсторството си да пресъздават човешкото съществуване на екрана, да изграждат „естетическа реалност“. Могат ли всички те да бъдат наречени „кинозвезди“?

Преди всичко трябва да се отбележи, че „кинозвездата“ не е резултат на актьорското развитие, а, така да се каже, на друг закон, който максимално се основава върху отношенията актьор — зрител. Феноменът на една или друга „звезда“ обикновено се разглежда в различни аспекти — психологически, социологически, морален и чак на последно място естетически. Съвременните критици и теоретици на киното имат голямо основание за това. „Отличителните особености на „цивилизацията от епохата на киното“ — пише полският културолог Кш. Т. Теплиц — е нейното излизане зад „рамките на екрана“ и нахлуване в извънекранния живот. Говорейки за експанзията на киното, за неговото влияние върху живота, обикновено имаме пред вид не само порасналото число зрители, филми и кинозалони, но преди всичко сложния процес, по силата на който едни или други явления, родени от киноизкуството, постепенно придобиват самостоятелност, откъсват се от кинематографичните си корени и се превръщат в елементи на културата“.¹ Такова явление е „кинозвездата“.

¹ цит. по предговора на А. Соколская към книгата на А. Нилсен „Безмълвната муза“ — изд. „Искусство“, 1971, с. 13

Актьорът „звезда“ може да притежава нещо по-малко от професионално завършения, голям актьор, но и винаги нещо повече: той възплъщава в себе си идеалът на най-широк кръг зрители за определен период от време, олицетворява общите умонастроения, превръща се във „физиономичен израз на духовни и морални ценности“, в образ на колективните представи, стремежи и мечти, в образец на подражание.

В един разговор между известните режисьори Гр. Чухрай и А. Вайда¹ се казва:

Вайда — „В киното обезателно трябва да има добри актьори и обезателно „звезди“. Това не е едно и също; „Звездата и актьорът са два различни „звяра“.

Чухрай — „Звездата“ е явление. Това е особено рядко съчетание на личност, външност и талант. Това е явление, което има самостоятелно естетическо значение.“

Ако се изразим с езика на съвременната социална психология, бихме могли да кажем, че и „макрогрупата“ на българските киноактьори има формата на пирамида, на върха на която са „звездите“, после следват предпочитаните и т. н. Тази „пирамида“ не съпада буквално с общо установената строга естетическа скала. Вече около две десетилетия челното място сред предпочитанията на зрителите (това може да се потвърди и с резултатите от проучванията, провеждани от Центъра за социологически изследвания при ДО „Българска кинематография“) с известно разместване през различните периоди са заемали Ап. Карамитев, Г. Георгиев-Гец и Невена Коканова. През последните години техни конкуренти станаха Стефан Данаилов и Григор Вачков. Но при някои от тях успехът сред широката аудитория предшества школуването и многостранно майсторство, а при други той идваше след изпълнението на роли (във филма „На всеки километър“), белязани от редица ограничения и недостатъци, след редица други техни по-сериозни артистични завоевания, неоценени така високо от масовия зрител. (Пушкин беше пивал, че някое произведение може да не е само по себе си безупречно, но да е забележително по своя успех и по своето влияние.)

За успехите на „звездите“, „за тоталното влияние“ и „всеобщата любов“, която те предизвикват, вече се търсят научни обяснения. Днес изследванията на биологията, физиологията, психологията и социологията позволяват да се каже, че личността на човека е „интегрална цялост от биогенни, психогенни и социогенни елементи“².

Толкова по-забележими са тези „елементи“ в широко и активно социализираната личност на „звездата“. Съвременната психология се занимава и с тайните на обаянието. „Някои съвремен-

¹ в. „Литературная газета“, 18. VIII. 1971 г.

² вж. Ян Щепанский. „Елементарные понятия социологии“, М., „Прогресс“, 1969, с. 65



Стефан Данаилов и Доротея Тончева във филма „Черните ангели“

ни психолози — пише Я. Коломинский¹ — си служат с думичката „теле“, за да обяснят привилегированото положение на отделната личност в социално-психологическата пирамида, без сами да обясняват какво точно значи това. Но, както казва Коломински, навярно „теле“ може да се обясни просто като „поток от симпатични частици, които се излъчват от човека“. Под този израз като че тряб-

¹ Я. Коломинский. „Человек среди людей“, М., „Молодая гвардия“, 1973 г., с. 184

ва да се разбира някаква вродена способност на човека да привлича към себе си симпатиите на окръжаващите го. Авторът сочи като пример думите на Достоевски, че „способността да възбужда към себе си особена любов“ Альоша Карамазов носи „в самата си природа безизкуствено и непосредствено“. Всяка „кинозвезда“ притежава такова широко „конвертируемо“ качество, привличащо към себе си и най-инертната и най-развixрената фантазия.

Безспорно е, че „звездата“ вълнува аудиторията със своите физически качества, пленява очите с „поезията“ на своите движения, жестове, мимики, с очарованието си и с личното си присъствие. Необходимо е красотата да е фотогенична, да е комуникативна, да възбужда от екрана чувствата и въображението на зрителя, да му допада като тип, като определена категория женственост или мъжественост. И все пак не е така просто да се уточни в какво се изразява магическата привлекателност на Невена Коканова например. Някога, обяснявайки успеха на Грета Гарбо, Бела Балаш писа: „Освен нея има немалко други жени със съвършена красота, така че само хармоничните линии на тялото ѝ не биха обезпечили изключително привилегированото ѝ положение... В красотата на Грета Гарбо се изразява определено душевно състояние.“¹ Без да се възползуваме директно от сравненията, които някои западни киножурналисти направиха някога между нашата скромна „звезда“ и прославената актриса, пак имаме основание да определим екранната хубост на Коканова като духовно излъчване, а не като просто хармонично съчетание на физическите черти. Тя се утвърди не като красавица, „призвана да утеши или развлече зрителя, да го ободри или да го изведе в света на вълшебните мечти“. Благородство и яснота излъчва лицето ѝ, когато е сериозно, прекрасна е неговата печал и тази меланхолична усмивка, която „вечно мами“... Хубостта ѝ е белязана от мекотата и свежестта на акварела, които са най-съответният израз на субстанцията, именуема женственост и която в нашето рационално и делово време като че поизчезва и се превръща в мечта, „възвисяваща копнежите“ и на мъжа, и на жената, нагърбила се с трудни дела...

Биха могли да се потърсят конкретни определения и за яркото мъжко физическо присъствие на Г. Георгиев-Гец — изсечено сякаш от гранит лице, снага на юначен българин — истинска балканджийска порода; в челюстта, в челото се вижда натура, неукротим дух... „В атлетичната му осанка, в широката забързана крачка и енергичен жест, в лицето му, странно съчетало юношеската усмивка с острия и бърз поглед на мъжа — пише Ив. Дечев за Ал. Карамитев², се персонифицират „жизнените инстинкти на публиката“ (по израза на Б. Балаш). Наистина за всеки от най-любимите на българската публика актьори може да се каже, че притежават „странната“ способност да въплъщават в себе си в концентриран

¹ Б. Балаш. — „Кино — становление и сущность нового искусства“ М., „Прогресс“, 1968, с. 191.

² „Българският филм и критиката“, С. „Наука и изкуство“, 1974 г. с. 13



Невена Коканова в новия български филм „Не си отивай“

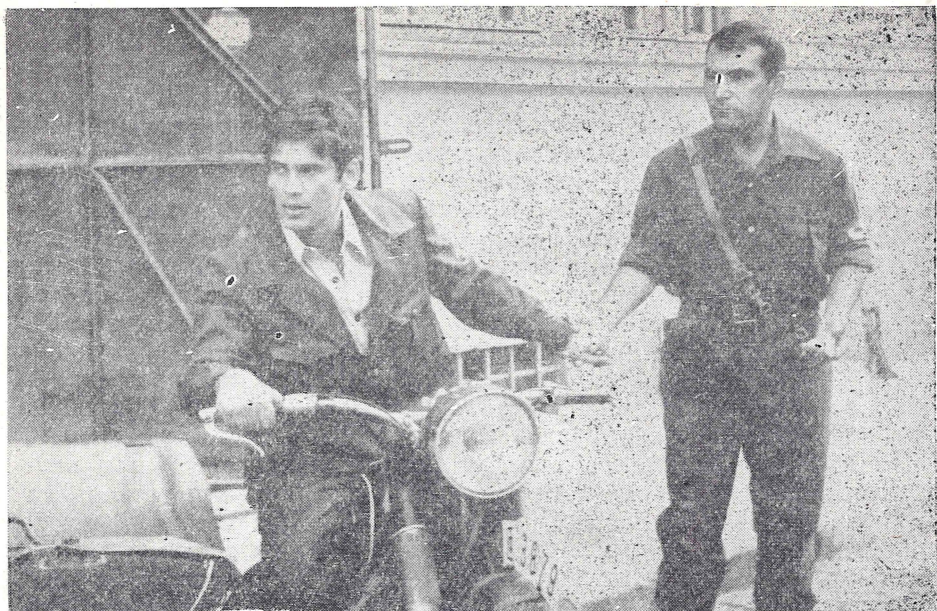
вид обективните стандарти за физическа и духовна красота. Но и за тримата, които споменахме, по-съществено е казаното от Дечев за Карамитев: „Времето, търсещо духовните същности на своя герой, не можеше да подмине безразлично покрай техния щастливо срещнат физически портрет. Тази външна типажност беше само условието, предпоставката за постигане на другата, далеч по-висша „типажност“ — тази на истинското емоционално откровение, на дълбокото духовно сближение между актьор и зрител.“ Тя се постига само при съчетание на актьорското „персоналите“ със съответния герой. Сферата на изява на този герой е като правило любовта или хумора (за съжаление нашето кино не може да превърне нито една от бляскавите ни „звезди“ на смеха в знаменитост и на екранния хумор, по „главоломният“ успех на Гр. Вачков в ролята на Митко Бомбата от филма „На всеки километър“ може да се обясни и с голямата доза смях в героичните му действия) и най-често героичното. И днес, както впрочем и по времето на Плутарх, хората обичат героичните биографии, които „съживяват силата и обновяват духа“...

Но не по-малко съществено значение има и структурата на героя. Особено достъпен за широките зрителски кръгове е стилът на изразяване на героя като монолитна цялост, с който се характеризираха ранните образи на Ап. Карамитев и който се възкреси в но-

во качество през по-късни етапи в творчеството на Г. Георгиев-Гец и Ст. Данаилов с най-характерните им изяви в „Осмият“ и „На всеки километър“. Чертите на тези герои се разкриват в сгъстени приключения, те са огрени от силна романтична светлина, характеризират се с максимализъм на чувството и постъпките. На тях не им е присъщ аналитичният размисъл, мъчителните въпроси към себе си, чрез които се откриват дълбоките психологически и философски истини. Те са монолитни, изпълнени са с обобщена, почти баладична сила, с „жива класова емоция“, породени са от възторжените разкази за партизанската борба. Това придава на тези герои широка демократичност и общодостъпност. Целостта и простото устройство на характера води и насочва към съпреживяване и обобщения и по-малко художествено подготвения зрител. В това отношение многосерииният филм „На всеки километър“ имаше и някои други предимства, които издигаха героите му на кулминационната точка на успеха сред зрителите, превърнаха ги в първите истински „кинозвезди“. Пак ще повторим основополагащото значение на факта, че сюжетът на филма извира от най-традиционното за нашата култура героично-романтично начало. Но той внесе няколко „единици“ по-голяма романтична условност във вече установилата се концепция за героя, въплъщение на отношението към тези събития на една най-широка, а същевременно и млада, социологически променена публика. Тази повишена условност, нова за традиционните концепции на зрителя към жанра и героя, се съчета с неговата простота, познатост от всички натрупани досегашни представи за събитията и това съчетание образува едно от съществения условия, при които се раждат масовите кумири. Не по-малко съществено значение от уникалността и достъпността имаше в случая и повторението в много серии на едни и същи, фиксирани герои и едновременно им показване чрез телевизията, умножаваща неколккратно възможностите за разпространение на киното сред огромно колективно единство от зрители, което осигури и на актьорите „тотално въздействие“. На зрителите, видели ги многократно, започна да им се струва, че ги познават отдавна, че те са техни стари познати, с които могат да говорят на „ти“. Тази симпатия беше простодушна, прекалена, тя зарази и тези, които бяха почти чужди на киното и на изкуството въобще. Имената на главните герои се обвиха в легенда. Съдбата на героите като че стана лична съдба на актьорите, „персонифицира се“; те станаха обект на възхищение и култ, т. е. в пълна сила постигнаха магията на „кинозвездата“, когато, по думите на полския актьор „кинозвезда“ Зб. Цибулски, „човекът, който се движи на екрана, прескача границите и навлиза в живота, когато филмовата „функция“ се превръща в роля от живота, навлиза и се смесва със самия живот“¹...

Формирането и на нашите „звезди“ се извършва върху общоприсъщите на киното възможности като огромно зрелище, върху качествата му да популяризира сред огромен кръг хора, повтаряйки го, определен герой. Тук действуват и някои от семиотичните

¹ вж. сп. „ЛНК“, 1966 г., бр. 42.



Ст. Данаков и Григор Вачков в телевизионната серия „На всеки километър“

особености на екранното актьорско изкуство. Но, говорейки за митологизиращите способности на киното, Ю. Лстман подчертава: „Естествено, само масовата продукция на търговското кино се строи около поредния мит на поредната „звезда“. Съвременното истинско киноизкуство използва митологизацията на киноактьора в съзнанието на зрителя, но не се превръщат в негов роб“.¹ Като всеки „закон“ на изкуството и този, по който се създава „кинозвездата“, има връзка с икономическото и духовното развитие на обществото, което ги предлага. Включен в механизмите на буржоазната масова култура, този закон се интегрира с модата и рекламната дейност за постигне на фетишизация и клут, за фабрикация на фалшиви митове и легенди. Към „типа, който се е харесал на публиката, се приспособява всякакъв материал, стига той да притежава смисъл и да е забавен. Видът на актьора и чертите на характера определят фабричните рамки на произведението. Така се достига до безлична универсалност на героя — някакъв психофизически феномен извън времето и пространството, лишен както от конкретни човешки черти, така и от историческа и национална определеност. Тези белези на „звездата“ до голяма степен са се наслоили върху традиционното значение на понятието, родено и развито предимно в практиката на американското кино. Съвременната масова култура не само наследява тези традиции, но ги трансформира с оглед укрепване позициите на „стандартния“ филм и „стандартния герой“, като най-съот-

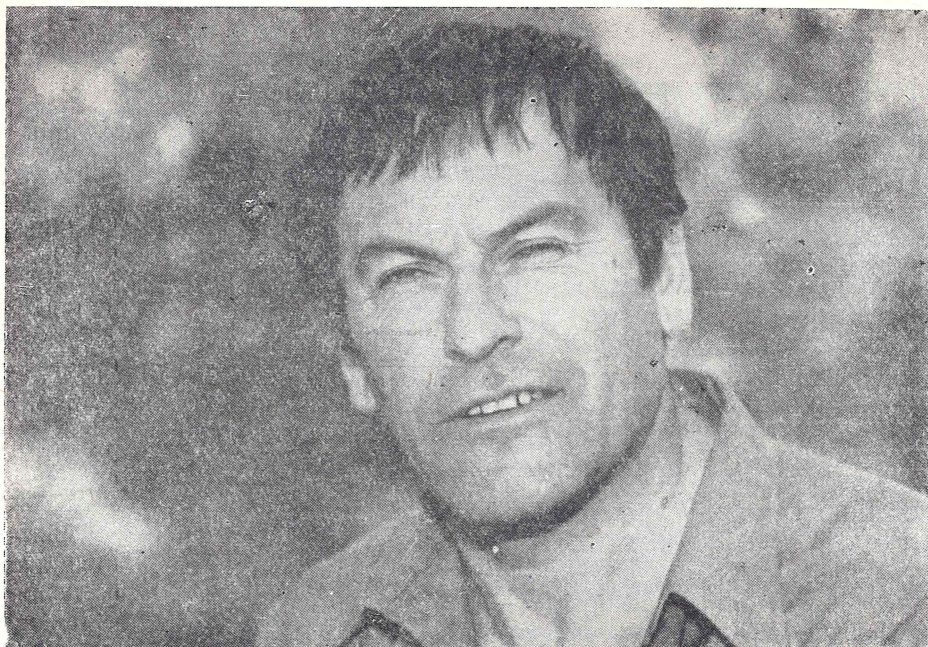
¹ Ю. М. Лотман, „Семиотика кино и проблемы кино-эстетики“, Талин, 1973 г. с. 119.

ветни на масовия, естетически неразвит консуматор на търговската продукция.

Стремейки се в своето развитие към диалектично, сложно разкриване на действителността, на „фактите, събитията и хората в тяхното реално, земно, историческо значение“¹ нашето социалистическо кино естествено се отдалечаваше и пазеше от създаване на „звезда“ като постоянно действаща институция. „Типичен за нашето кино е героят, който иска да наложи своята истина не чрез предизвикването на сантиментално преклонение, а по пътя на убеждението, дискусията, чрез дълбокото и точно изясняване на своята жизнена, политическа и нравствена позиция.“ Методологията на нашето филмово творчество, цялата му професионална и морална атмосфера е такава, че изключва рекламното насилие и повърхностността в актьорската кариера. Но без да влизат в противоречие с генералните съдържателни, стилистични и морални насоки на нашето кино, спонтанно и закономерно се раждаха и „звездните“ явления, които ние пропускахме да развием и превърнем докрай във внушителен образ, в символ на романтичния идеал, в стимулатор на силни преживявания. Разбира се, такива образи не могат да изместят тенденцията към създаване на психологически задълбочени и проблемни, вътрешно сложни личности на екрана, но чрез тях историческата правда и революцията също намират своята нравствена и естетическа вечност.

Образите, създавани от „звездите“ на киното, в най-бляскав вид олицетворяват човешкия идеал на определена класа на цялото общество. Прогресивното западно кино, а и редица социалистически кинематографии през последните десетилетия създадоха примери на актьори „звезди“, които изграждат постоянни, „митически“ герои със сложно и възвишено съдържание, с голяма житейска веместимост. Тези герои напуснаха сферите на баладично-героичното, явиха се и романтични „сублимати“ на съвременния живот. Това се случва и у нас. Трикратното възплъщение за по-малко от две години на екрана във филмите „Изпит“, „Момчето си отива“ и „Като песен“ на героя на Филип Трифонов — Момчето, не е само „щастливо стечение на обстоятелствата“ в самото кино. То е продиктувано от закономерна необходимост и е показател, че отговаря на духовния стремеж на времето ни, на обществения идеал, а по-конкретно на все по-растящата тяга към душевния герой, към хармоничния човек, ненакърнен от опасното за нашата епоха на материално натрупване несъответствие между имущественото самочувствие и степента на духовното изграждане. Момчето олицетворява безкористната, творческата, вдъхновената личност и спонтанната любов на публиката към него е свидетелство, че съвременният зрител става все по-чувствителен към нравствено обаятелната личност. Но в няколко следващи филма режисьорите побързаха да разрушат така щастливо откритата формация актьор—герой, на Трифонов бяха възложени задачи, които дискредитираха оформените представи от прединшната цялостна роля, разрушиха „типа“. И на Стефан Данаилов

¹ вж. И в. С т е ф а н о в. „Нуждаем ли се от кинозвезди?“. сп. „Филмови навици“, 1972 г. бр. 5



Георги Георгиев-Гец в кадър от филма „Селянинът с колелото“

започнаха да възлагат драматично-трагедийни и характерни роли.

Такива отклонения обикновено се тълкуват със стремежа на актьора да се предпази от „самоповторение“, с грижа към развитие на майсторството му. Наистина „звездата“, която не разчита на силно актьорство, а това се случва с многото от младите изпълнители, получава бърз успех сред зрителите, но това признание често пъти е от такова естество, че не създава реално самочувствие на художника. Успехът идва най-вече от това, че младите „зрителите и особено юношите отъждествяват ролята на героя с ролята на актьора, харесва им благородната му цел, духа на рицарството, борбата за чест и справедливост. Именно на тях, на юношите, най-често им действа не толкова убедителността на майсторството, колкото личното обаяние и сходството на индивидуалния облик на актьора с техния жизнен идеал. Но този успех е недълговременен, защото не след дълго същата аудитория, която е възвеличавала актьора, бързо израснала в своето художествено развитие, иска и от него да се развива. И актьорът се впуска да търси бърза компенсация. Така се случи и с Карамитев на времето, и с Коканова, и със сегашните млади актьори. Но в същото време и актьорите, а и цялото ни кино изпускаха другата възможност — да развиват, вътрешно да осмислят и обогатяват веднъж намереното диалектично единство герой — актьор — зрител. Така се стига до констатацията, че в развитието на социалистическото ни киноизкуство се оформи група от интересни и ярки индивидуалности, появиха се любимци на публиката, но не се оформи нито една звезда в традиционния, пълноценен кинес-

матографичен смисъл на думата — „в смисъл на триумфиращ и скъп на публиката актьор, чиято всяка нова екранна поява удовлетворява съкровените желания на хиляди зрители“¹.

Изхождайки от механизмите за създаване на масовата култура и от нейното психологическо въздействие, буржоазните социолози анализират раждането и на киномитовите², създадоха теории за „отъждествяване-уподобяване“ и „идеализация-идентификация“ на зрителя с филмовия герой, благоприятствувана, според тях, от широкото съществуване на формирания от масовата култура „среден зритель“. Нашата марксистическа социология все още не е осъществила аналогични изчерпателни наблюдения и изводи, които да отчетат и осмислят новите взаимоотношения между киното, а по-специално между киногороя, актьора и зрителя, родени от социалистическата социална и културна действителност. Но все по-често в общите изследвания върху вкуса на кинозрителя и върху динамичните процеси на киновъзприемането се отделят и раздели за актьора.³ В тях се изхожда от целия комплекс социални и индивидуално-психологически характеристики на реципиента.

ЗРИТЕЛЯТ НА АКТЬОРА

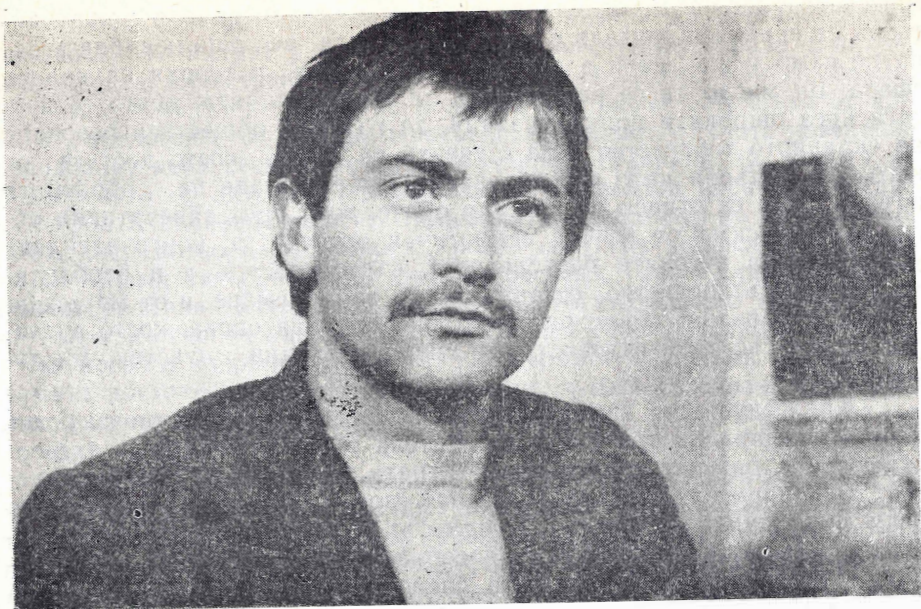
Наблюденията говорят, че както компактната „естетическа реалност“ на филма, така и създаваните от актьорите образи се възприемат и оценяват в зависимост от ценностните понятия и общия естетически критерий, оформени в резултат на цялостното обществено и културно битие на зрителя. Възприемането на актьорското изкуство в киното е детерминирано от „зрителската биография“, от „зрителското минало“. То зависи не само от това какви филми е гледал, но и от това с какви театрални постановки се е срещал, каква музика е слушал, какви книги е чел човекът. И статистиките за възприемането на актьорското изкуство позволяват да се види, че възрастта, равнището на образованието, професията, всеотдайните и все измерения на социалистическата личност се отразяват позитивно и върху естетическите съждения за актьорската игра и в този сектор на изкуството.

Но твърде съществена грешка би било да се предполага, че на разсъждения за актьорското изкуство е способен всеки мислещ, всеки общокултурен човек. Наистина в зачестилите през последните години обсъждания на филми най-много се говори за актьорите. Сам по себе си този факт също може да говори за „дефект на кинематографичното мислене“, защото съсредоточаването единствено в човешкия образ на екрана нерядко е спасение от неспособността да

¹ Ив. Стефанов, „Нуждаем ли се от кинозвезди“?, сп. „Филмови новини“, 1972 г., бр. 5.

² Тук се имат пред вид главно дейността на френския социолог Е. Морен и по-специално книгите му „Le cinéma ou l'homme imaginaire“, Paris, 1956 и „The Stars“, NY, 1961.

³ Имам се пред вид служебните бюлетени на Центъра за социологически проучвания при ДО „Българска кинематография“ и монографичното изследване на Института за култура при КИК и БАН за естетическото възпитание, проведено през 1973 г.



Филип Трифонов във филма „Преброяване на дивите зайци“

се анализира цялостния кинематографичен текст и най-често израз на някакво хедонистично отношение към образа — изразяване на съчувствие, на благоприятност и пр. симпатии и антипатии към героя. Правят се и опити да се налущкват елементите на играта. Но тук се поставя въпросът именно за културното и специфично кинематографично качество на разсъжденията. Обикновено, когато се говори за трудното усвояване на киноспецификата, се има пред вид главно езикът на монтажа. „Прочитането“ на актьорската игра обаче, пълноценното сътворчество в нея не е по-лесно постижимо. То също изисква подготовка, своеобразна тренировка, знание, гъвкавост на естетическото съзнание.

Изтъква се, че общуването между актьора от киното и зрителната зала не е онзи динамичен, диалектичен процес, който се извършва в театъра. „В театъра съществува така наречената „жива връзка“ между играещия актьор и развълнувания зрител. В киното се сблъскваме с особено явление: никога, в нито един момент на играта си, дори в най-важния, когато актьорът е застанал пред снимачния апарат, фиксиращ неговите кулминационни постижения, той няма възможност да усети непосредствената реакция на зрителя. Но можем ли да кажем, че усещанията на зрителя и творческото въздействие и вдъхновение, които той буди, са изцяло изключени от актьора? Смятам, че това е неправилно. Наистина такова усещане на зрителя може да се прояви само в ново и своеобразно качество...“¹ Психоло-

¹ В.с. Пудовкин. „Теория и критика“ — избрано, из: „Наука и изкуство“, С., 1973 г., с. 225

гическото улавяне и изследване на тази косвена връзка между актьора от екрана и зрителя е трудна и за сега все още ненаблюдавана не само у нас, но и в общата социология и теория на киното-сфера. Би могло да се разсъждава за компенсацията, която се постига чрез широката популяризация, за големия обществен резонанс на екранното творчество и за степента на ехото, което достига от него към актьора като своеобразно осъществяване на „обратната връзка“. Що се отнася до зрителя обаче, то и при „запечатания образ“, независимо от всички семиотични особености, които засилват усещането за неговата безусловност, възможността, а и необходимостта от сътворчество, ст аналитично възприемане и от моментна оценка се запазват. Кинозрителят също попълва онова, което актьорът прави със свой подтекст, със свои асоциации, чувства, мисли, познания.

Киноизкуството въобще, а в частност и нашето киноизкуство, само култивира възприятията на зрителя за спецификата на актьорската игра, развива и обогатява тяхната вместимост, диференцираност и проникателност. И тук запазват своята сила общовалидните за изкуството думи на Маркс: „Предметът на изкуството създава публика, разбираща изкуството и способна да се наслаждава на красотата: производството произвежда следователно не само предмет за субекта, но също така и субект за предмета.“¹ В статията си „Театърът и киното“ известният съветски театрален режисьор Г. Товстоногов пише: „Киното ни застави да мислим по друг начин. Безкрайното богатство от асоциации отличава съвременния зрител от зрителя в миналото. Съвременният зрител разбира и най-сложните условия на играта.“² Бихме могли да добавим и думите на Ю. Лотман: „Изкуството не само транслира информация — то въоръжава зрителя със средства за възприемане на тази информация, създава своя аудитория. Сложността на структурата на човека от екрана интелектуално и емоционално усложнява и човека в залата (обратно — примитивът създава примитивен зрител)“³. Постъпателният напредък на нашето кино, пътищата на актьорите към големите им завоевания водеха и възприятията на зрителя към по-голяма подвижност и проникателност, създаваха у него все по-висок критерий, по-строга изискателност. Засилването и задълбочаването на интереса на човека — в живота и на екрана — все по-осезаемото структуриране на филмите не „по хода на събитията“, а „по хода на мисълта“ ръководят и зрителя по-малко да следи картината, и все повече актьорското поведение. Все по-често на екрана се появяваха изпълнения, които, ако перифразираме думитена Асмус⁴, казани за читателя и чете-

¹ К. Маркс и Фр. Енгелс. *Сочинения*, т. XII, ч. I, с. 182

² Г. Товстоногов. „Кино и театр“, *Сб. вопросы киноискусства*, М., изд. „Искусство“, 1968 г., с. 76

³ Ю. М. Лотман. „Семиотика кино и проблемы киноэстетики“, Талин, 1973 г., с. 119.

⁴ В. Асмус. *Вопросы теории и эстетики*. изд. „Искусство“, М., 1968 г. с. 63.

нето, изваждат зрителя от хипнозата, че възприема непосредствена реалност, култивират у него усет за условността на образа, а значи, и за играта. Естествено е, че, когато гледа Н. Шопов или И. Финци, да речем, човекът в залата не може да възприеме „отрязъка от живота“, представен от тях, за непосредствен живот, тяхното поведение извиква и у него „естетическо отстранение“, отделяне на живота от сътвореното от актьора. Но не само „откровената игра“ възпитава културно и гъвкаво мислене. Високият коефициент на кристализирала, „неръкотворна истинност“, която постигат напоследък някои наши големи актьори, също извиква респект, кара зрителя да открия „реалния еквивалент“ на играта. Когато Кондов или Коканова създават своите съвременни „делнични“ герои, зригелят повежда с тях лесен и непринуден диалог, на основата на личния си опит, голямата достоверност му вдъхва доверие, а това се оказва трамплин към по-нататъшното улавяне на обобщената, поетична истина за човека...

Особена формираща сила за възприятията на зрителя има не-обикновено разширилата се през последните години дейност на актьорите, осъществяваща се експанзивно не само чрез киното, но едновременно с това и в други изкуства и средства за масова информация. Тайните на творчеството се изясняват в изкуствоведчески анализи, значението на актьорския труд получава обществена оценка и признание. Всичко това, а най-вече самата многократна поява на актьора пред зрителя намалява магьосничеството на неговия труд, изостря аналитизма, критицизма при възприемането му. Гледайки познатия му от много други изяви актьор, зрителят все по-малко е склонен да отъждествява с него конкретния герой; тук по-скоро би могло да се говори за „ефект на разпознаването“. Появата на познатия актьор носи за зрителя някаква „мигновено възникваща концепция“. В по-нататъшния ход на филма той следи нейното развитие, усложняване или отклонение в друга посока. А това също е интензивна оценка, сътворчество. На въпроса „как избира любимите си актьори — заради ролите, които играят или заради майсторството им“ една анкетирана във връзка с цитираното под линия на стр. 32 изследване на Института за култура шестнадесетгодишна ученичка отговаря: „В началото харесвам актьора заради героя, който представя, а после започвам да откривам майсторството му и да го предпочитам заради него.“ Впрочем тук възниква и водоразделът, според който при изграждане на филмовата си концепция режисьорът избира за изпълнители познати на зрителя актьори, „звезди“ или ново „лице“, а понякога и натурщик...

Но това са вече разклонения в голямата и неизследвана област на зрителското възприятие и взаимовръзката му с киноизкуството. Темата „зрителят и актьорът“ е дял от нея и тя трябва да се превърне в обект на системно изучаване, защото е най-непосредствено свързана с разширяващите се идеологически и художествено-възпитателни функции на киното. Както цялата творба, така и създаденият от актьора човешки образ, влязъл в досег със сферата на възприятието, носи свое „инвариантно обективно ядро“, заложено от твореца, но обективното съществуване и влияние на творбата в много

силна степен зависят от динамиката на социалния и индивидуалния субект. Наистина предметът ражда своя потребител, но и потребителят формира пълната социална реалност на художествения предмет. Задълбочаването на съдържанието, разширяването обема на човешкия образ във филма, многослойността и сложността на строежа му, усъвършенствването на общокинематографичните и специфично актьорските изразни средства динамизират и задълбочават и зрителските възприятия за актьорското изкуство, но този процес е бавен, той може да се активизира и насочва чрез специално организирана просветна дейност, каквато впрочем през последните години у нас се извършва в общите курсове от кинолектории, образователни лекции и пр. В това отношение изключително голяма е ролята на кино-критиката. Общоватото плъзгане на оценките за актьорското творчество по смисловия пласт на образа пренебрегва дейностите на многото други хора, работещи по създаване на сложната семиотична организация на екранния човешки образ, помага за изграждане на инфантилна доверчивост и наивен захлас към актьорската професия. Специализираните, задълбочени оценки на актьорските заслуги, каквито напоследък се проявяват в критическите статии, творческите портрети и специалните изследвания се стремят към откриване на „стилистичния код“ на играта. А това е един от начините за предпазване на зрителя от готско консумиране на резултата във филмовото актьорско творчество, стимулатор на задълбочено и вешо възприемане и оценяване на актьорския труд, т. е. на активна любов към актьора.

ПРЕНЕБРЕГНАТИ ОРИЕНТИРИ

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

Между известните театрални режисьори, които гравитираха към киното, Вили Цанков стори това най-рано. Още неговият дебют „Между релсите“ (1964 г.) по сценарий на Свобода Бъчварова показва кинематографично виждане и умение. Дори да прескочим силно оспорваната телевизионна серия „Демонът на империята“, ще стигнем до следващите му два филма — „Ипрек 17“ и „Сватбите на Йоан-Асен“, — които вече са един солиден режисьорски актив.

Сега аз не си поставям задачата да анализирам цялата тази немалка продукция. Това е само едно естествено припомняне пред новия му филм. Защото с този актив зад гърба си и с непохабено творческо любопитство Вили Цанков се е заел с реализацията на „Буна“.

Употребих думата „любопитство“ не случайно и не от желание да омаловажа всички останали подтици на автора. Имам чувството, че макар да е врял и кипял в театъра и киното, Вили Цанков пристъпва към всяка следваща своя постановка като дебютант — все иска нещо да провери в себе си, нещо да потвърди от досегашната си практика, нещо да опровергае. Самото негово движение от сцената към екрана (и обратно!) също е израз на това любопитство. Очевидно при него импулсивното начало е особено изявено.

Но, разбира се, вече преминало през опита, през размисъла и гражданските вълнения...

„Буна“ също в известен смисъл е някакъв дебют. За пръв път Вили Цанков е едновременно сценарист и режисьор на своя творба. Дали това не е неговият „авторски филм“ или поне „авторски“ в по-голяма степен от досегашните? ... За пръв път навлиза в нови жанрови пространства...



Иван Кондов и Антон Горчев в сцена от филма

Тези нови моменти, естествено, имат стойност не само за себе си, а само в общия художествен резултат. И тук вече трябва да поставим необходимите разграничения.

Най-напред филмът провокира и собственото ни любопитство. Защо Вили Цанков се е заел с тази отдалечена епоха (и коя е тя по-точно), откъде у него този интерес към миналото на българското село (и дали точно на българското)? Историята на тези хора, тероризирани от разбойници, пазители на царщината и новоизпечени богаташи, измъкната от прашните ъгли на едно отдавнашно време, ще бъде ли в състояние да възбуди чувствителността и асоциативността на съвременния зрител? Във всеки случай авторът вероятно е имал такава амбиция. Иначе за какво е този филм?

И така, Лефтер и Лефтера — разбойникът и неговата сестра, хищниците... Полицаяте, които преследват Лефтер и неговата шайка, или по-точно — не го преследват, защото са се съюзили с него... Учителката и Фелдшера — представители на другия полюс. слицетворение на просветата, на освободеното съзнание... Селяните — мълчаливи зрители в кръчмата, или разбунтувана маса... Добриската — самотен фантазъм, доморасъл строител на летящи машини...

Ще предложи една „работна формулировка“ на основната

идея. Тя е: непротивенето на злото само го поощрява; съпротивата, борбата, действието водят до промяна. По всяка вероятност с тази мисъл Вили Цанков е разчитал да намери мост към съвременния зрител. При това, показвайки началните форми на класовата борба, той загатва за нейното продължение. В селото идва нова учителка, тя е същата като предишната (отново актрисата Цветана Манаева) и не е.

Авторът се пази от директното разкриване на тази мисъл, но образите и ситуациите я подкрепят.

Другият мост към зрителя той търси в увлекателната форма на филмовия разказ. Динамика, напрежение, силни страсти, необикновени пейзажи и декори — с всичко това Вили Цанков също иска да привлече вниманието ни. Но къде всъщност сме виждали тия неща? — се питаме ние. И започваме да разпознаваме класическите елементи на уестърна: отрицателният герой със своята банда в беззащитното село („Великолепната седморка“), положителният герой, фаталната жена, не липсва дори и шерифът, в случая приста-вът... Има и престрелки, и демонстративни жестове на чест и достойнство и, разбира се, непременно дългоочакваното възмездие. Да, виждали сме го...

А пропо за уестърна. Вили Цанков, не се съмнявам в това, нарочно провокира представите ни. Но в изпитаната сюжетна схема той вероятно иска да влее ново съдържание, свое отношение към историята, към съвременността. И той не е първият, нито последният, който прибягва до това. Известно е, че в самото американско кино уестърнът еволюира. Има вече немалко филми, изградени по неговите закони, които развенчават неговите митове. Те разглеждат сериозни нравствени, социални и политически въпроси; появи се дори терминът „политически уестърн“ („Малкият голям човек“, „Синият войник“, „Джерамайя Джонсън“). Известно е също така, че уестърнови стилни похвати и сюжетни конструкции се използват и в други страни. В зависимост от класовата и идеологическата принадлежност на авторите тези филми добиват и съответната класова и идеологическа окраска.

Е добре, да приемем „Буна“ за един от тези опити. Да си спомним, че много преди Вили Цанков Йежи Хофман и Едвард Скужевски направиха „полския уестърн“ „Закон и юмрук“. Знаменитият филм на Витаутас Жалакявичус „Никой не искаше да умира“ на времето също предизвика сравнения и паралели с уестърна. Пък и ние с „Осмият“ на Зако Хеския не останахме по-назад. Но внимание! В тези филми покрай и над приликите им с известни образци имаше нещо неповторимо полско, неповторимо литовско, неповторимо българско — като персонаж, като атмосфера, като бит, ако щете. Те се занимаваха с превъплъщенията на националния характер.

Докато за „Буна“ това не може да се каже.

Вили Цанков, напротив, старателно избягва националните мотиви. Вероятно от боязън да не стесни адреса на филма той съгражда на екрана една действителност, която е толкова българска, колкото е мексиканска, гръцка или уругвайска, т. е. неопределена. Тази неопределеност се отнася и за времето. След като недоумяваме

къде точно се развива действието, започваме да се питаме и кога. В началото на века? Малко по-рано? Или малко по-късно? Задаваме си тези въпроси не от излишна придирчивост, а защото ни се иска да свържем събитията от филма със събитията от историята. Но Вили Цанков отминава и тази малка подробност. Вероятно пак от желание да демонстрира универсалност.

Тази универсалност обаче — започваме да усещаме по средата на прожекцията — е доста измислена, изфантазирана. Каква е например тази лимонадена работилница? Хилав символ на капитализма, който обаче вдъхва самочувствие и енергия на деспотичната господарка. И що за проблем е това — дали лимонадата да се прави със захар или със захарин? Смехотворен. А не драматичен, както искат да го изкарат във филма...

Не, не опростявам нещата. Аз разбирам, че е важен принципът, отношението към едно или друго действие. Но все пак немарата към мотивировката може да дискредитира замисъла, принципа, който сме искали да защитим.

Както се е получило в „Буна“.

Причудливият декор (особено кулата на лимонадената кралица) потвърждава впечатлението за неопределеност (художник Ирина Маричкова). Фонът на скалистите планини, голата каменлива местност, крепостта и дори селските къщи са подбрани, за да внушават нещо екзотично. Същото може да се каже и за костюмите.

Така — като драматургия, система на образите и изображение — филмът плува без определени ориентири от земята. В някакво безвъздушно пространство, в някаква безтегловност — с опорни точки единствено в авторовата фантазия.

Това очевидно не е достатъчно. Наистина в други случаи ние по-често отбелязваме безкрило регистраторство, липса на въображение. Но когато то, въображението, е налице, както е в „Буна“, сме в правото си да го съотнесем към другите съществени значения в изкуството: достоверност, историчност, национално звучене. Вили Цанков явно е подценил тези необходими връзки.

„БУНА“, български игрален филм, производство 1975 г. Сценарий и режисура Вили Цанков, оператор Димо Коларов, художник Ирина Маричкова, композитор Борис Карадимчев. В главните роли: Цветана Манева (Учителката), Иван Кондов (Фелдшера), Илка Зафирова (Лефтера), Петър Слабаков (Лефтер), Антон Горчев (Добриката).

«СЛЕДОВАТЕЛЯТ И ГОРАТА»

ТОДОР АНДРЕЙКОВ

Филмите на Рангел Вълчанов винаги са имали неоспоримото качество да не оставят зрителя равнодушен. Те вълнуват, възторгват, провокират размисъла, провокират съвестта, най-малкото смущават душевната леност, дразнят с предизвикателството на художествените си решения или на проблематиката, може и да разочароват — като несполучливия „Бягство в Ропотамо“, — но никога не подкрепят спокойствието и безразличното отношение към живота и към изкуството. В „Следователят и гората“ можем за сетен път да се възхитим от блестящото майсторство на режисьора Вълчанов. Но това като че ли е най-малко интересно във филма. Навярно защото е съвсем безспорно — в професионално отношение филмът е от голяма класа. А каква храна за ума и чувствата ни предлага авторът Вълчанов? В какви проблеми иска да ни въвлече? Ето кое е важното, интересното, дори спорното в „Следователят и гората“.

Още заглавието на филма не е много лесно за разшифроване. Едва ли чрез примера на своя главен — и положителен — герой авторът се бори за масовизиране на движението „бягайте за здраве“. Но тук се натъкваме на едно съвпадение, което не е без значение за разбирането на филма — самият Вълчанов също тича всяка сутрин в гората като своя героѝ. В случая със следователя Николай в случая със сюжета на филма опитът да се тълкува гората като символ, като знак може да ни подведе. Струва ми се, че е търсено едно по-широко и много значимо внушение — гората като компенсация на различни дефицитни стойности.

В тази суперкамерна история, в тази драма, развиваща се само между две действащи лица (и три-четири съвсем епизодични), Вълчанов е успял да вмести и да акцентира последователно или размесено — немалко теми и проблеми. Не зная само дали не е по-точно да се каже,

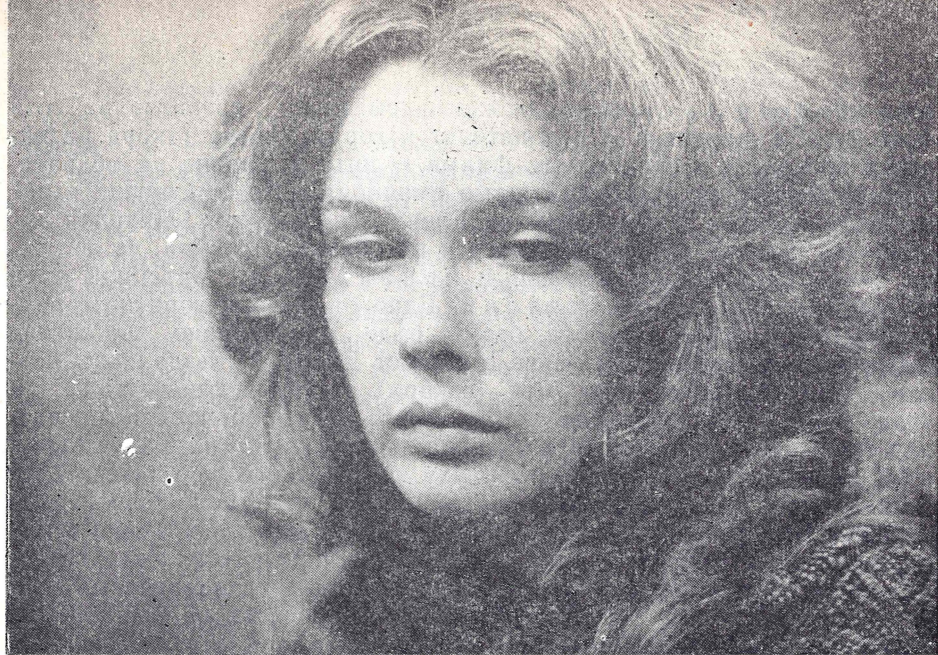


Любомир Бичваров

че не е успял да измести от повествованието някои теми и проблеми, които остават само декларирани, макар и емоционално, и даже с истинска страст. Интересно е, че декларираните теми видимо усложняват еднолинейната история, създават свои пластове в сюжета, които трябва последователно да се разкриват, за да се дойде до истинското ядро. Ще се опитам да извърша тази операция, за да представя филма така, както съм го разбрал.

Най-напред съвсем ясно е, че криминална интрига въобще не съществува. Тя е унищожена, преди да бъде изградена. Тайна на събитията няма, има тайна на подробностите, поддържаща чисто фабулен интерес до финала на филма.

Диалектическата връзка явление — същност е траен мотив в творчеството на Вълчанов. Същността се търси чрез демаскирането на видимостта. Тук първоначално изградената от явленията конструкция се разрушава, за да се проникне в истината. Зад едноизмерния акт на убийството авторът търси многоизмерните мотиви, сложните причинно-следствени връзки, вниманието естествено се измества от акта на убийството върху човешката същност на момичето, върху неговата съдба. Като че ли е така. „Злата съдба“ на Елена безспорно предизвиква активно съчувствие, но всъщност тя интересува автора само като резултат. „Съдбата“ ни се съобщава съвсем лаконично: само за секунди се мяркат „безсъвестните“ родители. Те не оправдават появата си с това, че бащата гледа смутено, а майката плаче, не стават по-малко абстрактни. Те не носят излъчването на определена среда, менталитет. Съобщава ни се, че Елена е „прелъстена и изоставена“ на 15-годишна възраст, и за секунди ни се показва „типът“. И неговата поява не носи нищо освен недоумението, че някога го е харесвала. Бездушната бюрократична машина със своето „елате утре“ се явява суперабстрактно. Тази обща информация би трябвало да ни обясни резултата: защо е възможно ед-



но младо момиче в наши дни да се чувства самотно, отчуждено, нещастно, и то до такава степен, че нищо да не може да направи „против това“, т. е. против усмивката и бонбончетата на Михайлов. И така, социално-психологическите причини за състоянието и поведението на Елена са първият значителен, но сюжетно неразвит, деклариран проблем. Същевременно внимателният поглед ни убеждава, че Вълчанов всъщност не се интересува от анализа, той се интересува от състоянието на Елена като даденост, като сюжетно „условие“. С каква цел? Сигурно за да го конфронтира със същинския проблем на филма си. А кой е той — „мръсникът Михайлов“? Заслужава да се замислим по този въпрос.

Проблемът за „мръсниците“, за типове, които опетняват живота — в невралгичната пресечна точка на юридическото и нравственото отношение, — трайно занимава и тревожи будната гражданска съвест на художника Вълчанов. Във „Вълчицата“ появяващият се след пожара следовател разсъждава върху консумираното престъпление и престъпния тип, изразявайки съжаление от несъвършенството на законите. Още по-рано — в „Инспекторът и нощта“ — в определен момент от сюжета този мотив дори се опитва да се наложи, но безуспешно, тъй като авторите заобикалят аналитичния подход. Със самото въвеждане на образи като Маринов от „Инспекторът“... и Михайлов от „Следователят“... се налага най-малко една дискусия, един аналитичен подход, поне опит за изследване на социално-психологическата същност на този тип хора, както и за отношението на обществото и на отделните му членове към тях. Заобикалянето на, така или иначе, поставения проблем, който особено при конкретните ситуации и на двата филма на Вълчанов просто вопие за изследователско отношение, не може да не събуди неудовлетворение. Трайното присъствие на образи като Михайлов в творчеството на Вълчанов недвусмислено подчертава ангажираното му отношение и е съв-

сем естествено да очакваме сюжетно-тематично развитие на този проблем. За жалост в „Следователят и гората“ няма такова развитие в сравнение с предишните филми — нито в ширина на обхвата, нито в дълбочина. Изглежда, само емоционалното отношение е пасивно, по-ярко. В историята на Елена следователят Николов започва да чувства собствената си и на обществото вина, че по света се разхождат неизобличени и ненаказани мръсници като убития Михайлов. Ненаказани! Едно от най-категоричните внушения на филма — при това, без да бъде акцентирано със ситуация, постъпка, реплика — е, че всъщност Елена е „въздала възмездие“, действувала е като „меч (секира) на справедливостта“. Но това чисто емоционално внушение много остро провокира определен кръг от мисли, формиращи една разновидност на разисквания по-горе проблем, от дискусията върху който отново се избягва. При това също, както в „Инспекторът и ношта“, където проблемът бе намерил даже словесна формулировка: „Един мъртъв мръсник е по-добър от един жив мръсник.“ Дали тези рецидиви се дължат на неумението да се намери начин за художествена организация на проблематиката или на стъписване пред отговорността от поставянето ѝ? Но проблематиката, така или иначе, е декларирана, отново повтарям — избегнат е анализът.

Вглеждането във филма ни убеждава, че избягването на аналитичния подход е проведено съвсем последователно. Това се отнася определено и за втория план на действието, разкриването на жизнената среда. Всъщност героите са изолирани от нея, средата е фон, отсъства желание за индивидуализирането ѝ, сюжетът и средата не си взаимодействуват. Случаят е като че лабораторно разгледан. По тази причина дребните етюди на гарата ми се струват излишни и дори неуместни. А условността на втория план става стилна и интересна: килимите в чакалнята, китаристът, който е поставен, за да изпълни на два пъти музикалната тема на филма, и т. н. Условността обхваща и всички епизодични образи — най-фрапиращ е случаят с Ал. Притуп, който играе Михайлов в рамките на толкова натрапчив шаблон, че веднага става подозрителен (защото не е Вълчанов този, който не умеє да извлече от актьора точно това, което иска).

След всичко казано дотук нека съдим творбата по собствените ѝ закони, като оставим настрана онова, което Вълчанов е искал и не е имал намерение да направи (разбира се, с резервата имал ли е пълно право на това?). „Следователят и гората“ е една искрена, гореща, недвусмислена, страстна проповед за човечност и доброта, апел към взаимно разбиране на хората и нравствено съвършенство. Тази проповед се осъществява със значителна сугестивна сила благодарение на чудесно защитения централен образ — следователят Николов. Изпълнението на Любомир Бъчваров е образец на гореща и убедителна във всяко отношение защита на авторската позиция. Органичността и нюансировката на актьорското изпълнение превръщат и в позиция на изпълнителя (без съмнение органична и убедителна, макар и малко монотонна поради липсата на актьорска техника е и Соня Божкова като Елена). Образът на следователя е да-

рен с цялата, без остатък, любов на автора. Не е нужна особена прозорливост, за да се разбере, че героят е рупор на нравствената позиция на своя създател. Може би някои лични познати на Вълчанов ще забележат, че следователят оглежда сутрин София от терасата на автора, че излиза от неговото жилище на „Хан Аспарух“, че, както отбелязах в началото, тича като нег в гората, често говори с неговите интонации и дори възпроизвежда детайли от неговото поведение. Не това е решаващото. Вътрешната убеденост и емоционалният градус в защитата на образа правят от „Следователят и гората“ филм-изповед. Неминуемата искреност на идентификацията на творец и образ е истинското качество на филма. И тук трябва отново да се върнем към миналото и да подчертаем трайността на творческите и човешките интереси на Вълчанов към този тип образи на наши съвременници — хуманни, внимателни, чувствителни, разбиращи, ненапратливо помагачи. И отново ще ги намерим в „Инспекторът и нощта“ и „Вълчицата“ — в двата образа, създадени от Георги Калоянчев. Николов на Л. Бъчваров е и същият, и много различен — със свое неповторимо излъчване, особена деликатност и един отсъстващ у предшествениците му вътрешно приглушен патос, в който няма нито една фалшива нотка.

Какво пък, вероятно Вълчанов е съвсем прав. Нашата обществена система изгражда върху принципно справедлива позиция взаимоотношенията между обществото и индивида и между отделните членове на обществото. Нашето законодателство не служи на някаква господстваща класа срещу народа. Тогава борбата за нравственото съвършенство на човешката личност придобива изключително значение. Чрез своя идеален герой — не бих казал идеализиран, защото е вътрешно убеден, а оттам и убедителен — Вълчанов сочи нравствен еталон. Затова наричам филма му проповед. И защото сочи идеала страстно, развълнувано. А защо цялостната гама на филма е минорна? Навярно заради авторското усещане за трудностите, стоящи пред защитата, налагането, широкото „усвояване“ на предложения нравствен модел.

И все пак, дали проповедта на нравственото съвършенство е дори в този случай адекватното художествено решение? При същата изходна сюжетна ситуация авторът имаше възможност да разгърне пред зрителя борбата за нравствено съвършенство чрез прекия конфликт на два типа човешко поведение: следователите Найденов и Николов. Но това също би бил друг филм, аналитичен филм, който Вълчанов не е пожелал да направи...

„СЛЕДОВАТЕЛЯТ И ГОРАТА“, български игрален филм, производство 1975 г. Сценарий и режисура Рангел Вълчанов, оператор Виктор Чичов, композитор Кирил Дончев. В ролите: Любомир Бъчваров, Соня Божкова, Александър Притул и др.

МЛАДИЯТ КИНОЗРИТЕЛ ДНЕС И УТРЕ

ИНА ЛЬОВШИНА

Разширяващата се с всяка изминала година мрежа на средствата за масова информация и комуникация — преса, радио, кино и телевизия — и нарастващата роля на тези средства в живота на съвременния човек не може да не повлияе и върху социалното формиране и нравственото възпитание на подрастващите поколения.

Проблемът за младежта и масовата комуникация днес е един от главните в общата проблематика на социологията на културата в много страни. В тази статия ние ще се постареем да разгледаме някои страни от общуването на младия зрител с филма, опирайки се на изводите на социологическите изследвания от социалистическите страни в Европа.¹

Запознаването с материалите на социологическите изследвания на младежките киноаудитории в СССР, България, Унгария, ГДР, Полша и Чехословакия може да послужи не само за увеличаване на информацията, но в известна степен и като ориентация за по-нататъшни социолого-педагогически и киносociологически наблюдения и изследвания.

Киното като начин за използване на свободното време

Днес в СССР от 4,7 милиарда билети, продавани ежегодно в кината, около 2,5 милиарда се купуват от ученици; специалните детски прожекции се посещават от близо 1 милиард малки зрители; от посетителите на „възрастните“ сеанси около 25% са деца, юноши и младежи до 25 години; около 80% от младежкото население на страната са постоянни кинозрители (т. е. зрители, които гледат ежегодно не по-малко от 30 филма). В течение на една година по екраните на страната се пускат 100—120

¹ Конкретните данни ще привеждаме предимно от материалите на международните симпозиуми по проблема „Кино, телевизия и зрител“ (1969—1974 г.).

съветски и 80—100 чуждестранни филма; по Централната телевизия се излъчват около 1000 телевизионни и кинофилми (за количествено съпоставяне на телевизионния и киноекранния репертоар ще приемем за филм цяла серия от многосериен телевизионен филм).

Във връзка с развитието на телевизията киноаудиторията все повече се консолидира по възраст: средната и старческата възрастова група, както предучилищната и ранната училищна възрастова група гледат филмите предимно по телевизията. Трябва да се предположи, че ситуацията, при която 70—75% от киноаудиторията се състои от ученици, юноши и младежи, ще бъде продължително време стабилна, тъй като кинотеатърът за този зрител е не само място за гледане на филми, но и място за срещи, за общуване с връстници, за колективно емоционално преживяване.

Гледането на игрални филми в кината и по телевизията заема днес водещо място в структурата на свободното време на юношите и младежта в Съветския съюз. Един ученик от горните класове на големите градове например посещава средно 60—65 пъти кинотеатрите, гледа около 60 телевизионни програми, 5—6 пъти отива на театър, 6—9 пъти — на концерт, 6—7 пъти — в музеи и на изложби. Трябва ли да отбелязваме, че младият човек в неголемите градове и още повече в селата се ограничава само с филмите, показани на малкия или на големия екран? Според някои наши данни за телевизионната мрежа, която обхваща 70% от територията на СССР, близо 50% от децата гледат в течение на един месец от 20 до 30 филма само по телевизията. От педагогическите изследвания на свободното време на учениците от горните класове се вижда, че $\frac{2}{3}$ от свободното им време е заето от кино- и телевизионния екран.

От социолозите на Германската демократична република е установено, че младият гражданин на ГДР през последните години отдава всекидневно по 2 часа на средствата за масова информация. Половината от това време е посветено на телевизията. Що се отнася до киното, то трима от всеки четирима кинозрител са млади хора. Младежите от 14 до 26-годишна възраст съставят почти 70% от зрителната зала. Отбелязва се, че най-активни в посещенията на кината са учениците и студентите.

На II симпозиум по проблема „Кино, телевизия и зрител“ д-р Кр. Горанов съобщи, че общата част на културата в бюджета от времето на българското население е пораснала до 3 часа и 37 минути в денонощие, превишавайки частта на заетостта в производствената дейност, която представлява 3 часа и 29 минути в денонощие (при пресмятането са включени всички дни, в това число неделите, празниците и отпуските). Прогнозите за близкото бъдеще са: слушане на радио — 2 часа в денонощие, гледане на телевизия — повече от 1 час в денонощие. Прогнозата се опира на факта, че например за 1968—1969 г. количеството на телевизорите сред населението се е повишило два пъти. Предполага се, че през 1980 г. в България ще се падат 250 телевизора на 1000 души от населението, което ще даде възможност на телевизията да заеме 1 час и 30 минути (а възможно е и повече) в денонощния бюджет от време. Що

се отнася до киното, то през 1969—1970 г. то разделя 3-о и 4-о място (след радиото и телевизията) с четенето на художествена литература. Установено е, че гледането на филми отнема най-хубавите часове от дневното и вечерното време и най-голямата заетост в киното се пада на възрастовата група от 15 до 20 години (24 минути в денонощие). В същото време най-голямата заетост в телевизията (1 час и 23 минути в денонощие) се пада на възрастовата група от 31 до 40 години.

По такъв начин въз основа на българското изследване ние можем да отделим интересувания ни проблем за мястото на киното и телевизията в бюджета от време на младежкия зрител. Отдадените на киноекрана 24 минути в денонощие представляват средно 1,5—2 посещения на кинотеатъра седмично (стандартната дължина на филма е 1 час и 30 минути). Въз основа на българските материали, за съжаление, ние не можем да съдим с какво именно е запълнен при младежите часът, отдаден на телевизията. Можем само да предполагаме, че 7 часа седмично, през които той гледа телевизия, са посветени също на филми, тъй като по други сведения младежният телевизиснен зрител (както и телевизионният зрител въобще) гледа по телевизията преди всичко филми (наред със спортните предавания).

Като конкретно потвърждение на това могат да послужат материалите на едно от полските изследвания, чиято цел е да изясни взаимоотношенията между киното и телевизията. Полските колеги са анкетирали около 1500 души, представляващи почти 10 милиона собственици на телевизори. В крайна сметка, както подчерта полският учен А. Кумор, било установено, че на всеки „средностатистически“ поляк се падат ежегодно 7—8 филма на големия киноекран и около 100 на малкия, телевизионния екран. По полската телевизия един филм се гледа средно от 7,5 милиона зрители, което представлява посещаемостта на най-популярния („касов“) филм във всичките кина на Полша в течение на цялата година. Анкетиранияте са били помолени да посочат най-предпочитаната от тях телепрограма. Първото място се заема от телевизионния филм — както между общото число на анкетиранияте, така и между различните социални групи.

Разбира се, трудно е пряко да се съпоставят съветските, немските, полските и българските изследвания, тъй като всяко едно от тях е имало своя локална задача, своя методика и е създавало характеристиката на младежката аудитория за конкретната страна. Но все пак могат да се отделят някои общи закономерности, и преди всичко тази, че киното е предпочитаният вид култура, предпочитаният начин за прекарване на свободното време за юношите и младежта, а телевизията — за по-възрастните поколения. Телевизията за първи път в историята на кинематографа постигнала едновременно и максимално масов контакт с филма, служи за сега предимно като разпространител на филма.

По малко по-различни пътища до същия извод са дошли и чешките изследователи на социологическите проблеми на кинематографа. Във фундаменталния двегодишен труд, посветен на метаморфс-

зите на киноаудиторията в ЧССР, е била анкетирана и онази част от населението, която не посещава кинотеатрите. В Чехословакия тази част от населението се е оказала 40% от общата численост.

Най-малко е количеството на несвързаните с киното в групата на учащите се и студентите — 10,3% от числеността на дадената група в структурата на населението.

На кино по принцип не ходят: от 15 до 18 години — 12,8%, от 30 до 39 години — 25,1% и от 40 до 49 години — 30%! Интересно е да се отбележи, че половината от анкетираните от възрастното население на Чехословакия, непосещаващо кинотеатрите, са посочили, че телевизията им е заменила киното (всеки трети собственик на телевизор престава да ходи на кино, удовлетворявайки се с филмите по телевизионния екран).

Разглеждайки мотивите за непосещаемостта на киното в юношеската възраст, чешките изследователи са склонни да смятат малката контактност на юношата с киното за несоциологическо явление. Ако при децата до 14—15 години главните мотиви, заставащи ги да се откажат от посещението на кинотеатъра, са финансови (естествено, те нямат собствени финансови източници), семейни (зависят от разрешението на родителите), репертоарни (малко детски филми), териториални (киното е далеч от дома), субективни (има много други интереси), то в групата след 14—15 години финансовите мотиви вече не са толкова съществени, по-несъществена става зависимостта от родителите, придвижването заради интересния филм е освободно (дори зад пределите на населеното място). По такъв начин сред мотивите, поради които част от младите хора все пак не посещават кината, главно място заемат субективните. Чешките колеги смятат, че непосещаемостта на кинотеатрите в младежките групи на населението преминава от областта на социологическите закономерности в областта на психологическите.

Продължавайки разсъжденията на чешките изследователи, ние не можем да не заключим, че от позициите на социологическите закономерности (фиксиращи винаги масови явления) контактът на юношеския и младежкия зрител с киноекрана, участието на този зрител като основен в масовата система на кинокомуникацията е задължително. То е задължително в същата степен, в каквато е закономерно „отпадането“ от тази система на хората от средните и по-възрастните поколения.

Информативната функция на екрана

Две от основните функции на игралния филм са определени от особеностите на обществените явления, към които се отнася кинофилмът — той служи като едно от средствата за масова информация и комуникация. Обаче от позицията на киносоциологията и педагогиката би било продуктивно да разгледаме всяка една от функциите на киното ведно с онези социално-психологически възрастови особености, които позволяват филмът да заеме такова място в живота на юношата и младежа.

Една от последните работи на покойния д-р А. Кулик, преподавател във Варшавския университет, много години изследвал закономерностите на възприятието на филма от детската и юношеската

аудитория, се нарича „Мотиви за посещението на кинотеатрите при училищната младеж от 15 до 20 години“.

Според получените материали мотивите за посещение на кинотеатрите в тази възрастова група се разпределят, както следва: развлечение — 53% от анкетираните; почивка, отдых — 22%; потребност от конкретни емоционални преживявания (напрежение, възбуда, смях) — 24%; художествено познание — 17%.

Повече от 80% от мотивите са свързани с емоционалната сфера и по-малко от 20% с потребността от познания — с интелектуалната сфера.

В тази класификация има безусловно някои неточности. Първо, проблемът за обясняване на мотивите, при това по отношение на толкова многозначен предмет за потребление като кинофилма, е твърде сложен от гледна точка на методиката. По отговора на пряко запитания за мотивите на неговите предпочитания (особено по отговора на още младия човек) в най-добрия случай можем да съдим само за това, как самият той си представя собствените мотиви на поведение и оценка. Нещо повече, съществува опасността от различно разбиране съдържанието на въпроса. Ние никога не можем да бъдем уверени, че разбирането на явлението, отговарящо на понятието „развлечение“ или „художествено познание“, е адекватно у изследователя и у анкетирания, от една страна, и между анкетираните, от друга.

За доказателство ще приведем чешкото изследване, в което се отбелязва, че често дори естетически подготвените зрители смятат развлекателността на филма и неговата художественост взаимодопълващи се (ако ли не и синонимни) понятия. Количеството на тези, които виждат в киното преди всичко източник на художествено удоволствие, рязко нараства с ръста на образованието (начално — 25%, средно — 32%, висше — 41%), докато развлекателното назначение на киното остава почти на неизменно ниво независимо от ръста на образованието (съответно: 39%, 40%, 37%).

Така че може да се предполага, че 80% от юношите, отговорили в полското изследване за своя интерес към филма преди всичко като към източник на емоционални преживявания, няма да възразят, ако кажем, че те търсят във филма възможности за познание на света чрез емоционалните преживявания. Информативната роля на киното в живота на децата и юношите се определя от социалните и възрастовите потребности на младежката част от обществото за натрупване на информация с всички средства и начини. Между тези средства и начини филмът играе не последна роля, тъй като представя света в най-достъпните за младото възприятие форми на конкретния зрителен образ, обогатен от словото, действието, и служи като едно от авторитетните и убедителни „нагледни пособия“ при познанието на живота.

По материалите на някои съветски изследователи такъв мотив за общуване с киното, като „да се узнае нещо ново, да се замислим над живота“, в юношеските и младежките възрастови групи е почти два пъти по-често срещан, отколкото в по-възрастните. Между зри-

телите, виждащи в киното средство за информация за света, 75% са хора до 24-годишна възраст.

Какво иска да узнае младежта с помощта на екрана? Живота на своите връстници и живота на възрастните, близки и далечни континенти, миналото и настоящето на своята страна, психологическите дълбочини на личността и хода на обществените процеси. Тези и други страни от знанието за живота са подчинени на една цел — създаването на „образа на света“, тъй като създаването на „образа на света“ е необходима крачка към формирането на собствения образ.

Общата задача за познание на самия себе си и за изграждането на собствената личност се осъзнава от младежта главно в две направления — като натрупване на познавателна информация и като усвояване на образци за подражание.

Натрупването на познавателна информация — по материалите на А. Кулик — преобладава във възприятието на онези групи учещи се, които поради някои социални условия (ограниченост на общообразователната програма или условията на местожителството) са ограничени откъм други източници за получаване на информация.

Потребността от познания като мотив за контакт с киното при учащите се в лиците е 16%, в професионално-техническите училища — 44%, в селските училища — 52%. Познавателните потребности на градската младеж е общо 42%, а на селската — 58%.

По данните на полското изследване за мотивите на посещаемостта можем да предположим, че селската младеж извлича от филма повече познания, отколкото градската, и цени филма повече от тази гледна точка.

Същото изследване на А. Кулик дава възможност да уточним още една интересна закономерност между образованието и изискването за информация. Ще стане дума вече не за общото, а за специалното кинообразование.

Систематическата работа с филмите (на анкетираната младеж, занимаваща се в киноclubове) удивително повишава познавателната значимост на филма. Младежите от киноclubовете по същия начин, както и младежите, които не се занимават в киноclubове, често посочват емоционалните мотиви за посещенията на кината — 80%, но значително по-високо оценяват познавателните — 90%. Тези данни потвърждават нашето предположение, че младият зритель търси в киното възможност за познание на света със средствата на емоционалното преживяване; 80% емоционални мотиви и 90% познавателни в една и съща аудитория е доказателство за едновременно признание на едните и на другите, за наличието им в общите интереси на младия човек към киното.

Що се отнася до второто направление в информативната функция на киноекрана — усвояването на образци за подражание, то може да бъде извънредно съществено, тъй като се опира на определен социално-психологически възрастов механизъм, известен в психологията и педагогиката като „идентификация“ или отъждествяване с героя.

Необходимостта на детския и юношеския зрител да „подражава на някого“ при контакта с киноекрана се осъществява по-някога в доста повърхностни форми. В едно от полските изследвания е отбелязано, че 80% от анкетиранияте ученици от горните класове твърдят, че за тях филмът представлява информация за това, как трябва да се обличат и каква е именно модата. Проводник на модата, на типичната външност и характер, „образец“, пример за подражание служи преди всичко актьорът. Актьорът се среща лице с лице със зрителя и най-често именно в изобличавания от него герой младият зрител намира търсения от него „пример“.

Не е чудно, че именно актьорът, както показва едно от полските изследвания, осъществено под ръководството на д-р К. Жигулски, се превръща в най-притегателният елемент на филма, който е и определящ при неговия избор. Актьорското име, свързващо се в юношеското съзнание с определени типове герои, с определени „примери“, и след гледането на филма остава за младия зрител едва ли не най-главното. В изследването на К. Жигулски анкетиранияте са били помолени да назовават поне един от любимите им актьори. Ето отговорите в % за всяка група:

възраст	работническа среда	техн. интел-генция	селска среда	ученици
16—18 г.	—	—	49 %	94 %
18—24 г.	90 %	86 %	—	—
30—39 г.	60 %	70 %	23 %	—
над 50 г.	30 %	—	8 %	—

В ГДР е проведено конкретно изследване върху филма „Време да се живее“, производство на ДЕФА. В центъра на нравствения и сюжетен конфликт е млад комунист, сериозно болен от сърце. Знаейки за своя близък край, той поема върху себе си обществена задача да изведе напред едно изостанало предприятие.

Във възрастовата група от 14 до 18 години главният герой е привлякъл 92% от зрителите. Нещо повече, при помощта на съответни корелации е било установено, че най-голямото удовлетворение от филма младите зрители свързват с епизодите, посветени на главния герой. Но трябва да се предположи, че в дадената ситуация е задействувал механизмът на идентификацията, според който юношеският зрител предпочита комедийните и приключенските жанрове, гарантиращи на зрителя увлекателни и не твърде тежки сюжетни перипетии със задължителния щастлив край. В изследването на ГДР върху филма „Време да се живее“, при цялото уважение и симпатии към главния трагически герой, като обект за идентификация, като личен идеал са били избрани младите герои, пред които има дълга и щастлива жизнена перспектива.

Интересни са данните на една полска анкета за интересите на зрителите към различните видове игрални филми (в % от общото число на анкетиранияте във всяка група):

исторически	14,6%	9,3%
военен	6,3%	5,5%
комедия	19,3%	20,8%
криминален	13,8%	20,4%
музикален	10,4%	8,1%
любовен	8,1%	10,9%
приключенски	8,8%	12,7%
проблемен (обществена драма)	18,7%	12,3%

Твърде нагледно се откроява интересът на учениците към комедиите, приключенията, криминалните разследвания, т. е. към такъв екранен материал, който е най-подходящ за успешна идентификация с главния герой.

Между другото идентификацията като явление може да бъде използвана от педагога практически и така, както ни предлага полският учен д-р Я. Коблевска-Врублева, която е изследвала киноидеалите на децата и младежта от 12 до 18-годишна възраст, анкетирайки повече от 2 хиляди учащи се. В процеса на изследването било установено, че 30% от анкетираният се идентифицират с отрицателните герои. Я. Коблевска-Врублева препоръчва на педагозите да обърнат специално внимание именно на тези деца, при които идентификацията се е проявила като индикатор на тяхната нравствена насоченост. В материалите на това изследване може да представлява интерес и още един детайл — децата, които имат телевизор у дома си, са значително по-разположени към идентификация с героя, отколкото децата, които нямат телевизор. По всяка вероятност първите деца имат по-голяма възможност да установят постоянни връзки с филма, да попаднат в полето на неговото въздействие и да се включат по този начин в механизма на идентификацията. Наличието на телевизор в дома на детето е от особено голямо значение, тъй като ние помним, че по данните на чешкото изследване именно в тази възраст (14—15 г.) човек е по-ограничен в посещаемостта си на кината, отколкото по-късно.

Усвояването на нормите и ценностите на обществения и индивидуалния живот при помощта на киното е особено значимо за младия зрител, защото социално-психологическите особености на неговата възраст се преплитат с особеностите на филма като специфичен вид на масовата информация, съдържаща в самата себе си магическата сила на илюзорно-достоверния, жизненоподобния, зрително и слухово възприеман пример.

Комунитативната функция на екрана

Всеки вид изкуство служи като средство за общуване (комуникация) между художника и читателя, зрителя и слушателя, към който се обръща художникът. Извън тази комуникативна връзка изкуството не може да съществува. Няма книга, която да не е адресирана към някого, картина, която да е нарисувана за никого, музика, звучаща в пустотата...

Киното е във висша степен явление на комуникативната връз-

ка, защото филмът по своята природа е насочен не просто към зрителя, а задължително към масовия зрител.

Поради условията на своето промишлено производство филмът задължително трябва да бъде виден от масова аудитория: незакупеното от тази аудитория право за гледане на филма разрушава икономическата база за производство и възпроизводство на филмите и кинематографът престава да функционира като промишленост. Защото една, дори и най-гениалната книга, симфония, скулптура не се изразходват такова количество парични средства, такова количество творчески и нетворчески труд, както за най-посредствения филм, който може да бъде забравен два дни след неговата проекция на екрана.

Художникът-творец отстъпва своето място на творческия колектив. Продуктът от творчеството на този колектив задължително се тиражира. При това копията се отличават от оригинала само поради техническото несъвършенство на производствения процес. По принцип всички копия (които могат да бъдат 10, 100, 1000 и повече) са идентични с оригинала. Тук дори отсъства авторският ръкопис, въз основа на който се тиражира литературното произведение.

Читателят, който възприема сам книгата, посетителят на картинната галерия, който индивидуално разглежда живописното платно, се сменят от масови аудитории — от няколко стотици до няколко хиляди в киносалона и до десетки милиони в телевизионната аудитория — в последния случай аудиторията е разделена на групи от стените на апартаментите.

Тази многообразна аудитория едновременно възприема филма. Наред с отдавна известната форма на връзка между художника и адресата, заменена днес при киното с връзка между колективния художник и колективния адресат, се затвърдява комуникацията и вътре в колективния адресат. Нещо повече, както показват конкретните социологически изследвания, този вид на комуникация започва да преобладава в масовото общуване на младежта с екрана.

Чешките изследователи твърдят, че при най-активните зрители (до 19 г.), както и при 25-годишните се наблюдава ясно очертан интерес не толкова към филма, колкото към кинотеатъра като място за общуване и за срещи. При младежите повече, отколкото при другите възрастови групи, преобладава желанието да са „сред хората“, „да прекарат времето“. В едно от изследванията на А. Кулик за киновъзприятието на учениците само 1% от анкетираните са отговорили, че никога и с никого не беседват за видените филми. Не са отговорили на този въпрос 16,7% от участниците в анкетата, докато 82,3% от младите зрители са заявили, че обсъждат филмите преди всичко с другарите си, 32% от анкетираните обсъждат филмите в семейството си — по-често с братята и сестрите си и рядко с родителите.

По данните на Л. Биски и Г. Нетцебанд в ГДР събеседниците до и след гледането на филма са възрастници. С тях филмите се обсъждат три пъти по-често, отколкото с родителите, а учителите въобще играят твърде незначителна роля. По данните на същото немско изследване младежите получават информация за филма: 55%

от афишите и другите видове реклама, 41% от печата, 27% от радиото и телевизията, 25% от другари и познати. Обаче месец и половина след премиерата на филма частта на информацията, получена от другари и познати, се увеличава почти до 40%. Това явление е резултат на необикновено високата комуникативна роля, която играе в живота на младия зрител екранът.

Интересни са данните за груповото посещение на кинотеатрите в Полша (в % от количеството на анкетираните по групи):

посещават кината	в селата	пром. работ- ници	техническа интелигенция	ученици
сами	22,5 %	11,5 %	12,3 %	14,0 %
със семейството	44,0 %	54,3 %	56,5 %	13,2 %
с приятели	33,5 %	34,2 %	31,2 %	72,8 %

Очевидно е, че именно при учениците посещението на кината „с приятели“ (а по формулировката на други изследователи „с компания“ или „по двама“) закономерно става главна форма за връзка с екрана. Характерна за тях е и минималната роля на семейството, което съответствува на горе изложените данни на чешките и немските социолози.

Ролята на екрана в живота на съвременния млад зрител не се ограничава с достъпността, излюзията за достоверност, заразителната сила на примера и способността да обединява около себе си поколенията от 10—12-годишните до 20—23-годишните. Филмът притежава не само информационна и комуникативна функция, но и естетическа. Обаче не случайно в общата класификация на явленията, носещи названието средства за масова информация и комуникация, никога не стои редом и „масово изкуство“. Естетическата функция на екрана все още не е станала всеобщо масово явление както останалите му социални функции.

Образованието като мярка за идейно-естетическото възприемане на филма

За по-малко от столетие кинематографът измени стремителен път на развитие от панаирджийска забава до изкуство, фокусиращо в себе си политическите, философските, нравствените идеали и конфликти на времето. Бидейки в едно и също време продукт на стоковото производство и участник в икономическото строителство, резултат на научно-техническия прогрес и стимул за по-нататъшното развитие на определени отрасли от науката, техниката, промишлеността, средство за познание на действителността, предмет за общуване на многомилיוнни маси, способ за изразяване на социални норми и ценности и начин за формиране на тези идеали и ценности, киноизкуството се превръща днес в едно от най-сложните за възприемане обществени и духовни явления.

Но ако техническото усъвършенстване на киното — от немите, преувеличено жестикулиращи плоски сенки в началото на века до днешното цветно широкоформатно стереофоническо изображение — е очевидно, то в същата степен поразителното разширя-

ване на неговите естетически възможности, на обогатения му и усложнен език не винаги и не от всички се забелязва.

Максималното използване, усвояване до степен на духовна „собственост“ на многостранното и многофункционално (включвайки и естетическата функция) произведение на днешния екран зависи в значителна степен от образованието, от общокултурния багаж на зрителя. С възприятието на отделния зрител се занимава психологията, която в дадения случай ще се опира на явлението „аперцепция“, обясняващо възприятието на индивида в зависимост от неговия жизнен опит. Обаче механизмът на аперцепцията не може да стане инструмент на киносociологическото и sociолого-педагогическото познание, тъй като определя миналия индивидуален слит на отделната личност. Тази разлика не винаги се вижда от психолозите. Чешкият психолог И. Понделичек например (един от ръководителите на изследването „Метаморфози на киноаудиторията в ЧССР“) смята, че е необходимо да се откажем от опитите да се създаде някаква зрителска типология, тъй като „физиологическите и психологическите изследвания убеждават в наличието на високо индивидуализирано кинопреживяване. По-скоро може да се създаде типология на кинопреживяването — модел за откликването на киносъзнанието без класификация на неговия субективен киноносител...“

Разбирайки позицията на психолозите, които се интересуват от индивида, ние едновременно с това не можем да се откажем от типологията вътре в зрителската аудитория, тъй като социологията се занимава с масовите социални явления, за познанието на които типологизацията е необходимо стъпало. В нашия случай ние разглеждаме общността на младежкия зрител, в която смятаме да отделим няколко типа зрителски групи, обединени от начина на възприемането на филма — повърхностно-информативно, по-дълбоко, съдържащо елементи на анализ, максимално дълбоко, близко до обективно съдържащото се във филма идейно-естетическо съдържание.

Sociолозите са принудени да се откажат от анализа на явлението аперцепция и да създадат свое sociологическо понятие (съответстващо на sociологическото явление) за един колективен опит за зависимостта на груповото възприятие от груповия опит. Възможно е по-нататъшните киносociологически и sociолого-педагогически изследвания в сферата на масовата информация и комуникация да дадат възможност в качество на такова понятие да бъде използван терминът, предложен от съветската кибернетика „тезаурус“¹, възникнал в семантическата теория на информацията. Проблемът за тезауруса, т. е. за семантическото (сислово) възприемане на информацията се разработва по следната логическа схема: всяко възприемане на качествено ново познание зависи от изходна-

¹ „Тезаурус“ на древногръцки означава „съкровище“; с този термин се наричат такъв род тълковни речници, в които са посочени не само значенията на отделните думи, но и смисловите връзки, съществуващи между различните думи. Понятието е въведено в семантическата теория на информацията за първи път от Ю. А. Шрейдер — вж. Научно-техническая информация, вып. 10, М, ВИНТИ, 1963; Проблемы кибернетики, вып. 13, М, 1965; „Знание — сила“, № 6, 1970 г.

та информация, заложена в съзнанието на приемащия тази информация, в неговия тезаурус, състоящ се от определен запас смислови понятия и връзки между тези понятия. Ако изходната информация в тезауруса е минимална, то минимална е и способността на приемника за възприемане на новото. С развитието на тезауруса расте и количеството на възприеманата нова информация. По такъв начин твърде сложно и трудно измерваното понятие „опит“ можем да заменим с измеряемото понятие „информационен багаж“. Оттук и възможността за типология вътре в аудиторията по обема на груповия тезаурус.

Унгарските социолози са установили, че обективният идейно-художествен смисъл на филмовото произведение (а не само неговата външно-информационна страна и движението на сюжета — съдбите на героите) се възприема от зрителя с максимално приближаване до авторския замисъл, когато той е достатъчно образован и разполага с голям жизнен опит. Групите с минимално образование възприемат филма не само повърхностно-информационно, но и изопачено, понякога реагирайки дори със смях на най-драматичните места.

В изследванията на ГДР е изяснявано отношението към социалистическия филм сред младежта: 83% са показали положително отношение, 14% — отрицателно и 3% не са отговорили. Първото място в оценката на съвременното социалистическо кино принадлежи на групата от студенти и млада интелигенция (обединяващият ги признак е максималната мяра образование: незавършено и завършено висше). Намиращите се в същия интервал на активната кино-възраст ученици от горните класове и млади производственици са показали по-малък интерес към социалистическия филм.

В ГДР е изследвана качествената оценка на филмите от различните професионално-образователни групи младежи, съобразно предпочитанията им към различните епизоди: любовни, производствени, определящи смисъла на живота, третиращи взаимовръзката между чувства и дълг (обществен и личен).

	Мнение на средновъзрастното и средностатистическо население	учащи се от професионалните у-ща	учащи се в общообразователните у-ща
1 място	смисъла на живота	любовни	смисъла на живота
2 място	чувство и дълг	смисъла на живота	чувство и дълг
3 място	производствени	чувство и дълг	любовни
4 място	любовни	производствени	производствени

Върху материалите на подобни съпоставки учените на ГДР идват до извода, че главното в „зрелостта“, определяща се с широтата на кръгозора, с дълбочината на идейно-естетическото възприемане на филма, не е възрастовият признак, а образователният.¹

¹ Образованието като водещ групообразуващ признак в сферата на културата нееднократно е отбелязван и в съветската социологическа литература, вж. Социология и идеология“, М., 1969, с. 133-134.

В публикацията на българския социолог Е. Лозев „Киното и българските зрители“¹ се отбелязва, че „сериозните“ филми намират своите зрители между студентите (46,2%) и хората с висше образование (40,5%), които ги поставят на първо място в своите предпочитания.

Какво е положението с интересуваща ни група от ученици, които поради своята възраст и социално положение могат да имат само незавършено средно или средно образование? И какво е положението с киното, ако именно тази аудитория е основният потребител на кинопродукцията (а при стоковата природа на кинематографа търсенето в значителна степен трябва да определя и предлагането)?

С разрешаването на тези проблеми особено настойчиво се занимават социолозите и педагозите в Унгария, Чехословакия, ГДР. Препоръките вървят по две направления. Унгарските и чехословашките учени настояват за широко въвеждане на кинообразование и киновъзпитание в училищата; унгарските и немските учени едновременно с тази мярка предлагат някои препоръки и на кинопроизводството, което, според тях, трябва да се съобразява повече с реално съществуващия младежки зрител и да се приближи към него, ориентирайки художниците към предпочитаните от този зрител филми с определена сложност.

Населението на Унгария е 10 милиона, от които 2 млн. живеят в Будапеща, 3 млн. — в другите градове, 5 млн. — в селата. 90% от унгарското население е с незавършено средно образование, 7% — със завършено средно и 3% — със завършено висше.

Ако сравним тези данни със средните показатели за популярността на киното сред населението, то хората с незавършено средно образование, които посещават кинотеатрите, са с 25% по-малко от цялото население със съответното образование, хората със завършено средно са с 27%, по-малко от населението със същото образование, а висшите — с 5% по-малко от населението с висше образование.

Процесът за повишаване на образователното равнище на населението изисква десетилетия. Обаче в течение на тези десетилетия животът продължава, хората гледат филми и телевизия, четат книги, слушат радио. Как да се направи възприятието на средствата за масова информация оптимално дълбоко и обществено полезно?

Унгария е първата между социалистическите страни на Европа, в която са издадени учебни пособия по основите на киното за педагозите в средните училища и отделно за учениците от горните класове. От средата на 60-те години в гимназията се преподава курс по киноизкуство.

Необходимостта от реформа в естетическото възпитание на учениците, което в Унгария, както и в целия свят, имаше силно изразен литературен уклон, стана очевидна в края на 50-те години. Унгарското правителство, разработващо в това време реформа в просвещението, подхвана инициативата на педагозите и психолозите, изказващи се за необходимостта от кинообразование на юношите, и предприе мерки за създаване на учебен план по естетика на кино-

¹ Българские фильмы, 1973, кн. 8.

то, за издаване на учебници (които оттогава непрекъснато се усъвършенствуваха и претърпяха няколко издания) и за практическото въвеждане на тази дисциплина. Разбира се, първоначално преподаването ѝ носеше експериментален характер, като се водеше в три столични и две провинциални средни училища в рамките на преподаването по литература. В началото на 60-те години вече около 50 хил. учещи се от средните училища на Унгария изучаваха естетика на киното, в началото на 70-те години тяхното число се удвоя.

Учебниците по естетика на киното за учениците от 15 до 18 години се опират на конкретни кинематографически произведения, една част от които е непосредствено свързана с литературата („Електра“, „Хамлет“ и т. н.), а друга представя класиката на киноизкуството. Освен това в задължителния учебен материал влизат филми, които са близки на младежите с актуалността на своята проблематика или със своеобразието на художествения си стил. Общият извод на педагогическата общественост е, че уроците по кино заедно с уроците по литература и история се превръщат в средство за идейно-нравствено и гражданско възпитание на юношите. Училището започва да възпитава наистина нова, възприемчива към всичко прогресивно в киноизкуството, благодарна и образована публика, способна за максимално дълбоко естетическо възприемане на филма.¹

След унгарските социолози до мисълта за необходимостта от училищно и извънучилищно кинообразование и киновъзпитание дойдоха и чешките социолози. Техните препоръки се имат пред вид от ръководството на народната просвета. В Чехословакия (третата след Унгария и Югославия социалистическа страна в Европа) курсът по кино постепенно се въвежда в училищната програма.

От 1971 г. в Пражкия университет се чете курс по киноизкуство като паралелна специалност за бъдещите преподаватели по чешки език и литература; по инициатива на Пражкия и Братиславския киноинститут курсът по кино е въведен и в някои педагогически факултети. Разчита се, че за пет години ще се осигури постоянна подготовка на преподаватели, които ще могат да осъществят четенето на основите на киноизкуството в цялата мрежа от чешки средни училища. След реорганизацията на 9-годишното образование в 12-годишно кинознание става пълноправна част от новия задължителен предмет — естетическо възпитание. Историята на киното, неговата специфика и изкуството да бъдеш зритель стават обект на изучаване от учениците от горните класове, най-активните и постоянни посетители на кината.

Едновременно с тези мерки социологията изтъква и насрещни аргументи — относно характера на пусканите филми.

Серия експерименти доведе унгарските учени до извода, че повишаване художественото ниво на филмовите произведения не води автоматически, от само себе си, до повишаване на масовото младежко възприятие, тъй като всеки културен слой от населението (по други определения — всяка образователна група) извлича от видеото онова, което се оказва в състояние да възприеме. Да се съо-

¹ По-подробно вж. А. Райк. Кино и школа, „Венгерски новости“, № 5, 1968, с. 6—8.

бразяваме с наличието на различните образователни групи в обществото, ще рече да се стараем да задълбочим разбирането на екранното изкуство от всяка зрителска група, ориентирайки се към съществуващите и изучаваните типове-моделни на тяхното възприятие.

Към този извод се приближават унгарските учени и социолози-те на ГДР, които в продължение на 6 години с група от 1 400 ученици са проверявали със специални периодични изследвания динамиката на идеологическото въздействие на филма. Предмет на изследването е била функцията и мястото на киноекрана в живота на младия човек, възприемането на героите, както на положителните, така и на отрицателните (по признаците: признание, отрицание, критика, одобрение, степен на идентификация), ролята на развлекателността.

От гледна точка на степента и насочеността на идеологическото въздействие било установено, че най-добрите филми за съвременността са оказали по-голямо въздействие върху онези, които и до гледането на филма са били вече на по-високо идеологическо ниво. А тъй като кинорепертоарът е твърде широк и разнообразен¹, то тези, които имат негативни идеологически позиции, няма да отидат на нужните за обществото филми. Оттук развлекателността се признава за една от водещите особености в социалната роля на киното и телевизията и се препоръчва от позицията за управление на културните процеси. Социолозите на ГДР смятат, че е по-плодотворно да възпитават младежта с такива филми, които тя иска да гледа, отколкото с филми, от които страни, препоръчвайки на кинопроизводството, да увеличи филмите с развлекателен характер (разбира се, без да се отказва от съдържателната наситеност на произведенията).

*

Едва научило се да ходи и да говори, нашето дете сяда днес пред екрана на телевизора и възприема с отворено към света съзнание огромните потоци информация, идващи към него от този насочен към действителността телевизионен прозорец. В достъпни зрителни образи младият зрител се запознава с най-сложните проблеми на вътрешния и международния живот, с проблемите на науката, с явленията на изкуството.

Кинорежата на Съветския съюз днес наброява повече от 150 хиляди кина, на населението ежегодно се продават почти 5 милиарда билети. Близко 70% от тези билети се купуват от деца, ученици, юноши и младежи.

През 1940 г. в СССР имаше 2 телевизионни центъра, днес те са повече от 1 000. Числото на телевизорите от 400 през 1940 г. се е увеличило почти до 30 милиона. Всяко второ съветско семейство има телевизионен апарат.

Съществувайки извън училището и института, заемайки максимална част от свободното време, носейки информация за света, раз-

¹ Трябва да се има пред вид, че в ГДР свободно се приемат телевизионните програми на ГФР.

вличайки своя млад почитател, явявайки се като свободно избран предмет на духовното потребление, филмът с всяка година става все по-авторитетно начало за формиращата се личност.¹ Достатъчно е да си представим, че днешният юноша в края на средното училище, към своята 17—18-годишна възраст има в своя духовен багаж около две хиляди видени филма.

Днес киното и телевизията привличат вниманието на социолозите в областта на културата и педагозите, защото от цялата сфера на масова комуникация именно киното и телевизионният екран се ползват от изключителното внимание на ученическата и младежката среда; защото именно тези средства на масовото идеологическо въздействие са особено ефективни, свързани с емоционално-естетическите начини за въздействие върху човека; защото именно тези фактори стоят за сега извън сферата на масовото педагогическо управление.

Утрешният млад зрител ще се различава от днешния. Данните на социологическите изследвания, една част от които е предложена на вниманието на читателите, могат да станат сериозен аргумент в нашите размисли за това, как да насочим и ускорим идейно-естетическото развитие на подрастващите поколения.

¹ Вж. „Кино и зритель“, Опыт социологического исследования, М. 1968, Художественные интересы современного школьника, М, Институт художественного воспитания Академии педагогических наук СССР, 1971; Б. М. Фирсов, ТВ глазами социолога, М, 1972 и др.

МАНХАЙМ 75

д-р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ

Би могло да се каже, че XXIV международна филмова седмица в Манхайм донесе най-сетне известна стабилизация на този реномиран филмов форум, след като в последните няколко години той премина през един кризисен период. Назначаването на един директориум от трима души на мястото на починалия авторитетен художествен ръководител Валтер Талмон-Грос като че ли внесе желаната яснота относно това в каква степен ще се съхрани и за в бъдеще сформиралата се вече концепция за фестивала. Съчетано с шансовете, предложени от филмите, които бяха показани на селекционната комисия, това обстоятелство доведе до една фестивална програма, надхвърляща значително нивото на програмите през последните две-три години. Без шедьоври, без шеметни и неочаквани извисявания, но и без дразнеш дилетантизъм или снобска маниерност, това бе програма на едно уравновесено в професионално отношение и — най-важното — проблемно филмово творчество. Това се отнася този път и за раздела на игралните филми, които, както това е вече известно, са в Манхайм по статут дебютни, т. е. първи стъпки на млади режисьори в игралното кино. Разбира се, и Манхайм е фестивал, който не се задоволява само с конкурсна програма. Наред с богатата секция на филми за информация — често пъти между тях има такива, които сериозно оспорват мястото на попадналите в конкурса филми — Манхайм предлага и своята специфична рубрика „Филми на годината“. Това са кинотворби, които имат минимални шансове да се появят било на екрана в кината, било на телевизионния екран в ГФР, но които по мнението на фестивалното ръководство са събитие в сферата на киното и заслужават да бъдат предложени на фестивалната публика. За по-голяма яснота какви по-конкретно са филмите, за които става дума в тази рубрика, бих споменал, че тази година между тях бяха „Обетована земя“ на

Анджей Вайда и „Премия“ на Сергей Микаелян. С една дума, като цяло програмата в Манхайм — проверена и традиционна като структура — бе тази година съставена от филми, които в една или друга степен привличаха вниманието на зрителя. Но ето че споменавайки за зрителя, стигаме до един проблем пред този фестивал, който с осъществяване би трябвало да разтревожи неговите ръководители. Без преувеличение може да се каже, че това е фестивал, който няма публика. Много рядко, и то главно на някои от вечерните прожекции, салонът се позапълваше. Обикновено, особено на следобедните прожекции, зрителите не наброяват повече от 50—60 души. Ако се вгледа човек в тези зрители, ще забележи, че това са почти едни и същи хора, а интересува ли се кои са те, ще узнае, че това са доста специализирани зрители, „от бранша“, които гледат филмите от служебен или личен творчески интерес. Фактически фестивалът като че ли е прекъснал връзките си с широката, масова зрителска аудитория. Не случайно при една минианкета, проведена сред минаващите пред входа на фестивалното кино и оповестена в печата, се изнесе, че почти никой от тях не знае какво става в това кино. Един или два отговорителя гласаха: „Май нещо за чуждестранни кинодейци...“ Очевидно една такава изолация не е закономерна, нито полезна и новият директориум ще трябва да намери начини и форми, за да накара жителите на град Манхайм и главно младежта да почувствуват фестивала и като свой, да проявят по-голям интерес към него. Определено трябва да се каже, че не става дума за финансови бариери, защото цените на входните билети не са високи. Може би изходът от тази неестествена ситуация трябва да се потърси както в някои инициативи от организационен характер, така и в намиране на нови по-гъвкави принципи при определяне и съставяне на програмата.

Що се отнася до тазгодишната програма, може да се каже, че както в раздела за игрални филми, така и в раздела за документални филми, тя бе съобразена с поводи и събития, които са пред вниманието на целия свят. Иска ми се, що се отнася до игралните филми, да отбележа преди всичко два от тях, които са своеобразен принос към „годината на жената“. Разбира се, доколкото и двата филма идват от САЩ, гледната точка преди всичко е ярко национална, без това обаче да пречи внушенията и значенията в тези филми да имат по-общ характер. Първият от тях, отличен впрочем с наградата за „най-своеобразен филм“, е „Наследство“ на младата режисьорка Карен Артър. Дали това е „най-своеобразният филм“ не зная, но никога не бих предполагал, че ще мога в течение на час и половина да седя пред екрана и да гледам и слушам с такъв интерес един неспирен монолог на една жена. Онова, което със своята принципна театралност ми се е струвало противоположно на киното, се оказа тук органично, високо художествено решение. Заслуга за това наред с режисьорката има преди всичко сценаристката и изпълнителка на главна роля Джоан Хокис. В 90 минути тя ни показва една великолепно студия на характера на една жена, стълб на едробуржоазния слой в американското общество, но същевременно трагична жертва на обществените стереотипи. Жена, която води мъчителна, отчаяна борба със самотата, с неразбирането, с отчуждението, която болезнено се вкоп-

чва ту в спомените, ту в своите неврастенични видения, ту в нормите на законността, търсейки безнадеждно спасение, самоупование. В основата си това е един отчаян вопъл срещу фактическото робство — „наследството“ (!) — в което все още се намира, предоставена сама на себе си жената в едно общество, предлагащо възможност за висок материален стандарт, но разрушаващо без остатък естествените човешки връзки между хората. Остро проблемен в своя нравствено-философски пласт този филм ни изправя и пред едно изключително творческо постижение на актрисата, която с невероятно тънко чувство за художествена мярка просто приковава вниманието на зрителя върху себе си.

Създаден също от жена-режисьор, Джоан М. Силвър, филмът „Хестер стрийт“ отново поставя в центъра на вниманието образа на една жена, но този път при една по-традиционна драматургия. Всъщност филмът е направен по литературен първоизточник — романа „Иекъл“ на Абрахам Кахан и разказва за млади руски евреи, които в края на миналия век емигрират в Америка. Веднага искам да подчертая, че филмът е интересен и с това, че ще остане своеобразен паметник на отмиращия постепенно еврейски език „йидиш“, но, разбира се, не това е неговото основно достойнство. Филмът е особено актуален преди всичко със своя проблем, независимо че е обърнат с лице към една отминала епоха — трудната приспособимост на емигранта в новите условия, разочарованието, че надеждите за по-добър живот в новата родина са се оказали измамни. Наред с това по много категоричен начин се натрапва и внушението, че прехвалената Америка, със своите неумолими капиталистически закони е враждебна на чистите човешки чувства. Скромната, притеснителна женица на емигранта е принудена да премине през много сложен процес на налагаща се еманципация, в който трябва по твърде суров начин да се прости с брака си. Поднесен в меки, деликатни полутонове и изигран от чувствителни актьори, този филм също рефлектира към „годината на жената“ и идва да покаже, че в капиталистическия свят жената по принцип продължава да бъде зависима, макар външната видимост на нейната обвързаност да се е променила.

Трудно е на фона на тези интересни, проблемни, направо зрели в професионално отношение дебютни филми да се приеме безрезервно решението на журито да окичи с лаврите на най-голямата награда например такъв филм като полския „Персонал“ на Кшищов Квесловски. Какзато и значимост да придава на филма в своята мотивировка за награждаването му, журито фактически надцени този филм, който наистина е направен мило и симпатично, но е твърде незначителен като социален ангажимент. Едва ли проблемите на един младеж, който постъпва като шивач в един оперен театър и тук на фона на пъстрия и красив свят на изкуството се сблъсква с дребнава бюрократичност и, ако щете, корумпираност, имат такава обществена тежест, че в тях да открием същностни черти на съвременното полско общество. Не мога да се въздържа от малка полемика с журито и по отношение на нашия конкурсен филм „И дойде денят“ на Г. Дюлгеров. У нас достойнствата на този филм са отдавна ди-

скутирани и известни. Известно е също и неговото място и принципно значение в развитието на темата за съпротивата на нашето кино. Радостно е, че за разлика от журито и за разлика от реакцията например спрямо полския филм печатът, отразяващ фестивала, долови съвсем точно това значение и с много хубаво чувство категорично посочи както идейно-тематичните, така и високите професионални качества в работата на Георги Дюлгеров и оператора Радослав Спасов. „Най-сетне истинско кино... един филм, който разчупва определени схеми... избягва кухия патос, без да се отказва от революционния ентузиазъм... Дюлгеров работи виртуозно с ретроспекциите, в които интегрира фантастични визиони... завладяващо снет от Радослав Спасов...“ Ето само някои извадки от отзива, поместен на 11 октомври т. г. в „Райн-Некар Цайтунг“: „Фасциниращ, създаден с богато въображение разказ... партизанинът Мустафа разбира в хода на борбата, че революцията не е народен празник... красиво, увлекателно снет от оператора Спасов“ — добавя вестник „Маххаймер Морген“ от същата дата.

Откровен социален ангажимент, на места — при някои филми от капиталистическите страни — и откровени социално-критични тенденции отличаваха този път почти всички филми в раздела за документално кино. Голямата награда за социално-ангажиран документален филм с продължителност над 45 минути този път бе дадена на унгарския филм „Обикновена история“ на известната унгарска документалистка Юдит Елек. Този филм трае близо час и половина, точно осемдесет и пет минути, и разказва за две селски девойки, като проследява съдбите им в продължение на четири години. Безспорно филмът е сниман продължително време, чисто документално, с автентични герои, в автентична жизнена среда. Ефектът от него обаче е такъв, сякаш гледаме игрален филм. Жизненият път на двете девойки, отразен в определен отрязък от време, предлага фактически един твърде остър сюжет — едната от тях например прави опит за самоубийство. Същевременно е постигната такава непосредственост при саморазкриването на героите, че филмът придобива значителни психологически измерения. Именно в този богат психологически пласт и умелото му съчетаване с пълния автентизъм е голямата стойност на това оригинално филмово произведение, което разказва за сериозни социални проблеми пред унгарската селска младеж, за стари, жиливи, но не продуктивни вече традиции в селския бит и морал.

Тази година сравнително добре бе застъпено документалното кино на ГФР. Филми като „Калсдорф против Манесман“ или „Легенда за възхода“ поставят остро, критично наболели социални проблеми в страната, превръщат се в документация, с която левите сили воюват за повече социална справедливост. Първият филм е активен апел за солидарност с работниците от Калсдорф, където концернът Манесман желае да ликвидира едно машиностроително предприятие в хода на концентрацията на производството, което означава изхвърляне на улицата на стотици работници. Критиката във филма е двупосочна — не само срещу концерните, но и срещу синдикатите, или по-точно техните ръководства, които не винаги

защищават активно интересите на работниците. „Крайно време е да правим политика за 30 милиона граждани, а не само за две хиляди чувала, пълни с пари“ — ето прозрението и искането, до което достигат работниците. В „Легенда за възхода“ вниманието е насочено към деца на работници и реалните перспективи за тяхното възходящо развитие в обществото, например като инженери, професии, към която работническите деца в ГФР чувствуват особено влечение. Извършените наблюдения в реалните гимназии, техникумите и предприятията, интервютата с родителите — целият този грижливо подбран документален материал неопровержимо доказва, че съществува реално разминаване между действителността и официалната теза, че „в ГФР пред кариерата на всекиго няма никакви ограничения...“ С подобен социален прицел видяхме тази година филми и от Англия, и от Швейцария. Дали ставаше дума за борбата на миньорите и за разочарованието, което им донасят изборите всеки път, когато се разбере, че предизборните обещания са трудно изпълними, та макар дадени от лейбъристите („Миньори от Йоркшир“), или за децата от долината Фурна в Швейцария, за невероятната като че ли откъснатост на някои планински села от „големия свят“ („Децата на Фурна“), или за специфичните миграционни процеси в тази страна, които довеждат до парадокса, че за коситба на прочутите алпийски ливади вече се наемат турски работници (!) („Ние, планинците, не сме виновни, че съществуваме“) — навсякъде в тези, а и в много още филми се долавяше будната съвест на честни филмови творци, които се стремят да поставят своето документално киноизкуство в служба на социалния прогрес. Наред с тези документални филми този път видяхме и един отличен репортажен филм на тема № 1 за международната кинопублицистика — португалската революция. „Вива Португалия“ е създаден от група документалисти от ГФР и трае близо два часа. Това е един огромен резервоар на киноинформация за португалската революция, такава, каквато тя протича от 26 април 1974 г. до неуспелия десен преврат на 11 март т. г. Филмът изобилства с извънредно ценен, не така широко известен документален материал, като се започне от „учебния процес“ на военните при контакта им с завзелите фабричните работници и се свърши с уникалния телевизионен филмов документ от осуетяването на преврата на 11 март, който ни показва как парашутистите, изпратени срещу движението на въоръжените сили не дават нито един изстрел, а започват дискусия с представители на движението и на края слагат оръжие. Един филм, на който може би липсва достатъчно стройност и анализ от вярна историческа гледна точка, но който предлага богат документален материал за едно от най-интересните и важни събития на международната политическа арена.

Иска ми се на края да спомена за още един филм, който трудно може да се класифицира по жанр от гледна точка на фестивалния статут, но който бе изгледан с огромен интерес от всички присъстващи, особено от професионалистите. Заглавието е малко дълго — „Синтетичен филм, или как фантазията и прецизността създадоха чудовището Кинг Конг“. Филмът е дело на Хелмут Хербст, доцент в Германската филмова академия в Западен Берлин. В 68

минути този филм ни поднася фактически една граматика на синтетичния филмов език, проследявайки неговото развитие от братя Люмиер и Жорж Мелиес до наши дни. Авторът се стреми да разкрие диалектичната връзка между техниката и езика на киното, като взима за отправна точка тезата, че няма в чиста форма нито документално, нито игрално, синтетично кино. Наситен с много примери от цялата история на киното, този филм независимо от някои дискуссионни авторски формулировки е едно отлично учебно помагало както за киноklubовете, така и за киноучилищата. Зрителят получава ясна и конкретна представа за такива неща, като стоп-кадър, покадрова снимка, преливане, ускорен или забавен каданс и т. н. и за възможностите, които тези чисто технически моменти предлагат във филмовото творчество.



Оператор на филма е Атанас Тасев.

Борислав Шаралиев снима многосерийния телевизионен филм „Записки по българските въстания“.

СССР

Режисьорът Георгий Натансон („Още веднъж за любовта“) поставя филма „Повторна снатба“ (сценарий Е. Габрилович и А. Розен). Наталия Петровна, главната героиня на филма, е санитарен лекар в голям индустриален център. В нейните функции влиза борбата за опазване чистотата на околната среда. Тя трябва да решава важни задачи, които изискват упоритост и смелост. Като противопоставят различни възгледи, авторите разглеждат важни нраз-

ствени проблеми — отношението към работата, към любовта, към обществото. Ролята на Н. Петровна изпълнява Ирина Калиновска.

*

В студия „М. Горки“ режисьорът Едуард Бочаров снима филма „Буря на суша“ или „Мерзавец“ по мотиви на няколко разказа на Б. Житков (сценарий Анатолий Галиев). Това е комедийно-приключенска история, чието действие се развива в края на Първата световна война в малък приморски град.

Мерзавецът е малкият Митя, влюбен в морето, в далечните плавания, в корабите. Неговият баща мечтае синът му да по-стъпи в търговско училище. Според него основа на всеки прогрес е търговията, въпреки че той никога не се е занимавал с търговия. Бащата често нарича Митя мерзавец, защото се разохожда по пристанището и не зубри латински. А всъщност момчето има много качества и родители му с право се гордеят с него. Митя отлично се представя на приемния изпит, но въпреки това не е в списъците на приетите. Намесил се е богатият притежател на кораби Мавроди и вратите на търговското училище се затварят за Митя.

Из многосерийния телевизионен филм „Записки по българските въстания“.





Георги Черкелов в телевизионния филм „Изгори, за да светиш“ по сценарий на Антон Дончев. Режисьор Неделчо Чернев, оператор Димо Коларов.

*

Режисьор на музикалната комедия „Ная твоето име“ е Анатолий Кабулов, автор на филмите „Влез в моя дом“ и „Слепият дъжд“. Главни герои са младият певец Акмал, неговият учител Анвар Каримович, в миналото също популярен певец, и младата Дилор, с която Акмал се среща случайно в едно такси. По жанр филмът е лирическа комедия и разказва за любовта. Филмът се снима в студия „Узбекфилм“ по сценарий на известния азербайджански писател М. Ибрахимбеков.

*

Завършен е филмът „Червената цигулка“ (за който вече дадохме кратко съобщение), посветен на естонския комунист Едуард Сирмус — „Галинфилм“, режисьор К. Кийс и Ю. Кун, сценарий А. Гребньов и Ю. Кун). Едуард Сирмус е лице реално, пламенен революционер и талантлив

музикант. Той е учил в Петербургската консерватория и може би го е очаквала блестяща кариера, но Сирмус е бил преди всичко революционер, а после музикант. Филмът „Червената цигулка“ е съвместна продукция с ГДР. В Германия Сирмус е живял от началото на 20-те години до идването на фашистите на власт. На неговото име е наречена една улица в Дрезден. Ролята на Сирмус изпълнява кинодраматургът Виктор Лоренц, автор на много сценарии, между които и на „Аферата Цеплис“.

*

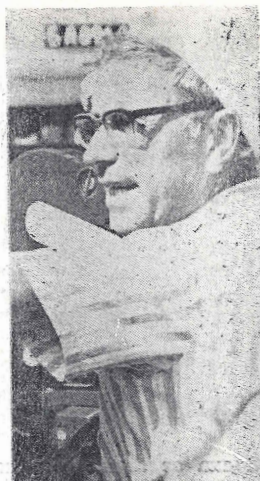
В творческо обединение „Екран“ при Централната телевизия се реализира хореографски вариант на „Пролетни води“ на Тургенев. Идеята за постановката на този филм-балет принадлежи на Мая Плисецкая. Тя изпълнява ролята на Мария Николаевна Позднова. Използвана е музика от произведение на Чайковски, по която композиторът Родион Шchedрин, музикален ръководител и консултант на филма, е написал партитурата. Постановчици на спектакъла са А. Ефрос и Ф. Сливкер.

*

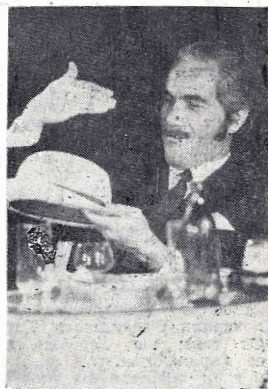
Филмът „Крачка напред“ (режисьор Н. Бирман, сценарист Е. Брагински) се състои от три новели, които са обединени в общ сюжет. Герои на първата новела „Крачка напред“ са новодошци от голям жилищен блок, а сред тях и



Стефан Илиев в кадър от филма „Да изядеш ябълката“ по сценария на Свобода Бъчварова. Режисьор Никола Рударов.



Петър Василев снима втора серия на кинокомедията „Баш майсторът“. Автор на сценария А. Мандаджиев.



Кирил Господинов в ролята на Баш Майсторът.

главните действащи лица, съседни по вход — Валентина Степанова (Людмила Гурченко) и Игор Анатолиевич (Николай Волков). Както често бива в комедиите, редица недоразумения пречат на тези симпатични хора да се срещнат и обяснят.

Във втората новела „Месо по аржентински“ заклетият ерген и колекционер на стара музика Стрешников (Владимир Басов) вне-



Сцена от българо-френската продукция „Над Сантяго вали“, автор на сценария и режисьор чилиецът Елвио Сото.

запно се признава в любов на жената на своя съсед Георгий Дмитриевич и получава благосклонен отговор. Но Дмитриевич (Лев Дуров) успява отново да върне в къщи своята лекомислена жена.

*

„Всеки мечтае за куче“ е първият филм на младия режисьор и известен артист Игор Ясулович. „Името на филма — казва Ясулович — е до известна степен условно, защото то не отразява точно същността на събитията. Таткото е довел нова мама, а на дъщеричката тя не се харесва и дъщеричката напуска къщата. Главен герой е 10-годишният Серьожа, на когото възрастните са поверили 6-годишната Катя. От това, как Серьожа ще се държи, как той ще помогне на Катя да приеме новата мама, зависят повнататъшните отношения в новото семейство... „Нашият филм е адресиран към децата, но аз не бих разделял киното за възрастни и за деца, защото, ако филм, отнасящ се за деца, засяга сериозни нравствени и етически проблеми, той трябва да бъде интересен за всички.“ Филмът се снима в студия „М. Горки“. Оператор В. Архангелски.

*

„Соната над езерото“ е режисьорски дебют на известния латвийски артист Гунар Цилински, който е автор също и на сценария.

„Главната тема на филма е за отношенията между хората — е заявил в едно интервю за в. „Съветска култура“ В. Циглински, — за нравственото начало, което трябва да господства в цялото поведение на човека, за верността и постоляността на чувствата. И за любовта, за такова лично щастие, което като висше благо човек може гордо да носи през целия си живот...“ На въпроса смята ли артистът за в бъдеще да продължи работата си като режисьор, Г. Цилински е отговорил: „Едва ли. Колкото и да ме увлича филмът, вече тървам по сцената, без която е немислимо моето бъдеще... Направих крачка настрана, за да вървя още по-твърдо по своята основна творческа пътека“

*

В Литовската студия се снима документалният филм „Светът като голяма симфония“ за видния композитор и художник М. Чюрльонис. Доста дълго време се е дискутирало в каква форма да се облече целият материал, за да не бъде филмът протоколно сух. Така се е стигнало до избора на известния артист Донатас Банионис за водещо лице. „За пръв път се сблъскам с документалното кино — казва артистът. — Когато в началото започнах работата, имаше много трудни моменти, но върщането назад бе невъзможно. Сега работата ми е много скъпа. Срещнах се с Чюрльонис, минах с него пътищата, по които е вървял...“



Евгений Габрилович и Юлий Райзман са завършили сценария за нов игрален филм под условното заглавие „Жена“.



Инокентий Смоктуновски, Олег Ефремов и Микеланджело Антониони на творчески разговор по време на фестивала в Москва.

*
 Артистът от московския драматичен театър на Таганка Валерий Золотухин изпълнява ролята на Григорий Гай, директор на първия съветски тракторен завод в новата цветна телевизионна комедия „Пролетта на 29-а“, постановка на режисьора Георгий Кнговалд-Хилкевич. а основана на сценария са взети двата разказа „Моят приятел“ и „Темп.29“ на Н. Погодин. Във филма ще бъдат включени стари кинохроники, ще звучи музика от

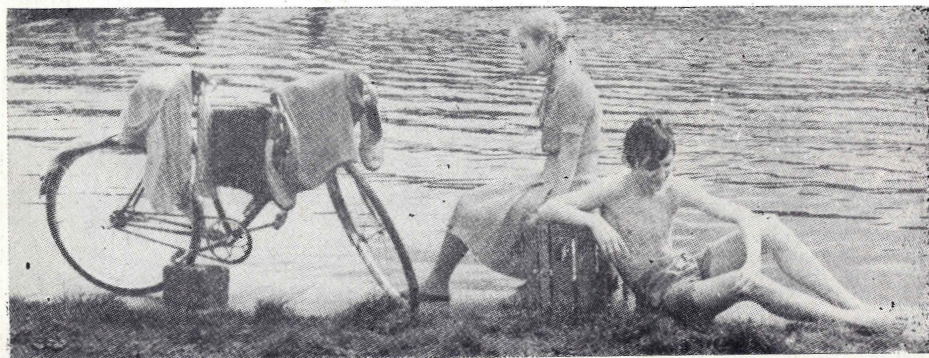
Д. Шостакович, написана в края на 20-те и началото на 30-те години.

ПОЛША

Не са малко старите хора в Полша, които са останали сами. Много от тях са загубили близките си във войната, живеят самотно, необходима им е помощ и грижи. Тази тема е заинтересувала режисьора Леон Кенот. В колектив „Призмат“ по собствен сценарий той поставя

филма „Сложни чувства“. Героинята е медицинска сестра, която освен че работи в болницата, се грижи и за един стар самотен човек. Постепенно между тях се заражда чувство на привързаност. Внимателните грижи помагат на стария човек да добие отново вяра в себе си, да иска да живее. Но обстоятелствата налагат скоршна раздяла. На годишника на героинята предлагат по-добра работа и жилище в друг град. Тя трябва да реши труден за себе си въпрос —

Мирослава Шафранкова и Владимир Длоугий в чехословашкия филм „Момичето Робинзон“, режисьор Карел Кахия.



да замине или да остане. В главните роли са заети артистите Ева Лейчак, Тадеуш Кондрат, Межи Брашка.

*

С екранизацията на разказа „Краят на Чертонханов“ на Тургенев ще дебютира Влоджимеж Олшенски, втори режисьор на много филми, между които и на „Потоп“. Това е историята на един запад-



Светлана **Светлична**
във филма **„Язовирна**
стена“ **на режисьора**
Александър Косарев.

нал помешчик. Неговата последна страст в живота е зманиачената му привързаност към коня Бениаминчик. Режисьорът, който е същевременно и автор на сценария, е пренесъл действието в Полша. Главните роли изпълняват Богус Билевски, Мачей Дамецки, Януш Гайос, Ева Далковска, Александър Фогел.

*

Режисьорката Ана Соколовска подготвя в колектив „Кадър“ снимането на филма „Ина“ по неиздадения още роман на Ирена Юргелевичова. Това е продължение на нейния роман „Чужденецът“. Героинята е 15-годишна девойка, възпитавана в детски дом, която на рождество пристига на гости при едно приятелско семейство.

*

В Гданск се е състоял Вторият фестивал на полския игрален филм. Журило под председателството на Межи Хофман е присъдило голямата награда „Гдански лъв“ на филмите „Нощи и дни“ на режисьора Межи Антчак и на „Обетована земя“ на режисьора Анджей Вайда. Първа награда е

получил филмът „Опадаха листата на дърветата“ на режисьора Станислав Ружевич, втора награда — на филма „Авагс“ на режисьора Янош Заорски.

*

Полското сп. „Филм“ в бр. 36 от 7. IX. 1975 г. отделя значително място на българското кино. На главната страница виждаме снимката на нашата артистка Цветана Манева, публикувано е интервю с режисьора Иван Ничев за филма „Спомени“. В рубриката „По екраните на света“ е поместена обширна рецензия за филма „При никого“ на режисьорката Иванка Гръбчева.

*

Починал е популярният полски артист Адолф Димша (роден 1900 г.). Учасгавал е в много филмови комедии и е работил повече от 20 години във варшавския театър „Сирена“.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

По новелата „Един сребърник“ на писателя Здзеш Плухирж режисьорът Ярослав Бачик снима психологичен филм, чието действие се развива непосредствено преди избухване на Словенското народно въстание. Разказва се за група дървосекачи, работещи високо в планината,



Съветският **комедиев**
актьор Михаил Пугов-
кин, изпълнител на глав-
ната роля във филма
„Мое пристанище“, ре-
жисьор Олег Дашкевич
и Геннадий Казански.

където военните събития долитат много отдалеч, но въпреки това се отразяват върху съдбата на всеки един от тях. Бзаимните им отношения се изострят при идването на един беглец от протектората, който търси тук убежище и който при това е подозиран в предателство.

*

На някои проблеми на днешното чехословашко село е посветен филмът „Кипящото вино“, постановка на режисьора Вацлав Ворличек. Действието се развива през 60-те години.

Из унгарския филм „Хайдуги“ на режисьора Ференц Кардош.



ЩУРЕЦ В УХОТО

Режисьорски сценарий на ГЕОРГИ-СТОЯНОВ
по литературния сценарий на НИКОЛА РУСЕВ

Правото като стрела шосе се гмурка в склоновете на напечените хълмове. През маранята на следсбедния горещ ден двата насрещни потока от коли ту изчезват в долините на хълмовете, ту отново се появяват като разтапящи се призраци.

Забързаните колела гълтат, огрения от слънцето път.

НАДПИСИ

Предните стъкла на автомобила проблясват като безброй огледала. Вълдухът трепти от жегата.

НАДПИСИ

Ярка жълта маса задържа шосето. Две джипки бавно екскуртират внушителен извисягабаритен товар.

Асфалтови машини стелят след себе си черна димяща маса.

НАДПИСИ

На фона на това нескончаемо бързане, автостопаджииите се открояват с хладното си пренебрежение към времето и разстоянието.

През стъкло на кола — приближаваме солидна чедма, която постепенно открива шейка с изправен лампион до нея и с едно охлузено акордеонче, проснато върху дъските на седалката.

Когато разстоянието се скъси, ще се покаже и останалият багаж: две войнишки куфарчета, юрган на роло със заденат чадър, две одеяла, портативен телевизор, кофички и три кокошки, вързани за краката... В този момент Ефтим, едър като порта, подплашва кокошките и стъпва на асфалта.

— Алсо, приятел!... — Той надува гърло, сочи скамейката, себе си, после станалите парчета от багажа.

Колата превключва скорост, сякаш се препъва, и веднага засилва нагоре. Зад чешмата остава да седи Пешо, забол глава в някакъв лист хартия.

Цялата живописна група бързо изчезва назад.

Ефтим поглежда към Пешо.

— Интересна работа... — мърмори Ефтим, отивайки при кокошките. — Защо не спират?... — мести ги на сянка.

— Ей тоя — за малко да такова, и...

Пешо повдига глава:

— Ама ти си много особен. Как да спрем? И да иска — щом забележи тия багаж...

Ефтим критично преценява купището, прережда го:

— Какво им пречи багажа!... Нали имат багажници!... Защо са правени тия багажници. Па кое се не събере у багажника... Ще го сместим вътре...

Озарен, започва да събира вещите.

— Пешо, готово! — мъкне ги зад чешмата и отново подплашва кокошките.

И кокошките! Да се не виждат от шосето!

Връща е назад, хваща лампиона, за да изтърве юргана и лампиона.

Багажът през цялото време му се изплъзва като жив.

— Как не се сетих досега! Прикриваме ги, и...

Пешо дърпа юргана и го подлага за сядане:
— И що? ... Нали като спре, пак ще ги изнесеш.

Ефтим издърпва юргана обратно:

— Бе той иска веднъж спре... — спира да пренася. — Веднъж да качим ние половината...

Пешо го прекъсва.

— Е това е. Все до половината ги кроиш работите

Ефтим хвърля нещата:

— Добре, ти си умният! — Разтърква се, пука листо.

— Айде, като си умеи, дай предложение! Всеки може да мълчи умно!

Пешо го наблюдава с насмешка.

— ... Проговори умно, ако си гявол. Кажи какво да правим!

— Късно ме питаш. С два дена си закъснял.

— Що?...

Ефтим е на шосето — загърбил и колите, и Пешо. По пътя се задава колона колоездаци. Гласът на Пешо.

— Айде, стига шари като подпален. Нали се разбрахме с човека — на връщане ще ни качи.

— Охооо, още ли го верваш това, главо!... На той ни е забравил досега двайс два пъти бе, още след завоя ни е забравил!

Мярва се за миг лицето на шофьора, поглежда към нас, за да кимне, и изчезва в каибгата.

Пешо хладно:

— Човекът обеща.

Колоездачите са наближили Ефтим, но той не ги забелязва, и продължава да вика разнелено от шосето:

— Аман с твоето лековерие. Обещал. Не го ли усети веднага, какъв е гявол?... Обеща, колкото да му помогнем да долее радиатора...

Колоната на колоездачите го поглъща.

— ... Пълно с гяволи. Не можеш да се разминеш от гяволи.

Ефтим си пробива път през колоната, откъдето му предлагат да го вземат на автостоп. Маха с ръка.

... Гледа те у очите и те лъже леко и автоматично, все едно — диша.

По нанадолвището фучи самосвал. Ефтим само го изпраша с поглед — не му трябва, чака кола нагоре, към билото... Ето, задава се. Ефтим стъпва на асфалта и вика:

— Алооо, приятелесел!...

Колата отфучава.

Ефтим плюва на асфалта.

... Влагата извърчи като върху котлон.

Поглежда слънцето.

По средата на шосето ядосана върви ефективна жена.

От другия край, някъде след завоя, се чува шум на мотор. След малко виждаме и мотора, с чорлав мъж отгоре, който настига жената.

Обяснението между тях е кратко и бурно, но явно спечелва мъжът — моторът с двамата се връща обратно и изчезва.

... Пешо, подл жил коляно, пише в тетрадката.

Гласът на Пешо: „Мили, мамо и тате...“

Двамата старци, които са сами в двора на къщата си, се обръщат изненадани. Сигурно им се е случило, отдавна не са идвали гости в този дом, пък и пощальонът откога ли не е тропал на тяхната порта. Така и ще ги запомним, с гиташ и смутен поглед, обърнати задълго към нас.

Гласът на Пешо:

„... С това настоящо писмо идвам да ви кажа извинявайте, задето тръгнах, без да ви се обадя...“

„... Обаче ние с Тимето седнахме и разсъдихме...“

Двамата оживено ръкомахат пред къщата на Тимето, като хора, които се разделят окончателно



Павел Попандов в ролята на Тимето

Пешо задрасква и упило е замисля.

„...Обаче днес с Тимето се наговорихме да фашаме към града.“

И пак двамата пред вратата — въртят показалците около слепоочията, безнадеждно отчаяни един от друг.

„...И е крайно време да дириме некая по-сгодна работа и добре платена, щото живота си е живот...“

„...Обаче вие сигур сте вече научили какво става у съботата и как Тимето и бай Киро се биха за един келяв материал.“

Докато бай Киро натоварва каруца с дървен материал, притичва Тимето, връща талпите обратно и започва едно дърпане, с нетруден за отгатване финал.

... Задал се е мо квич. Ефтим се оживява, стъпва на асфалта и вика още по-настойчиво.

— Ало, приятеел!... Ало бе!...

В отговор, москвичът изсвирва, сякаш изругава, и вдигнал пращен шлейф, изчезва горе, зад завоя. Въздухът над асфалта трепти...

Гласът на Пешо: „Мили мамо и тате...“

Обръщат се двамата старци.

„...Аз съм на мнение да посъбера някой лев...“

Мери костюм в местния ЦУМ и не го харесва.

„...И на първо време да се изоблека след казармата... А също така.“

„...Аз съм на мнение да посъбера някой лев и на първо време да ви подпомогна...“

Ръководи пренасянето на салонен бюфет. Когато го качват в камиона, бюфетът се хлъзва и пада надолу.

„...А също така да прата и за салонен буфет да купите. И ще съм ви вечно благодарен за вашата добрина, защото ме поддържахте с колети и с некой лев у казармата, докато бех тамо. Мили, мамо и тате...“

Минава тсжък камнион — капаците на двигателя са махнати, Ефтим маха... Камнионът отминава — явно бърза... Две-три коли профучават надолу... Ето, задава се варшавча... Ефтим стъпва на асфалта, вика и сочи чешмата:

— Алоооо! .. Ей, алоооо!... Ало, приятеее!...

Варшавата отфучава нагоре. Зад задното стъкло се мярва тигър, който подигравателно клати глава.

Ефтим, недоволен:

— Тия па ги най мразим. Курдисал зад джама, разбираш ли, изкуственият тигър и — леле, я! От мене по-голям няма... Плюва на асфалта.

— Обаче как е напскло... Докато плюеш — съхне.

Разтърква се.

— А?... (Пешо мълчи.) Чш, ей, писател, на тебе приказвам. Айде. Идвай да ги спираме двамата, откачи ми се ръката.

Пешо мълчи.

— Голем писател се писа. У никое време. (Оглежда шосето.)

— Турил се тамо под сенката, па и яз да слънчасам за двама, така ли?...

Един мъж в келнерска манта и тежка мотоциклетна каска с плексигласова броня за лицето, яростно падува с мотопед по шосето — изчезва.

С оглушителен трясък се появява и чорлавият моторист, който изчезва след него.

Гласът на Пешо: „Мили, мамо и тате...“

Обръщат се двамата страци.

Тимето особено много съжaliaва, защото станало така с бай Киро...“

Тимето е ядосан, едва ли съжaliaва за каквото и да било. Разбутва столове, дели имуществото си от имуществото на братя и се появява с лампион на вратата.

...И защото го удари така, шото, първо, са братя, родна кръв и, второ, бай Киро — осемнайсе години по-стар от нас, което е рамота.“

Пешо се замисля, задрасква нещо, което не му харесва, и продължава нататък. Гласът на Пешо: „И сега ви пиша редове от един ресторант, шото седнахме, докато мине жегата, и си поръчахме две порции таскебап...“

Избърсва челото си.

Ефтим сипва около скамейката някакви сложни стъпки — хрумва му:

— Слушай, Пеше, требе да помислиме какво да кажеме, ако случайно са им попълнени местата у танцовия състав. (Спира да танцува и хваща акордеона). -- ...Най-добре е да кажем, че правим пирамида за гимнастическия състав. Ако случайно и това им не требе — чак тогава пушаме у ход музикалната рецитация. И песните. Нали?...

Успокоен, разгръща акордеона. Пешо мълчи.

Ефтим събира инструмента:

— Нема да мълчиш така. Нервираш ме.

Пешо мълчи.

—... Нервираш ли ме?

Пешо го поглежда кораво:

— Нервирам те. Е?

Ефтим се опитва да го разведри:

— Вади тогава да видиме шо е останало. Това ми е мене главния дефект. Нервирам ли се, моментално ме престърже.

Оставя акордеона и казва кошницата на масата:

—... Сега изсяждаме сичко, шо е останало, па ако ще да се разчуе.

Пешо, без да се обръща:

— Останало е. Глава кромид, двайсе стотинки и малко влажна книга. Яйцата са сурови.

Ефтим рови в кошницата. Потресен е:

— Е как... нали заранта купихме два хлеба?

Виждаме двамата при електриджиите рано сутрин. Докато Ефтим лакомо дъвче, Пешо едва успява да подава.

Гонят ги от обществения бостан и отново Ефтим е с пълна уста, а в ръката му е остатъкът от хляба.

Същото се повтаря и над кариерите.

Отново край чешмата.

Ефтим с малка пауза:

— Лошо.

— Кой казва, че е хубаво.

— Ама що си ми дал сичкото бе — той ядосано тласва кошницата.

— Ти си виновен! Требеше да скриеш къмто половин хлеб и да речеш — нема повече! (Пак решава да прегледа кошницата. Подозрително.) Ей, да не си... Направил така?

Пешо рязко го поглежда.

— Майтапя се бе!... — Ефтим се изкикотва напрегнато. — Аааа. Станало то — станало, щом си с мен, няма да се плашиш. Ще се оправим.

Ръката му тупва на рамото на Пешо.

Пешо маха ръката.

Задава се кола. Ефтим решително скача:

— Тоя вече го спирам, та ако ще... (Стъпва на асфалта, отрано вика и сочи чешмата.)

— Алоооо, приитеееел, сопри коняааа, вода има тукааа, лед-студенааа, сопри да пийнеш... — Колата приближава, без да намалява. Ефтим от кача в последния момент. — Та да се задавиш.

Колата отфучава, стнасяйки задължителния тигър на задното стъкло.

Ефтим гледа подир колата, помайва се... Отива към чешмата:

— И тоя беше с тигър. Виде ли го?... (Пие, мокри каскета и го нахлузва, намества книжна шапка отгоре му.)

— Изкуствен тигър да си днеска, има да се возиш у лека кола, докато ти прилошее.

Пешо, вдига рамене:

— Сега па тигъра му пречи. Айде ти да имаше лека кола, па да те видиме немаше ли да си туриш тигър.

Ефтим, пътъом:

— Ти. Шях да туря тебе. (Приближава към масата.)

— Що да се харча за тигър. Колкото и да го избирам, по-зверски от тебе нема да ме гледа...

Прави шега, олитва се да го разведри:

— Леле, тоя темерут. Я да има как цел да ме лапне, па и за още да пита. Ей, темерут!

Пешо се отвръща и се заглежда в полето.

— Адеее, па застана у поза, като неподвижна статуя...

Вниманието и на двамата е привлечено от тежкия камion, който отбива на паркинга и спира. От кабината слиза едър мъж, държи термос. Кляка край ремаркетa и нещо гледа.

Ефтим, интерес:

— Чи, Пеше, тоя не може да нема хлеб... — Отива към ремаркетa и кляка до него — разглежда го по-загрижено от шофьора.

— Ей, стопаджий ли сте? — оглежда го шофьорът.

— Стопаджий — отговаря с готовност Ефтим.

— Хайде; качвайте се да ми приказвате, че съм жив заспал, чак сега вижда багажа.



Стефан Мавродиев в кадър от филма

— Ти, ти, с къщата си вървите, а? С къщата и с бараката...

— Айде, товарете.

— Не сме у твойта посока обаче.

Едрият, разочаровано:

— Ааа. Е, губите.

Плиска се на чешмата, гръхти от удоволствие. На ръката му проблясва прозрачен пръстен.

Ефтим се нарежда на съседния чучур, който е по-близо до Пешо, и също почва да се плиска. Движи беззвучно устни:

— Пеше, питай го за хлеб... — и сам пита. — Какво караш, приятел? — сваля фанелата.

— Защо се интересуваш?

— Бе така... — смее се.

— Да стане лаф. Да се поразговориме. От дума на дума може да излезе, че имаш повечко хлеб. Имаш ли? Случайно

Едрият пълни термоса:

— Случайно нямам. Имам нарочно. Къде на път без ядене?

— Ето бе, Пеше, казах ли ти. Има човекът. (Появява се отново и той с термос в ръка, подлага го на чучура.)

— Сега ще ни даде половин хлеб, га ние... ще трамшиме нещо, а? Приятел, не го искаме даром, да те ошетяваме...

Тръгва към багажа и почва да рови вътре.

— Какво да му дадем, а, Пеше?

Отвива крушката на лампона.

— Готово, приятел, почти нова е. Четирсе вата!

Едрият се обръща с гръб:

— Няма нужда, няма нужда...

Ефтим, с крушката:

— Глей са, мисли, че е изгорела... Работи бе, свети като луда! Нема грешка!

Пешо, срамувайки се от поведението на приятеля си:

— Извинявайте, а колко километра а до атезето?

Дърпа скришом Ефтим, да не разбере шофьорът.

Едрият спира.

— Затам ли сте се запътили?

— Работа дириме... — бърза да обясни Пешо.

— Защо, на село няма ли? — тръгва към камизна.

Ефтим се откача от Пешо и върви по него:

— Бе има... Обаче е дълга за разправяне.

— Не е дълга, широка е. — Едрият се качва в кабината.

Пешо яростно прави на приятеля си знаци да се върне... Ефтим се прави, че не разбира.

Едрият слиза от кабината:

— Я бе, двуетажният, дръж.

Подава на Ефтим хляб и откопчал сандъчето с инструментите, кляка под ремаркето.

Ефтим стиска хляба:

— Благодарско. Та колко километра, викаш, са до атезето?... Понеже приятелчето се интересува, нали...

— Не е важно. (Едрият се изправя застрашаващо с ключа.)

— И хиляда да са, ще ги минете.

Ефтим леко се дърпа назад, после се смее:

— Така си е.

Едрият, работи:

— Знаете си вие тактиката. Първо — на атезето, пък оттам — усул-усул, та в града. Да му разкрасите гледката. Какво ме запаш? А къде са ви кокошките?

Пешо закрива с гръб кокошките.

Ефтим се кикоти:

— Ш... Кокошки? Немаме такива.

Едрият го поглежда насмешливо:

— Че какво ще си турите на балкона в новия апартамент?

Градски балкон.

На балкона — Ефтим, Пешо: наоколо кокошки, зайци в кафез и живо агне.

Като фон звучи шедрият кикот на Ефтим.

В каросерията на спрял камион е вързано голямо прасе.

Градски балкон.

Групата се е увеличила с прасето, което стои най-отпред.

— Дигнаха ви барьерата, гашници ниедни. (Продължава да звучи гласът на шофьора.)

— Та хем да плащам месото по три лева, хем да чакам едем години за жилище.

Шосето край чешмата.

Едрият размахва класка, преди да го сложи в сандъчето, и се качва в кабината:

— Не стига това, ама някъс се докопа, та и чанта гушне! Началник ти стане, да ти прави живота по-хубав от песен.

Подава се от кабината с половин диня. Ефтим моментално се залепва за вратата, поема я:

— Само така! — смее се от сърце.

— Страшен си!

— Де аз да бях страшният.

Ефтим, ентусиазирано:

— Значи, стана ли ти началник — ще те съсия от премиални и от отпуски! Това — от мене!

Едрият, сърдито:

— Я мини към ремаркетото!



Сцена от филма „Щурец в ухото“

Ефтим отива отзад, гледа въпросително.

— Не гледай у мене, състелините гледай! Работят ли?

Едрият пуска мотора.

Ефтим:

— Светят! Няма грешка!

Ефтим тича към кабината:

— Ало, майтапния, а крушката? ... Забрави крушката!

— Посади си я! Ако я поливаш редовно, ще ти поникне цял кашон!

Ефтим се залива от смях:

— Страшен! Кажй още нещо!

— Айде, със здраве. — Едрият потегля, надвиква от кабината и вика: —

А до атезето са към трийсет километра!

Камусиът, изригнал плътен облак дим, тежко се отдалечава.

Ефтим все още не може да се успокои:

— Охооох, какво ли не щъка под небето ... разсеяно щипе хляба, тръгва към скамейката.

— Хем усмуга ти прави, хем те ругае (щастливо). Обаче хлеба е съвсем мек. А. Пеше, това па не бех го виждал. (Както си говореше най-обикновено, изведнъж застава в поза. Разчупва хляба, срязва динята и подава на Пешо по-малките парчета. Той не взима.)

— На де, това е за тебе.

Пешо се мести настрана:

— Не ми се яде.

Ефтим, с недоумение.

— Как така... Ти да не му се впрегна случайно на майтапите?

— Я не се занасяй бе, нека си ломоти каквото ще. Нали даде ядене...

Пешо мълчи.

— ... Обаче, най ме фана смех — изправя се, като застава в поза: — Леле,

я! Мене ме е мама на жълти плочки раждала! (Дъвче.) Не се подуши, че още мирише на обор. (Пооглежда към шосето, където се задава автобус.) Обаче поотракал се. Кост е право. Виде ли му пръстена? Още от първите заплати ще си поръчаме по един такъв, прозрачен. Много се носят, а?

Пешо мълчи.

Автобусът ги гсдминава и спира. Слизат около тридесетина пълни мъже и жени, всеки с по една лъбълка в ръка и тръгват пеша обратно. Отвътре се подава човек по бяла престилка, който ги инструктира, и автобусът отново потегля празен.

Ефтим ги следи известно време, после се обръща към Пешо:

— Ти верно ли нема да ядеш? ...

Пешо мълчи.

— Е, затова ви завиждам на вас, маломерните — два залъка лапнеш за-ранта, и те откарат до тъмно. Пеше!

Пешо пак се залавя с тетрадката.

— Айдеее, па забодее нос. Стига си драascal. (Ефтим явно иска да го разведри.)

— Добре де, що ги пишеш тия писма, като не ти прашаш? Не ти ли стигна цяла казарма? Две години низа едно писмо...

Появява се зад гърба му.

— Па го изпипва, па го тамани — толчав тефтер букви. (Изкиска се.)

— Па що изписани листа съм ти отдрал, без да разбереш. Това настрана. Може ли да си толкова шур — сичко има граница.

Пешо въздъхва:

— Шур съм, верно.

Ефтим наднича през рамото му:

— Леле, ама ти целата тетрадка ли си изхабил? А заявленията — на какво ще ги пишем? Дали та не прегледаме ние това писмо? (Енезапо изтръгва тетрадката от ръцете му.)

— Я да му ударим една контрола за секи случай.

Пешо се хвърля, сборичкват се.

— Дай! Дай ми я!

Ефтим побягва, смее се, вдигнал тетрадката високо над главата. Пешо го подгонва.

— Готово, уплаши се! — тържествува Ефтим. — Що се па толко уплаши?...

Пешо се задъхва:

— Дай си ми я!

Ефтим се изтръгва:

— Леле, тоя е гузен. Сигур ме клепеш нещо, а? ... (Върти се.) Опааа, падна ли ми. Сега те разобличавам у движение, да те види цел свет, изцело... Да те види и... Прсзрачно — като у аквариум.

Пешо се е отказал от борбата, тежко диша:

— Не ти отива бе, дингил. Погледни се. Два метра дингил си.

Ефтим прелиства тетрадката:

— Таман ще ти удара проверката от висота, требе да се гордееш. Леле, колко изписал! — пробягва с очи по листа. Цел труд. Това аз половината да го изпиша, ръката така ще ми се сгърчи, та нема да оарна кирка, докато съм жив. (Кикоти се, срича)... Така. Мили, мамо и тате... (Чете, движи устни.) Из-вниавайте. Задето .. дапрата за. (Подигравателно се киска.)

— Салонен буфет се пише с „д“ бе, писател!... Буфед, напред, лед, номер по ред... Осем години дра гащи по чиновете, поне това да беше научил... Леле, пълно с лъжи!... Що лъжеш, че съжالياвам, задето го ударих! Съжالياвам, че само веднъж го ударих, за сведение!...

Пешо, унило:

— Е айде, върни се, та го удари още веднъж.

Ефтим му хвърля тетрадката:

— Пак ли почваш? ... (Овладява се.)

— А ще те направя аз тебе човек, глей си работата.

По шосето минава мотопедът с плексигласовата броня.

Ефтим се навежда, бере цветя...

— Че аз какво съм бе, да не съм вещество? ...

... Пешо скрива тетрадката.

Ефтим се изправя:

— Е, що се заяждаш тогава?... Слушай, главо, кое е най-скъпото на света? (Тръгва към него.)

— Приятелството. Така ли е? (Разпалва се.) Приятелят тебе да го подкрепяш най-рационално, а не да го компроментирваш, като му ръгаш постоянната с пръст у око! (Минава покрай кокошките, рита ги.)

— Запомни го!... Уж си паметлив.

Пешо, ядосан:

— Я стига бе, само когато който те е отписал и те нема дори за две стотинки — само тогава ще ти се лези и ще ти вика „бравос“...

Ефтим, удивен:

— Кога си цапал метеното.

— Бе ти... — заква Ефтим. — У казармата не беше такъ.

Пешо се подпира небрежно на масата:

— Може...

— Обаче... Човек не седи неподвижно като дърво, човек се развива.

— Така ли?

— Така, така!

Ефтим, слисан:

— Е, най-после. Излезна ми и на мене късмета. Да разменя мисли с развит човек...

Объркан, „мете“ масата с цветята и го плеска по главата.

Пешо ожесточено продължава:

— Бай Киро — лош! Аз — лош! Всички лоши, само ти си цвете! Хайде де! Ефтим хвърля цветята.

Гласът на Пешо:

— Засрами се! Хвърлиха ти един комат и се скъса да се лезиш. А родния си брат, дето те е отгледал...

— Ама нали ти разправях как ме кле снахата!... (Не издържа Ефтим.)

А той що ми рече егоси! Той! На мене!

Пешо, настъпателно:

— Па ти — фрас у зъбите, та да ти рече алтруис.

Ефтим яростно блъсва кошницата:

— Айде млъквай.

Пешо, неумолим:

— Мислиш, не ми е ясно, защо го направи тоя резил на село? Много се лъжеш, вече ми е ясно.

— Бе аз казах ли ти да млъкнеш? (Пешо разпален.)

— Към града! Към града! Съгласен! Макар, че и по тоя въпрос могат да се разсъдят некои положения. Обаче...

Ефтим:

— Млъквай! (Тъпче на място, тръгва към багажа.)

— Обаче. Защо по...

Ефтим диво изревава:

— Ще строша лампона!...

Пешо млъква, презрително поклатил глава.

Ефтим оставя лампона, поомеква.

— Пууу, китайска капко!... Затова ли тръгнахме заедно бе, китайска капко! Дебати ще ми устройва!...

Нервно се разхожда:

— Ааааа!... Ама, постави се на мое място, така де — чий брат е, мой или твой?...

Решил е да млъкне, но не издържа:

— .. Айде, като го защитавааш толко, речи: „Защо не сбърка поне веднъж да ми даде нещо?..."

Гласът на Ефтим:

— Чешма у кувията прекарах ли?

В кухнята на бай Киро, Ефтим и брат му щедро „поливат“ придобивката — новата чешма. Снахата в дъното безуспешно се бори с крана на чешмата.

Хубав пролетен дъжд плющи върху керемидите на къщата.

Гласът на Ефтим:

— Керемидите пререди ли?

Ефтим и бай Кири, преполовили шишето, мъчат да захванат нестройна песен. Снахата, в ъгъла, подлага леген под капещия таван.

Гласът на Ефтим:

— Оградата подтегнах ли?...

На връщане от кръматата Ефтим се разминава с портата и минава направо през дървената ограда. Пада в двора.

— А кой му вади картофа от частното ползуване? Сега и с талпите — еее, къде се намира?

Ефтим се разпалва все повече.

— Той си навикнал като едно време; преди казармата — да му блъскам бадева — ннна!

Пешо мълчи.

Чорлавият моторист отново минава, сякаш гони някого.

Вместо да се оправдае пред себе си, Ефтим се чувствава все по-виновен.

— Слушай бе, ти помниш ли ко-каза ротният у речта, когато ни изпраща на гарата?

Мъже в цивилно, строени за последен път на малка провинциална гара.

Пешо крепи Ефтим, който се опитва да гледа „умно“. Думите на ротния звучат с гласа на Ефтим:

— Драги бойци, напускайте родната казарма като закалени мъже и чак сега влизате у истинския трудов живот и прочие, защото той е пред вас.

Пешо катери приятеля си по стъпалата на вагона.

Ефтим се мъчи да слезе обратно.

— Добре, не си против! (Концентрира цялото си внимание върху артикалацията.)

— Влизам ли у живота? (Успява да слезе.)

— Влизам, обаче...

Върху импровизирано огнище — тиган с яйца.

Ефтим яде яйцата направо от тигана. Предлага на Пешо.

Пешо мълчи.

Ефтим яростно се заканва към утихналото шосе:

— Обаче, ако всеки посегне да ме оскубе още с влизането, къде отиваме, брат!... Па аз тебе те имам повече за брат бе, това е истината!

Пешо мълчи.

Ефтим ритва кошницата, сяда до него.

— Добре де, ти па да не мислиш, че съм го ударил кой знае колко?... Едва-едва. Само да млъкне.

Пауза.

— Той, тоя зъб така и така щеше да го вади, щото иска да туря чене.

Пешо мълчи. Ефтим се изправя:

— Нещо спреха, а?... Ни кола, ни камион, ни гявол. Пладнуват. Като овцете...

Една каруца бавно лази нагоре.

— Ей, момчета! (Заговорва ги старецът от каруцата.) Камион ли ловите?

— Защо? (И двамата са изненадани.)

— На лошо место сте спрели. Тука се отбива само кой закъса. Ей, надолу ще слезете, дето е срутената къща...

Той сочи в обратна посока и подкарва воловете.

Ефтим бърза да използва появилата се възможност и разпределя багажа. След малко и той, и Пешо заприличват на коледни елхи. Ефтим се оглежда, да не е забравил нещо и мърмори, по-скоро на себе си:

— Ако не бях го ударил, нямаше да пусне юргана. И одеялата.

Нови одеяла.

Забелязва, че акордеонът е на слънце:

— Ей, какво гледаме! Ако се е разлепил?...

Взема го, опитва тон:

— Пеше, нищо му нема.

Тръгват по шосето надолу. Пешо продължава да мълчи.

Ръцете на Ефтим опипват басовете:



Татяна Лолова в кадър от филма

— Пеше, обаче колко траен излезе, а?... (Вървят по шосето.)

— Значи, забелязал съм, купиш ли нещо, може да се повреди и на третия ден. А намериш ли го безстопанствено, дойде ли ти некак даром — нема износване...

В празния градски прак — Ефтим приближава пейка с изоставен акордеон. Сяда до него. Оглежда се — никой. Слага си го. Има вид на акордьор, който проверява тоновете на инструмента. След малко се изправя, без да престава да свири.

Звучите на акордеона огласят празното шосе. Двамата мълчат, натиснати от жегата. Мараня.

Акордеонът въздъхва за последен път с всичките си шест баса и замира. Ефтим се замисля:

— Ако трябва да си говориме откровената, и на мене ми е терсене. Обаче вчера ми беше по терсене. Още ден, два-два, и ще ми мине изцело. Имам си а един умствен начин.

Добродушно занича в лицето на Пешо.

— Айде, ще ти го кажа и на тебе, да видиш, че съм приятел. Значи, слушай.

Край тях минават скиори със специални приспособления за летни тренировки. Плъзгат се по асфалта, отблъсквайки се с щетки. Ефтим прекъсва, прави път.

— Когато нещо ти е така. (Той въздъхна отново), като сега... Когато те чегърта отвътре, я си некого ударил, я си го излъгал, я си го общо некак прецакал — казваш си гвърдо и безгрижно: е, какво па чак толко е станало?... Ами ако беше избухнала атомната война?

Един овчар заедно със стадото пресича опразнения път. Овците се юрват към отсрещните ливади.

— Или: добре де, ами ако се беше друснало едно земетресение, едно всеобщо земетресение?... Кой щеше да ти брои тогава — бил ли си, бит ли си, лъган ли си, лъгал ли си — сичко се увътря у един безвъзвратен куп и — пуф! Сбогом, Гергино. А сега — какво толко?

Стигнали са старата спирка — срещу срутената къща. Разтоварват багажа си.

— Живи ли сме? Това е основното. Свиркай си и бъди щастлив. (Щедро.) Пробвай го, знаеш как успокоява?...

— Бе ти... на колко си години? (Пешо го гледа смаян, сякаш за първи път го вижда.)

— Най-сериозно ти разправам, пробвай! (Млъква, недовършил.)

По шосето приближава колоездач с голяма панама. Отбива към навеса и още неспрял, повиква:

— Младежите!... Откога сте тук!

— Пеше... Късо на колело. (Ефтим минава на шепот.)

— Това е жена бе.

Наистина е жена — висока, властна и кокалеста, в мъжки панталони. Спират, велосипеда, скача и го опира на върбата.

— Питам ви откога сте тука?

Двамата я разглеждат с любопитство. Присядат на пейката.

Жената си вее с панамата.

— От половин час? От час?

Двамата махат неопределено с ръце.

— Нямате ли часовник?

— Имаме, обаче нам ни точно време не трябва. (Намесва се Ефтим.)

— Нам ни превоз трябва.

Властната преценявашо ги оглежда:

— А да е идвал тук един пълен, с мустаци, към четирисетгодишен? Да е чакал тук?

Ефтим, заинтригуван:

— Не...

— Чудно. Много чудно. Трябваше да ме чака около един.

Властната помълчава, оглежда шосето:

— Плюс-минус десет минути толеранс.

— Овчар ли е? (Звучи гласът на Пешо.)

Жената, след малка пауза, заета с мислите си:

— Агроном. В оранжерии, на апекато. Я се сместете да поседна на сянка. (Правят ѝ място.) Още малко.

Пешо сяда на земята. Тя се обляга удобно и вдига крака на коша за отпадъци. Измъчено:

— Уф, пусто... Дърти кокали...

Затваря очи, отдъхва... Ефтим беззвучно се смее:

— Леле, каква глоба... Ааа...

Властната доловила, отваря очи и го поглежда:

— А?

Ефтим, сконфузен:

— Не е ли прекалено уморително, с колело, у тая канска жегата... Таман това му викам на приятелчето — трябва да е уморително.

Властната пак затваря очи:

— Това целя. Да ми е уморително. При безсъзнание — велосипедът помага. (Без да отваря очи.)

— Я донеси еднодневката. На багажника е.

Ефтим с готовност става.

— ... На велосипед ме качи... Верицата му анонимна... (Чува се как жената въздъхва.)

— На тия години — велосипед. Какво да правиш.

Пешо, към жената:

— Ама, кой това?

— А? ... Ха де, че аз, ако го знаех кой е...

Ефтим докато носи еднодневката, опитва през плата да установи съдържанието ѝ — прошумолява пергаментна хартия...

— Готово.

Оставя еднодневката на масата.

Властната отдъхнала, спуща крака, оглежда полето:

— Да не би пък да е пратил някого... И она да се е позавъртял тука, колкото да рече — нямаше я...

Пешо, с желание за помощ:

— Ей сега си тръгна един с татра, ама не чакаше. И не беше тук, а ей по-нататк. А преди къмто час и половина се отби един по-млад, с молотовка, ама и той не чакаше никого, ние го чакаме, щото обеща на връщане да ни вземе и...

— Ясно. (Прекъсва го жената.)

— Може нещо да му се е случило. (Утешава Пешо.) Да позакъснее...

Властната, разсеяно:

— Може, разбира се. Път е. Машина е...

— Казвам за агронома.

— Нещо да го е забавило?... (Жената разтваря еднодневката, вади бурканче, пакет, чушки.)

— В това ми е надеждата.

Ефтим, възбудено:

— Пеше, баница.

— Да не сте гладни? — сепва се Властната.

— Не — веднага отвръща Пешо.

— Е защо да я лъжеме сега жената — намесва се с укор Ефтим.

— Какво ни е направила, та да я лъжеме.

— Вземете. Вземете, вземете — кени ги Властната.

Ефтим се пресяга, Пешо го хваща за ръката:

— Дали пък... Не се е разсеял нещо... И да е забравил?

Ефтим надделява и пипва баницата.

Властната неохотно дъвче:

— Зависи какъв човек е. И между шофьорите — всякакви.

— Аз... Пак казвам за агронома.

— Да не е забравил?... Изключено.

На прозореча на Властната се чука посред нощ.

Светва лампа и тя се показва навън. Агрономът е в гръб — отдолу.

— Има близнаци, пък развили остър колит. (Звучи гласът на Властната.) И участъковият го уплашил...

Пешо забърсва ръце в панталона, решава да вземе от баницата, докато не я унищожил Ефтим.

— Деца. Лапа от земята... (Опитва баницата.) Не си мие редовно ръцете, изобщо, нали...

Властната внезапно се размива и смехът ѝ се оказва мек и сърдечен:

— Те са бебета, на по два месеца. Момчета си избра.

Ефтим спира да яде:

— Как... Избра. То, квото дойде, по начало. (Говори интелигентно.) Макар, че ротния, като му се роди третото момиче, вика: „Това нашето медицина ли е? (Почва да хълца.)

Двамата, прегърнати от ротния, обикалят панаира, презрели хорската суета. Ротният тупва Ефтим, за да му спре хълцането.

— Науката вече я дирижира тая работа навсякъде по света, само у нас се ражда, квото дойде!

Пешо му подава термос с вода.

— Обаче го каза в пияно състояние. И статия показа. Нали, Пеше? (Ефтим едва не се задавя.)

— Е това е — обобщава Властната.

— Човек не цени, което има...

— Не цени. И аз съм го забелязал. (Пешо със замах стоварва ръката си върху гърба на Ефтим.)

Властната, замислено:

— Я твой ротен да беше на мястото на агронома, че тогава да го чуя, какво щеше да говори. Две години време чака ред. И кой знае още колко щеше да чака, ако не бях му помогнала.

Ефтим спира да хълца, смаяно я гледа.

— Имам влияние там, в яслите, десет години бях акушерка...

— Ааа, значи, неговите са от ясли? (Пръв се досеща Пешо.)

— Че аз какво казвам. Нали това казвам.

Ефтим:

— Леле... Ама и за копелета ли се редят на опашка?

— А, тая дума да не чувам. (Звучи гласът на Властната.)

— Така де, искаш да река... Един вид, такива, дето...

Властната с баницата:

— Един вид — деца. Няма друг вид. Всички деца са деца. Вземете и това парче. Вземете, вземете.

— И това?... — оживява се Ефтим.

— Че то за вас не остана нищо. (Строго го поглежда Пешо.)

Жената бутайчи баницата:

— Е моето ядене вече — насила ядене. Годините са си години. А ти, дългият, искам да запомниш, всички деца са еднакви. И никое не заслужава да го презираш. Я разсъди: От кого е произлязло съвременното човечество?

Ефтим дъвче я гълта, сякаш до този момент не е ял.

— От маймун...ната.

Жената без да се усмихне:

— Човекът може да е произлязъл от маймуната, мене това не ме интересува. Но човечеството е произлязло от? Детето с неустановен баща.

Ефтим зейга.

--- Да си чувал нещо за матриархата като такъв?

--- Аааа, верно бе!

--- А някои — бързат да презират. (Сурово звучи гласът на властната.) Кого презират?... Бързай бавно, както са казвали древните гърци.

Пешо, объркан:

— Древните гърци?

— Древните гърци.

Ефтим, озарен:

— И Пешко пише мисли. Приятелчето се казва Пешко. Току виж, един ден у светлото бъдеще, некой седне като нас край шо-ето и рече: така и така, както древният Пешко. А, Пеше?

Пешо веднага променя темата:

— Ние на сме тръгнали да дириме работа.

Властната се е замислила:

— Добре. Работя да искаш днес...

— Предпочитаме на некой строеж — добавя Пешо.

— Строежи да искаш днес.

Ефтим, свършил яденето:

— Обаче баницата беше страшна. Нема грешка.

Властната се оживява:

— А, вкусна, нали?... Дъщеря ми я направи. (Въздъхва, започва да прибира хартиите.)

— Рядко прави... Уж на шега и... само за празници... Такива ми ти работи.

Внезапно изхлипла, присяга, веднага се овладява, закрива лице с длан. Пешо и Ефтим уплашено я гледат.

— Да не... Ние ли нещо?

--- Тиме, вода, манерката, термоса де — обърква се Пешо.

Властната обляга глава, поема дъх:

— Не, не, нищо, няма нищо. Глупости... Нали знаете — човек си мъкне дърветата на всякъде, не е дрека, пусто... да ги съблечеш в къщи.

Сутрин рано в спалнята на властната.

Мъжът ѝ я буди, за да я събуди:

— Вело! Вело, станала е и прави баница!
Двамата сядат в кревата и се ослушват — тропане се в кухнята.
По страните им непрекъснато текат сълзи. Оттатък се пуска транзистор,
звучи музика.

Тримата, край шосето. Властната, неподвижна:
— Казах си. Преболедува, милата... Съвзе се най-сетне.
— Аааа, болна била, значи! (Облечено уточни Ефтим.)
-- По-лошо...
Сяга жената дъщеря си — младо момиче за вечеринка.

Коридорите на местния културен дом са пълни с млади момчета и момичета, повите — с пристигането съгват влажни чадъри. Навън вали дъжд. Непрекъснато се отварят врати: притичват на групи отделни участници от програмата. Някъде се чува как репетира оркестър.

Дъщерята на акушерката си пробива път зад колоните, за да си преобуе обувката.

В залата групите се местят от томболата към викторината. На сцената се появява оркестър. Отвсякъде хвърчат трансперанти, конфети...

Дъщерята на Властната скача до томболата с високо вдигнат билет, паднала ѝ се печалба — една книга.

Мястото пред сцената е задръстено от танцуващи.

Едно високо момче си пробива път към момичето на Вела.

Тя оставя книгата при обувката, зад колоните.

Двамата се впускат в танци.

Зад колоните, някой в полугръб, мушка писмо в книгата на момичето.

Пешо, Ефтим и Властната:

— Какви хора има, а?

Сцена от филма с участието на Петър Слабаков



След края на танците, цялата навалица се втурва зад колоните — към багетата си. Момичето подава книгата и букета си на кавалера, докато се преобуе. От книгата пада писмо.

Момчето вдига писмото и го подава на момичето. Тя поглежда с недоумение, писмото, книгата...

Двамата излизат през вратата и изчезват в тъмното на нощта.

Момичето, тъжно е седнало в единия край на кревата, в другия край, възглавница и върху нея — разпечатано писмо.

Ден. От писмото в отпуснатата ръка бавно се вдигаме към момичето, което мълчаливо лежи на канапето.

Дъщерята бърза покрай родителите и се скрива в къщата.

Когато Вела влиза в кухнята, момичето крие писмото.

На улицата, пред вратата на двора, тя се разделя с приятелките си, които кантардисват да гръгне с тях, и се прибира.

Зад прозореца, Вела се обръща към мъжа си:

— Асене?...

— Няма да я закачаш. — усмихва се той. — Сигурно ѝ е нещо влюбена, а... младежки работи. Като реши — сама ще каже.

Ден. Дъщерята излиза в градината, застава до акушерката. Вела оставя прането. Двете се прибират в къщата.

Момичето подава писмото на Властната:

— Мамо, вярно ли е?

Пешо, Ефтим и Властната седят до шосето:

— Ама как може, господи, как ги има такива твари, какво яде такова, какво диша!... — Въздъхва жената.

Гледа дъщерята:

— Вярно е, моето момиче. Ако това има значение за тебе.

Обръща се наляво и поглежда към Ефтим и Пешо.

— А вътре, в писмото — името и адресът на жената, дето я е родила. Оградено с черти.

Сама са в стаята. Акушерката и дъщерята.

— Мамо, искам, да я видя. Само отдалече. (Прибеля момичето.) Посъветвай ме.

Стегнала се е Вела, не смее да мръдне.

— Че виж я, майка, пълнолетен човек си. Решавай и постъпвай, както ти посочи умът и сърцето.

Момичето тръгва.

— Само едно те моля, майка, не избързвай: моля ти се, в нищо не избързвай, светът е пълен със съвети и с всякакви думи, и добри, и лоши. Всичко може да му мине през ума на човек — минало и заминало, ама постъпката е винаги избор!... Тя го прави човека такъв или онакъв, там сме целите, каквито сме.

Дъщерята излиза от стаята.

Властната въздъхва:

— И не отиде никъде.

Пешо и Ефтим се споглеждат.

Нощ в спалнята на Вела и Асен. Властната сяда в леглото.

— Асене — изплаква тя към мъжа си, — закъде сме, ако ни напусне, какъв ще е тоя живот?...

Асен, бял като чаршаф:

— Пет пари не давам за нас — вика. — Ние сме взели-дали! Тя да не се полакоми. Защото пък онази е с къща в Троян, отделно вила, лозе... И тя, и мъжът ѝ — с добри заплати, пред добри пенсии, пък ние сме под наем...

Ден. Вела шета из хола. Дъщерята влиза при нея:

— Изгори го, мамо. (Казва и подава писмото.)

— Какво ще промени това, майка. (Спокойно гледа Вела.)

— Нищо няма да промени... (Отива към бюфета, почва да тананика.)

Седят Ефтим и Пешо. Седи и Властната край празното шосе:

— И досега си блъскам главата. Защо му е потрябвало на анонимника това? Кой ли е и как изглежда?

— Па то е ясно кой е. (Подбутва я Ефтим.) Щом и името, и адресът... Само е оная.

Властната твърдо:

— Не. Провериха. Не излиза от нея. Тя дори не знае къде е дадено на времето детето, нито как се казва... А, ще го разбере аз кой е. Рано или късно.

Зад колелите, някой в полугръб, мушка писмо в книгата на момичето. Само за миг, и в този миг той заприличва малко на Ефтим.

Ефтим трепва от неочакваната мисъл и поглежда към жената.

— Ще си получи подарък. (Звучи смехът на Властната.) ... Риза му купих. Бяла. Първо ще го заплюя, после ще му я дам: дръж, благодарение на тебе разбрах какво имане съм отгледала. Пък милицията там да си го дава на прокуратура... Само едно ме е страх, господиин, да не излезе познат. Просто ме е страх. (С труд става, раздвижва се.) Оосх, схванала съм се... Айде ще поемем, че към три ще ме чакат в ловния дом. (Чисти ма'тата.) ... На пазача булчето е в осмия месец, съставих и режим, пък мъжът ѝ се обадил, че не го спазва... (Помпа гунтата.) Оттам ще кривна към сондърите. Една работничка... Тя пък не го ще, четвъртото... Та ѝ наливам в главата.

Къса лист от бележника си, търси по джобовете.

— А ще го роди. Не знае... с кого си има работа... Ха така.

Търси химикалка.

Пешо отива към нея:

— Ето...

— Вижте какво, момчета, той ще дойде. Агрономът. Непременно ще дойде. Ето му лабораторните проби, да ги даде на участъковия, аз му пиша — за късмет, нищо инфекциозно. Пиша му да смени храната.

Ефтим, притеснен:

— Ама ние... Не знаем докога ще сме тука, нали...

Властната забожда с габърчета хартиите на върбата:

— Не, няма да го чакате. Само ако случайно се заварите. Кажете му, че утре ще намина.

— Да, и че няма нищо инфекциозно — услужливо повтаря Пешо.

Властната яхва велосипеда:

— Именно. Хайде, живи-здрави и успех!...

Двамата приятели, едновременно:

— Благодарско! Много здраве на дъщерята!

Властната се отдалечава... Двамата гледат как несигурно върти педалите, кривулички... После поема по-уверено.

Ефтим, тихо:

— Лелеее... Как снове... От хендек до хендек. (Съсредоточава се в себе си.) Обаче баницата беше... като поръчана (Помълчава.) Значи, такова като анонимника, го хващам, откъсвам му главата и го прекрачвам гордо. (Взема одесалата.)

Пешо замислено гледа опустялото шосе.

Ефтим постила едното одеяло:

— Само едно ми е малко тъмно. Защо ни го разправи, изобщо и... Ей това ми е тъмно.

Пешо замислено гледа опустялото шосе...

Ефтим прави от другото одеяло възглавница, настанява се:

— Сега да имаше и една шуменска ледена... Това е положението.

Убива му, става и мести постелката.

— Верно а, защо го разправи, като не ни познава?

Пешо замислено гледа опустялото шосе.

— Тъкмо щото... Не ни познава. (Помълчава.) И щото сигур вече няма да се видиме... (Помълчава.)

Ефтим отпъкна новото място, постила одеялото.
— Тц, обаче. Не е с всички. (Изисква се.) Риза му купила на анонимни-
ка. Ще го контузва с риза. По кой начин? (Лазни на колене, оправя постелята)
Да речеме — научава го кой е, дава му ризата, плюва го. Или, обратно, плюва
го, дава му ризата. И що?... Кой гад нема да замижи, па да си рече: „Я!
... Шом за таква дребно анонимство кярних риза — леле, изцело е сещам за
какво ще получа костум!“

(Тук сянката не е плътна — пак мести постелята, отпъкна.)

— ... Па, като фане химикало — за нема седмица ще свършат листята у
книжарницата.

Пешо без да се обръща.

— Костум, ама на райета.

— Що? Мислиш ще го затворят?... Смаза ме.

Ефтим се намества.

— Па те, ако затваряха за анонимство — край на жилищната криза и от
околийски, и от окръжен мащаб бе.

Най-сетне е доволен — изтяга се и доволно примнжава.

По шосето се нижат каруци, натоварени с цвекло.

Пешо ги гледа...

Ефтим се надига.

— Не помниш ли, кога пролетта идваха на лов с волгите е оня, от държав-
ния контрол като се разчувствува вечерта у хижата, що каза?... Претрупани сме.
От анонимство. И процент каза.

Пешо поглежда часовника, решава да прави гимнастика — разтичва се па
място, навежда се, изправя се...

Ефтим оправя „вълчавницата“ — сега пък тя нещо не го задоволява.

— ... А юга нещо се превърне на процент, значи бече е от икономическо зна-
чение. (Наблюдава Пешо.)

Пешо бърка в багажа, вади въжеице за скачане.

Ефтим строго:

— Ако, на времето, кога ротният изнесе икономическа лекция, беше го слу-
шал, сега немаше да зяпаш толко неграмотно у пространството. А ти ко прави
тогава? Спа. Тайно, у поза.

Пешо скача.

Ефтим се обръща на другата страна.

— У будна поза спа. И си мислеше, че нема да се разбере никога. Яден.
Ето — преди година и нещо спа, а чак сега си пролича. Последствието. На при-
чината. Човек треба да знае и кога да спи. Земи пример от мене.

Шосето пак е опустяло.

Пешо вади от багажа малък портативен телевизор, сяда пред него.

Одеяло, вързано на дървото, като люлка. Ефтим, от одеялото.

— Два часа. Впуцам се у цели два часа непреклонна дремка. (Вика към
пустото шосе.) Свободни сте!... Досега Ефтим драпане да го качат — не го
качихте! Сега с опел-рекорд да ми спрете — Ефтим не ще!... (Сяда, оглежда
шосето, изисква се.)... То, па за инат, точно сега ще пристигне и ще спре с
готовност некой — само защото се зарекох. (И пак ляга.) Значи, забелезал
съм...

Пешо гледа Толер Кранстон от „Московските кърки“.

— Тиме, ха да помълчине малко, искаш ли?

Ефтим, ядосано:

— Не виждаш ли, че се разсъних бе!... Как хубаво ми се беше прис-
пало — докато намеря удобното място и се разсъних напълно! Нѐ!... (Помъл-
чава.) Да имаше баре една цигара.

Телевизорът работи.

Между клоните на дърветата е простряно въже, върху което е закачено
несложно ергенско пране.

Ефтим, мързеливо:

— И сега — що! Лежине тука като последни кютуци край шосето на жи-
вота. Не съм съгласен. Макар че човек не знае у какво положение ще му дой-
де късмета. У легнало, у седнало или у движение. Така ли е? .. (Помълчава.)

Задава се дъждовен облак.

Ефтим, замислен:

— Па, ако ще да е така. (Помълчава.)

Руква дъжд.

Двамата приятели скачат, събират набързо багажа и се затичват към полусрутената къща. Настаяват се вътре. Търсят закрилата на остатъка от керемидите. Ефтим подрежда багажа.

— Нещо недоправено има у човека според мене. (Гледа дъжда.) Гласиш едно намерение например. Кроиш го, излипваш го, градиш го. И таман вече да му туриш керемидата. (Пази се от пръските.) Изрони се едно ей такова камиче, долу, от основата...

Част от покрива, натежал от влагата, се изсулва. Двамата приятели се местят на по-сигурно място.

Ефтим прибира акордеона на ръце.

— Айде, ако се срути, па добре, нали. Успокоиш се вътрешно и почнеш наново. Ами ако остане климнала, е като оная кула. Как се казваше. Дето от древни времена е климнала да пада, и все не пада. Това, тия, живущите де, около нея — сигурно по цел ден се карат и се псуват изнервено — побъркали са се от очакване. Яз да съм на них — срутвам я за едно денонощие и — се успокоявам. И я почвам отново. Така ли е?

Пешо мълчи, затворил очи. Дъждът спира.

По шосето се задава огромен хладилен камион. Отдалече свири линейка, задминава го... Излизат навън. И шосето пак опустява.

Ефтим, докато вървят.

— И, Пеше, представяш ли си?... Таман зардемеме и, изведнъж дран-гърррр! Е тамо, катастрофа. Обаче нетежка. Без убити и ранени. Сблъскат се... Един опел-рекорд. С некаква друга кола. И вътре мацета. Шофьорки-любителки. У шок. И ги пръскаме с вода. И ги свестяваме. И се съответно запознаваме.

Пешо, разсеяно:

Ицхак Финци в сцена от филма



— И що?

Ефтим помълчава:

— Нищо.

Пешо се смее тихо, с удоволствие... цъка с език.

Празно шосе. В тишината рязко свирят спирачки, чува се глух удар и звук от търкаляне. И отново тишина. В празното поле бавно се появяват очертанията на един опел-рекорд, обърнат по покрив. От колата се измъкват две невероятни красиви момичега. С походка на манекени те тръгват през полето.

Ефтим поглежда Пешо изпод козирката на каскета.

— Ами, ако едната е дъщеря на директор бе, чукундур?... Или на генерален директор?...

Двете манекенки плавно вървят напред.

— Или чужденка. (Възразява гласът на Пешо.)

Манекенките се стопяват и се появяват отново, разменили местата и костюмите си.

Ефтим мисли:

— Ти, не е за мене чужденка. Докато се разбереме, ще си омръзнем. (Пак мисли. Внезапно го тупва по каскета.)

— Що ми влияеш бе!... Казах — дъщеря на директор!

Момичетата се връщат по старите места и тръгват, както преди.

— И що? (Пешо е ироничен.)

— Ще черпи по един кент и — ха със здраве.

— Аха... Друг път пак ще си говориме.

Момичетата се стопяват, без да стигнат до нас... След малко се стопява и колата. Остава само празното поле.

Ефтим мисли:

— Ами ако се влюби? Макар и временно? (Хлътва в срутената къща. Подава се през един от отворите.)

— Запвейте, моля, оттука. Асансиора, мерси, звънни!

Чуваме шума на асансьора и звънеца.

— Татко, ей го, моя внезапен спасител.

Над стената се показва Ефтим със самочувствието на директор.

— Мм, симпатичен спасител. Кой си ти бе, младеж?

Появява се и подвижна масичка с коняк и чаши.

— Църррр... Три коняка.

— Мерси — отговаря Ефтим отдолу.

Ефтим, като директор:

— Е, я сега, разпавай тука, как стана това бе, младеж?

Ефтим отдолу:

— Ами, нормална катастрофа, другарю директор. И...

Възнася се при коняците...

Пешо, прекъсва го:

— Плас. Два шамара.

Ефтим, отново е долу:

— Що? (Помълчава.)

— Е защо ще ме удари?

— Не тебе — мацето. Кога ще се очовечаваш ма, тикво?...

Двете момичета пред колата се споглеждат.

— Докога, с тия половинчати катастрофи?

Пешо, въздушевен:

— Дай ключовете!... Гор-чи-во! Гор-чи-во!

Ефтим, нетърпеливо:

— Ааа, чакай малко. Тука нема да бързаме. Пò съм съгласен да разперя бащински ръце и да ми заяви: „Бравос, младеж! Кажете си трите желания.“

Поглежда нагоре:

— Така и така, другарю директор.

Отгоре, като директор:

— Така ли? Това да ти е мерака, разчитай на мене, младеж!

Към него плува телефон. Вдига слушалката:

— Ало, Иванов!... И ще се забравим бе, даааа. Как е семейството?

Пешо иронично:

— А добре е. Семейството е добре.

Ефтим отгоре заканително клати глава:

— Радвам се, радвам се. Слушай сега, да не губиме време. Ти нали имаше-тамо, у администрацията на индустриализацията едно място?...

Ефтим отдолу:

— Е, що па, у администрацията...

Възнася се при коняците.

Като директора:

— Ало бе, казвам, нали имаше едно място у координацията?

Пешо насмешливо:

— Е що па у координацията. Нека пита за информацията.

Ефтим отгоре:

— Е щото па аз искам у координацията.

Като директор, маха с ръка и на двамата да млъкнат:

— Не разбрах? Имаш ли го още?

Пешо, отдолу:

— Имам го, имам го.

Ефтим с телефона:

— Значи, и късмет имаш. Щото па аз имам едно момче — само за тая коор-
динация. И да се изкаже може, и да вземе отношение може и... да може,
може!

Пешо, с вдигнати очи:

— А има ли квалификация за координация на индустриализация?

Ефтим, като директора:

— Бе, Иванов, ти откак научи тая чужда дума — квалификация, се влюби-
в нея като в... тас-еба! Не ти го предлагам за бръснар!

Ефтим, с бръснар в ръка, се е надвесил над гърлото на Пешо. Онзи рита
в ръцете му, увит в бял чаршаф.

Ефтим с телефона:

— Айде честито, снабдявам те с човек, на който можеш у сичко да се
опреш.

Пешо, възмутен:

— Защо ми е да се подпирам бе, да не съм недъгав, случайно? Мене ми
специалисти трепат.

Ефтим, без телефона, утвърдително клати глава.

Като директора:

— Кой се е родил със специализация? Специалист е магарето, нали, и
знаеш по какво, нали! (Смее се едро, доволно.)

— Айде, разбрахме се, пращам ти го. Много здраве на семейството.

Пешо, отдолу:

— Да, обаче слабо се чува.

Ефтим с телефона:

— Слушай бе, Иванов. Чукундур беше, чукундур си остана! Не те ли е
срам да ме минираш с разни...

Ефтим без телефона, възмутено клати глава.

Пешо кипва:

— Не съм съгласен! Аз съм на мнение да се търси на работата човек,
а не на човека работа! Заклеймявам те! За втори начин! Против съм тия ком-
бини и... трак — квитанцията.

Ефтим с телефона:

— Ало бе, слушай па аз какво ще ти река, слушай, слушай!

Пешо се кикоти:

— Да, ама аз затворих телефона.

Ефтим се опомня... изненадано го гледа. Изчезват колючката и коняка и

Ефтим се спуска надолу.

— Леле, змийо в пазва... Ами, ако те спипам сега!

Пешо, тържествуващо:

— Айде де?...

Ефтим се хвърля върху му:

— Веднага ми завиде, а, твар коварна!... (Пешо му бяга, смее се.) Стой!

Двамата се подгонват покрай къщата.

— Тоя път само с една секунда ми бегаш (Пуфти отзад Ефтим.)

— Мене ми секунда стига — не спира Пешо.

Показват се иззад ъгъла:

— Значи, нема да ме назначиш? — заканва се Ефтим.

— Ни най-малко.

Развиват завидна скорост.

От шосето, като пращи и пуши, приближава мотопед; отбива към къщата и стремително спира. От мотопеда скача мъжът с келнерска манта и каска с плек-сигласова броня за лицето. Дишайки тежко, той се скрива зад къщата.

В един момент тичащите около къщата стават трима. Най-отпред — мъжът с каската, отзад: Пешо и Ефтим.

Ефтим и Пешо се спогледват, спират да тичат. Ефтим полека тръгва обратно.

Появява се зад ъгъла и едва не се сблъсква с келнера. Онзи почва да прати трескави, умолителни знаци. Ефтим оглежда хладнокръвно плахия човек и се провиква през постройката:

— Пеше, тоя със скафандъра е глухоням.

Плахия отстъпва назад:

— Не гледай насам бе, момче. все едно че ме няма!...

Скрива се в постройката.

— Не надничай, а? Гонят ме!

Шосето е празно.

Ефтим, развеселен:

— Пеше, скафандърът не е глухоням. Скафандърът се укрива (Строго.) От кого?... От милицията ли?

Плахия от постройката:

— Недей така бе, момче...

Ефтим още по-строго:

— Какво недей, какво недей! Защо са оставени тия постройки? Да се крием зад тях от органите и да им пречиме да си изпълняват дълга?...

Появява се Пешо.

— Не си познал. (Смига на Пешо, беззвучно се смес, окашлюва се.)

— Да излезе? Слушам. (Надница.) Другарят Иванов нареди да напуснеш укритието незабавно. Ще те пита защо бягаш от милицията. Айде да не повтарям. И си пригответи цигарите.

Плахия няма никакво чамерение да излиза.

— Не се заяждай бе, момче, от каква милиция не бягам. Един... чорлав на мотоциклет ме гони... (Вслушва се.) Зададе ли се?

Ефтим оглежда шосето:

— Ни най-малко. Ни чорлав, ни на мотоциклет

Плахия се надига, предпазливо подава глава.

— Ще се зададе. (Злорадо гледа шосето, готов да се скрие всеки миг.)

— Ей сега ще отпрати към кантона... (Усмихва се.) Понеже, като хванатая посока, обикновено му бягам към кантона...

Пред двамата приятели се мърва онсва гонене пред чешмата на Плахия от Чорлавия.

Плахия, с извинение:

— Аз тука няма да ви преча много, ей сега ще отфуци и...

Ефтим, прекъсва го:

— Колко лева имаш да му даваш?

— Кой, аз!... (Изненадано поглежда Плахия.)

— Нямам да му... Николко.

Ефтим, подозрително:

— Тогава. Защо те гони?

— За... обратното.

— А?

Плахия притеснено се усмихва:

— Той иска да ми даде пари. Пък аз не ги ща.

Ефтим, базно:

— Пеше, чу ли го? (Подозрително.) Е, как може да ме лъжеш така просташки.

— Не лъжа.

Плахия пак се усмихва.

Ефтим озарен:

— Пеше, тоя е драснал от гудницата (Строго към Плахия.) Какво се хилиш бе?...

— Дават ти пари, а ти? (Прави неопределен жест с ръка.)

— Ти трябва не да се криеш, а да идеш и да се удавиш. Айде, дай една цигара, че ме е яд да те гледам.

Плахия бързо преприва джобове:

— Ето... ама... Забравил съм ги. В бързането съм ги...

— Внимавай, човек. (Ефтим клати глава.) Съвсем ми падаш в очите. Я провери.

Плахия с готовност проверява още веднъж:

— Може и да са паднали... Няма ги.

Ефтим гледа тежко:

— Пешо, Чорлавия няма да го гони тоя келнер към кантона. Чорлавия ще го намери тука, при постройката.

— Недей така бе, момче... Какво ти правя.

Пешо, отегчено:

— Айде стига де, остави човека на мира.

Ефтим, прощаващо:

— Имаш късмет, че приятелчето ходатайствува за тебе. Инак както почина да ми ставаш несимпатичен (страшно го гледа), има опасност да ми станеш изцяло несимпатичен. Изчезвай!

Духва в лицето му и Плахия се скрива в постройката. Ефтим, загубил интерес към него, оглежда...

Пусто шосе...

... и рови из куфарчето си.

— Е това е... Да не излезе човек на шосе. Всичко може да срещне. Такава фира може да срещне, че да се чуди-верно-ли е.

Вади бръснарски принадлежности, малко огледалце, закрепя огледалцето на стената на къщата.

Пешо е интерес наблюдава Плахия, който пак се е показал и наблюдава шосето.

Ефтим сапунива лицето си.

Пусто шосе.

В погледа на Плахия се е появила скрита тревога. Той улавя очите на Пешо и безсмислено се изсмихва.

— Камionen ли ловите?

Пешо, неохотно:

— Чакаме един...

Ефтим, пред огледалото:

— Ти подслушваш ли?

Плахия трепва от гласа му.

— Не бе, момче. (Несмело подава кутията.) Тука намерих цигарите. В задния джоб... Ще запалите ли?

Ефтим, строго, сякаш му прави услуга:

— Айде, от мене да мине, бутни една устата. (Плахия пъхва цигара в устата му.)

— И една на приятелчето. (Вторачва се в изображението си, стърже лице.)

Пешо си взема цигара, пали:

— Май го няма нашия преследвач.

Плахия, убедено:

— А ще профучи. Ей сега ще профучи. (Помълчава.) На лошо място сте спрели. Шом ловите камionen, трябва да идете осем километра нагоре. При новия паркинг, при павилионите...

Ефтим заявва от възмущение, праща ги точно в обратна посока, гледа към Пешо.

— Там спират. (Увлеча се Плахия.) Тука само ако някой закъса, при авария. Или... Аз там работя, в павилиона. (Вслушва се — долита далечно бръмчене на мотор.) Ето го!... Момчета, ако случайно спре и ви пита...

Крие се.

Задава се мотоциклет... приближава... отправява...

Плахия пак се е подал, гледа в гърба му.

Пешо го успокоява.

— Готово. Дори не даде да го излъжеме като хората.

Плахия, след пауза:

— Не беше той.

Шосето постепенно започва да се оживява. Нагоре отфучава кола. Още една...

Плахия се замисля:

— А, ще мине... Всеки момент ще отпердаши... Втори месец как му бягам. Съвсем се е озлобил.

Ефтим, злорадо:

— Значи, злобно те гони да ти даде пари.

— Аха, така излиза.

— Е защо иска да ти ги даде тия пари толко злобно?

Плахия доверчиво:

— За името. Да си сменя името. (Ядосва се.) Откъде-накъде?... Аз това име не съм го купувал и не го продавам.

Ефтим се изкисва, изхлпва, изумен до немай къде.

— А? — сепва се Плахия.

— Нищо. И колко ти дава?

Плахия мрачно:

— Двеста лева. Плюс денгубата, плюс разносните по документите и държавния вестник... И за ония четирсет и два дена, и всичко се събират към триста и четиринайсет лева. Откъде-накъде? Каквото съм си харчил — аз съм си го харчил по своя воля. Никой не ме е карал насила да харча и никой не може насила да ми ги връща парите... Или си мисли, че с мене може всякак?... Нека ме гони! Сто години да ме гони — нищо няма да постигне!... (Развълнувал се е. Нетърпеливо оглежда шосето.)

Странно: колкото повече време минава, скритата му тревога, вместо да се уталява, расте.

Ефтим мие приборите.

— А бе сто години няма да е, ама щом те е подгонил, все некой ден ще те стигне.

Плахия, простодушно:

— Не отричам. Знам го. Ама, като ме стигне — какво ще постигне?... Не трябваше въобще да почвам да му бягам аз. Тук сбърках. Ама уж за майтап...

Клиенти пред павилиона, предимно шофьори, хора от атезето:

— Бай Гошо, ей го иде, бягай!...

Плахия, както е с келнерската манта, се мята върху мотопеда. Отзад, под мантата, е пъхнат запазен вестник. Мотопедът отпращява сред шум, смях и пушек

Пешо се задавя:

— Как... Какво?

Плахия, словоохотливо:

— Понеже често си правят майтап с мене за едно, за друго... Като побегнах първия път — после някак така си продължи...

Ефтим привършва с бръсненето:

— Значи, те имат за улав?...

— Не всички.

— А ти защо се примиряваш? Кой ти е крив.

Плахия, горещо:

— Работата им тежка бе, момче...

В павилиона влизат каталясали мъже, бодат кебапчета на тезгяха, пият лимонади по масите, очите им изтекли за сън.

— Закъде е тоя живот без малко смях? (Звучи гласът на Плахия.)

Келнерът носи поръчките, тича до кухнята и обратно...

Ето го, зад прозорчето на кухнята, подава си главата...

Пешо го гледа, замислен.

— Не се оплаквам. (Неочаквано привършва Плахия)

— Жаден ли си? — пита го Пешо.

— Малко.

— Че пий де! (Сочи той към термоса.)

Плахия колебливо:

— Ама... Ако мене точно като се покажа... Ще ме види.

Пешо понечва да му каже, че няма да мине тоя с мотоциклета, защото,



Елена Райнова във филма „Щурец в ухото“

ако наистина го гонеше, досега вече щеше да е минал, но се отказва. Отива за термоса и му го носи:

Плахия жадно гълта.

— Ха да си жив.

По шосето профучават две коли — едната иска път, другата не ѝ дава...

Плахия, напил се е:

— Не се оплаквам. Като си направят майтапа и като се развеселят — и аз се развеселя.

Гледа шосето с тревога и надежда...

В павилиона, една от масите е подредена за банкет. Около нея е насядала бригадата на Чорлавия. Строил е трима цигани за оркестър и празнува рождения си ден. Отвън, зад прозорците, са подредени зилове и таксита.

Плахия поглежда през прозорчето на кухнята, към развеселената маса. Шофьорите натискат клаксоните, броят годините на Чорлавия... Когато млъкват, всички пият на екс.

Управителят на заведението и Плахия гърмят тапи от шампанско, единият от циганите е залепил цигулка на ухото на Чорлавия...

Двамата: управителят и Плахия танцуват сиртаки, вие се хорото на бригадата покрай тях.

— То и това почна така. (Припомня си Плахия.) На майтап почна. Зимата, през януари, тъкмо се беше затоплило времето...

Плахия вари кренвирши за клиентите...

— Гошо! — вика управителят през прозорчето и му сочи един от зидаджияте в дъното на заведението.

Приятелите на Плахия, насядали около масата, говорят високо, като пияни и се смеят с цяло гърло... Сочат му ъгъла.

Плахия поглежда към Пешо:

— А там — той.

— Чорлавия?

— Той. И тя, и шофьорът на таксито.

Таксито е спряло пред павилиона...

Зад завесата, между Чорлавия и шофьора, седи ефективна и тъжна жена. Плахия стои онемял.

Двамата край шосето.

— Понеже, мене с жените много не ми върви. (Плахия спира за миг, овладява се.)

— Жених се преди години, пък що бой се бихме, пък що разправих, излезе една кучка. Аз внеса лев, тя изнесе два... И не пробираше. За резил на града ме направи...

Зад непрозрачна стъклена врата на хола се чува шум, сякаш се срутват най-малко три етаж. Една тежка ютия минава през стъклото, оставяйки след себе си зейнала дупка.

Нош е. Плахия леко отваря входната врата и се измъква навън, с куфар в ръка.

— Изсели ме! (Тихо звучи неговият глас.)

По празните улици на града върви самотен силует с куфар в ръка.

Плахия и Пешо край шосето:

— Ааааа, кой не е патил от... Както и да е. Нямаше да се загледам в нея, в Тони, ако не бяха апаните...

Зиладжините закачат вестник на мантията на Плахия, вдига се пушек и се отприщва и смях, и олелия...

Жената е и красива, и неочаквана за този павилион... и това кара мъжете да бъдат особено весели.

Суети се Плахия, но внимава да не се изгуби от погледа на оная маса, дето са тримата...

Смее се и жената, смее се от все сърце.

Усмивка се и Плахия.

И пак такси пред входа на павилиона, този път „Волга“. Минало е време.

На онази маса в дъното, групата е много по-голяма. Всички погледи са в Тони, но тя се грижи само за Чорлавия, който доста се е развеселил.

Тони, която разпалена говори, а може би иска обяснение. Чорлавия до нея. Той дори не я поглежда.

Такси пред входа.

Чорлавия мълчаливо си пълни чашата. Тони в подгърб беззвучно плаче.

Масата зад завесата е празна. Плахия дърпа завесата.

Над павилиона вали проливен дъжд. Една татра спира до входа. От кабината скача жена и се мушва в павилиона. Татрата си тръгва.

В празното заведение — в дъното, зад завесата, откриваме Тони, седнала сама на масата.

— Един коняк, моля.

Плахия тича, с коняка на таблата...

Тони, от масата:

— Моля, още един коняк.

Свечерява се. Гърми радиото от ъгъла. На масата, пред Тони са строени чашки от коняци.

Управителят зад тезгяха шепне на Плахия:

— Хайде. Гони я и да затваряме.

— Как ще я изгоним?

— Разбираш ли ме, какво ти приказвам?

Пешо кима с глава.

Плахия продължава да протестира, но отива при жената.

— Другарке, не е хубаво сама жена да пие толкова. (Сърдит сам на себе си, събира чашите.)

— Ако ви се пие още — приберете се и там.

Жената става, оставя на масата шепи стотици и излиза в дъжда.

Управителят описва касата...

... Качва се на москвичи и си отива.

Плахия се прибира в стаячката си — по съвместителство той е и пазар на пазари. Настанява се, пуска котлона и радиото.

Краката му тупат от флебит. Навън бушува дъждът и вятърът. И му се чува нещо, което усилва съмнението му.

— Искане му се на човек да не е така, нали разбираш!

Пешо кима.

— Намира жената, сгушила се при амбалажа. Започнала е да мръзне под ледения дъжд.

Пренася я в стаячката.

Яростно, на шосето.

Разстрива я с ракия.

Яростно, на шосето:

— Ти ще го слушай него какво клевети! Че съм се възползвал! Тая нощ аз с пръст не съм я бутнал!

Ефтим се киска:

— Е нали каза, че си я разстривал бе!

Плахия възмутен:

— Ти ме разбери за какво ти говоря.

Събира три маси в заведението и ляга върху тях.

— Това е истината.

Пешо го успокоява:

— Добре, добре.

Плахия вече се владее.

— Какво добре!... Какво добре!... Чак след десетина дена, като се успокоим...

Шета из павилиона, но ското му е все в жената, която му е нещо като помощничка. Притичва, за да ѝ помогне.

— Чак тогава ми разправи.

Седят двамата върху леглото в стаячката. Жената тихо разправя, а Плахия не го свърта, скача и почва да се разхожда.

Ден е. В лабораторията — към строежа.

Наднична жената в лабораторията и открива Чорлавия е лаборантката зад стелажите.

Вечер. Прибира се в работническото общежитие. Отваря вратата към самостоятелната стая на Чорлавия... и ги сварва двамата в леглото. Чорлавия само се пресяга и ѝ хвърля приготвения багаж.

Плахия и Тони са седнали върху леглото, с краката отгоре като деца. Тя мълчи и го гали по главата.

— И се привързва към мене. Това е истината!...

В леглото са. Ръката му бавно я прегръща през рамото. Тя отвръща. Таз нощ времето ще спре за тях.

Сутрин. Плахия, весел, се бърсне на едно малко огледало.

На котлона ври тенждера с мляко.

Двамата, седнали един срещу друг, ядат попара. Гледат се.

Плахия излиза от вратата и се връща, за да я целуне.

Плахия бърза към стаячката... Здрав е.

— И ако не беше се довялял на два-с девети март...

Вратата рязко се отваря, оттам се появява Чорлавия, който мъкне за ръка Тони. Тя се мъчи да каже нещо на Плахия, но Чорлавия я дърпа след себе си.

Качва я на мотор, запалва го и с трясък отпрашват по шосето.

Плахия стои онемял. Изведнъж се засуетява.

Забравил е да се крие — крачи към постройката, занича в лицата на Ефтим и Пешо.

— Отмъкна я като... Защо така?... Кога, както му скимне!... А не е истина и че тя ме е използвала!... Не ме използваше!... Тия неща се разбират, когато са използване!...

И той го знае, знае го, това го яде!... Затова дойде да ми ги влаща тия четиридесет и два дена, дето съм я издържал! Изчислил ги по два и два-се!... За командировка ги изчислил!... После — не, и името да си сменя!...

Пешо се успокоява.

— Добре, добре, стига.

Плахия:

— Как стига!

Ефтим, учуден:

— Е, защо па да си сменяш името?

Плахия пред Пешо.

— Защо!... Защото съм Георги!... Защото и той е Георги!... И защото... Когато... Тя му казва името... Когато... Защото иска да е сигурен, че в тия моменти... И във всички моменти да е сигурен, че не ми казва на мене името!... Че не го казва, без да иска!...

Ефтим, безнадеждно:

— Ама вие сте се срещнали — хвани единия, удари другия бе, Гошо. Като му е това грижата — да си смени той името и — край. Тъкмо по-евтино ще му излезе.

Плахия настъпва към Ефтим.

— Аааа, нали? Ей там е работата!...

Хора се трупат пред пристройката на павилиона. Чукат на прозореца.

— Нали ми прати парламентъори!

Плахия седи в стаята, без да се обажда.

— И аз това им казах... Нека си смени той името! Не щял!

Отвътре се вижда как Чорлавия се залепва на прозореца — мъчи се да надзърне вътре.

— Защото вече му били издали орден на неговото име! Още лани!

Ударник бил и го били писали у вестника, и не можел. Лъжа! Мене ли ще заблуждава?...

Плахия, сам в заведението. Пие...

— Нито му е за ордена, нито за вестника! Друго иска...

Изправя се.

— Исква да ги замръчка тия четиридесет дена!... Да ги купи и да ги заличи!

Плахия, нервниран — към Ефтим и Пешо.

— Да ги направи — все едно че не е било!... Все едно че никак не е било!... Но то е било!... И аз тия четиридесет дена не ги продавам!...

Тупа с крак, удря каската о земята, брадата му трепере.

— А как ги мразя тия негодници!... Дето си мислят, че всичко могат да купят! Всичко!... Стига да имат пари!... Е, хайде! Нека да видиме! Как!...

Изхлипва, овладява се, опомня се. Сяда на скамейката.

Зиладжиите пред павилиона наблюдават как Плахия се качва на мотопеда и отпрашва. След малко се появява и Чорлавия.

— То добре, че и това става... на майтап... И клиентелата се повиши.

Плахия се е уморил. Седи и гледа шосето.

— Залагат като на тото. Кога ще кандисам. Тъжно.

Смях, смях...

Минават коли, минават и мотоциклети. Но Чорлавия не минава.

Ефтим, присяда до Плахия.

— Да не е ей оня?

— Тц... Щом досега не мина... А? (Поглежда го.) Значи, не е тръгнал да ме гони. Бях сигурен, че пак ще ме гони. Чудно, защо не ме... (Пауза.)

Пешо, прав:

— Да не би пък...

Не довършва.

Плахия, сепва се.

— А?... (Представил си е нещо.)

— Не ми се вярва.

Пешо, замислен.

— Или пък...

И пак не довършва.

Плахия вдига каската, нахлупва я.

— Не, и това не ми се вярва.

Ефтим се изправя до него:

— Кое не ти се вярва бе?

— Да... я е изгонил пак.

Ефтим ядосан.

— Така речи!... Ясно го речи!... Какво е това „Да не би пък или пък, онова пък“!...

Но Плахия не го чува. Потресен е от някаква нова догадка. Бързо избутва мотора, гледа шосето:

— Ами... Ако пък...

И трескаво се разбързва: опитва да запали, не може. Поглежда Ефтим:

— Момченце, бутни ме, а?... Моля ти се, а?

И преди още Ефтим да му помогне, моторът бързо тукта дим и работва. Плахия веднага го хваща и стремително опираява на пределна скорост.

Ефтим се е закашлял от дима.

— Къде се залетя така бе, пуу! Гледа подире му.

— Тц-тц-тц-тц... Ръгна като подпален. Да не му закъснее случайно. За новото прецакване. (Помълчава.) Пак ще го прецакат нещо, ще видиш. Има такива будала, от рождение... Такъв будала и на мотор да го качиш, пак будала си остава...

Пешо замислено гледа шосето.

Ефтим натъртва.

— Такъв будала, казвам, и на мотор да го качиш...

Пешо го прекъсва:

— Чух.

— Да обаче на мене ми стига толкоз беседи.

Ефтим се бори със съчувствието, което е предизвикал в него Плахия.

— Айде да се оправяме, че ако дойде още-некой да си излива. Ей го, жегата прегоря, и се разшаваха.

Пешо не реагира.

Ефтим подрежда багажа.

— Ама как може така бе!... Седиш си тука, без нищо общо, а то дойде и зине, и ни те пита — искаш ли да ти го разправи това, не искаш ли... (Поглежда Пешо.)

Пешо е все така мълчалив.

— Може па да не искам да ги научавам тия работи! (Не спира Ефтим.) Какво ме интересува мене, че... ааааа...

Неспокоен е. Понечва да рече нещо, отказва се. Скатава одеялата, измисква се пресилено.

— Ей, верно бе. Можехме да му продадеме една кокошка. Немаше да откаже. А? ... (Пауза.)

— Забравил си е цигарите. (Отваря кутията.) Не е празна, има една... Отново се изкискава... разтърква се, скрито занича в лицето на Пешо. Обляга се на върбата... Ръката му попада върху хартийките на акушерката. Откопчава ги, чете, движи устни:

— Драгов.

Пешо се сепва, сякаш се пробужда:

— А? ...

— Агрономът. Казва се Драгов. Или Дулов. Не, Дролов. А бе колко време се учат за акушерки.

Пешо си мисли за нещо друго:

— Непълно висше.

Ефтим не му дава стъпка да потъне в себе си, говори и не смее да млъкне.

— Добре че е непълно, инак требеше да ѝ се разчита с преводач. (Бута му листчето под носа.)

— Значи, забелязал съм, колко по-дълго учи некой, по му се не разбира. (Киска се.)

Забожда хартийките на върбата.

— Вземи например тебе. От първи до четвърти клас изучи писането, а от четвърти до осми — правописните грешки.

Пешо, отворил куфарчето, слага тетрадката вътре, размества някакви неща. Ефтим неуморно продължава:

— Ако си беше спрел на четвърти, сега да те бъркаха с дусент. То е като една баница...

Следи шосето.

— Айде, дигай багажа. Та баницата препечеш ли я, па я препечеш още толкова и що става? ... Дигай багажа, тоя вече ще го спираме, живи или мъртви!

Пешо твърдо:

— Стой тука.

Ефтим е вдигнал ръка към приближаващия камион... И така остава, без да извика. Ей от това се е страхувал.

— Що?

— Ела

Да, ей от това се е страхувал. Вглежда се в лицето на приятеля си...

Камионът, приближил, отфучава нагоре.

Пешо, видимо спокоен.

— Седни. Айде, стига толкова. Излудувахме си лудуването. Сега ще изпущиме цигарата и — обратно.

Лицето на Ефтим става каменно.

Пауза.

— Така.

— Така. (Отприщва се Пешо.)

— Ще живееш у нас, докато ви одобря с бай Киро. Аз се наемам. Как — моя си работа.

— Ясно. (Ледено проговаря Ефтим.)

Пешо говори тихо:

— Не ти е ясно. Ама тебе да ти стане ясно. (Очите му са устремени в оживеното шосе.)

— Така на ново място никой свестен човек не отива. Да разтуриш на старото, да окепазиш и да си дигаш дърмите... у града. Съгласен съм. И аз го искам. Ама, не така. На ново место човек тебе да отива с леко сърце. Да знае, че тамо, откъде е тръгнал, го уважават, че е оставил добра дума зад гърба си. Инак — не е човек... И сичко губи смисъл. Така ли е? ...

Ефтим, презрително.

— Така.

Пешо облекчено:

— Така е.

Пауза.

Ефтим ледено:

— Е, айде — марш, да те не гледам повече. Айде, изчезвай.

Пешо, заинатен:

— Чакай. За марш винаги има време. Чакай да...

Ефтим се взривява:

— Къде да те чакам бе, за кво да те чакам бе. Нали това права цели два дена бе, чакам бе. Чакам да се нормализираш бе, пуууу, душата ми извади, та на пръст я насука вече бе, пуууу!... Марш от мене!... Марш, че не отговарям.

Пешо помълчава... Вдига куфарчето си:

— Както искаш. Троши глава.

Прекосява шосето и застава отсреща.

Ефтим ядосано:

— Пууууу, да ме пребие човек!... Да дигне един валивец, па да ми смаже чугурата! Хубаво си бех решил, да тръгвам самостоятелната. Защо го повлекох и тоя левак?

Снове отсреща и рита каквото му падне.

— Тоя страхливец!... Да ми скимуча с разни аргументи!... Пусни го такова да си плуе дома и да се свива у палтето колко си ще!...

Помежду им, фучат коли.

Ефтим, злъчно:

— Пуууу, до това се домогваше, нали?... Да се отцепиш и да шръкнеш тамо, отсреща, и да ме гледаш с тоя манкьорски поглед като най-долен страхливец... На, домогна си!...

Пешо внезапно се отприщва:

— Ти си страхливец!... Да, да, ти! Мислиш, че не разбирам защо удари бай Киро?...

Фучат коли.

Отново Пешо:

— От единият страх го удари! Да си заприщиш пътя към село, затова го удари!...

Фучат коли.

И пак Пешо:

— Да си знаеш, че вече нема как да се върнеш! Да си сигурен, че квото и да става, нема да се върнеш... Щото те е страх, че може да не издържиш, и да се върнеш!

Ефтим възмутен:

— Аз това?... Да се върна?... (Яростно се смее.) За какво бе, чукундур!... Да ви гледам омръзналите физиономии, кога други си шават из навалиците всекидневно и с хиляди и как душа ми иска? Още кога съмне, да знам как ще мръкне?... Мене да ми свири шурец в ухото. А на другите — трамвай, а?... Да го чекам на дажби тоя живот, кога други го гребат с шепи, ей така!... Ннннаааа!... Шо ме зяпаш?... Едни могат да го живеят тоя живот изцело, други не могат. Ти си от тия, дето не могат. Айде изчезвай! Още ли си тука?

Пешо вдига ръка към колата, която фучи надолу...

Ефтим се уплашва:

— Нали щеше да си купуваш шанжанен шлифер бе, а, камо ти шанжане?

Колата отминава, без да спре, задава се друга.

Ефтим крещи:

— А кадифения панталон?... Камо ти кадифето бе, камо ти сако с цепките. Камо ти салонния буфет бе, предател!

Шосето се успокоява.

Пешо, остро:

— Нема да ми викаш предател.

Ефтим, злъчно:

— А какво да ти викам?... (Ритва кошницата.) Само един предател може да ме зареже наред пътя с тоя багаж! Ако си бех тръгнал сам, щях ли да се натоваря така?... Марш да те не гледам!

Пешо се поколебава... Неловко му е, но прекосява шосето и се връща при

Ефтим.

Ефтим крие облекчението си:

— Пак ли ми се довлече?

Пешо, виновно:

— Млъкни, айде. За багажа си прав.

— За всичко съм прав!

Пешо го поглежда... Решил е за себе си нещата. Поглежда го със съжаление. И вече не му възразява.

— Добре, прав си.

Ефтим се вълнува:

— Пу, диване с диване, целия ме разтрепери!... Дай цигарата!

Пешо пали, смуква и му подава.

— Да ме принуждава, разбираш ли... Да му викам като на... (Шумно шуши.)

— Добре, че дума дупка не правн. Така ли е?

— Така е, така е.

— Така е я!... (Ефтим нарамва юргана, взема лампиона.)

— Искам да разбереш: голяма риба у малка вода не седи. Така ли е? (Пешо взема кошницата и одеялото.)

— Така е.

Лежи шосето сред полята.

— Така е я!... Сега искам да запомниш: Първата ми работа е да се повъртим край хората, да им станеме симпатични. (Отдалече се задава камион. Още един.) Това е много важно!... Аз както я гледам работата, нема как да им не станеме симпатични! Колко са по строежите такива, с окардион? Такива се търсят, така ли е?

Двамата едва личат край шосето. Камионите още не са стигнали до тях.

— Така е. (Уморено отвърща Пешо.)

Ефтим забелязва камионите, надува гърло.

— Алоооо, приятеееее!... Алооо!...

Единият камион отминава, но другият още отдалече подава мигач и отбива към паркинга.

От кабината подава глава Веселия и виква ухилен:

— Ей, пътешествениците, много се местите, отчайхте ли се вече?

Ефтим изненадано:

— Я, нашичкия. (Бурно.) Айде бе, приятел, ама и ти ги правиш едни — да си изтрепаме децата!

Веселия, от кабината:

— А не на мене. Ще се сърдиш на склададжията. Да си нямаш рабста със склададжия, дето го е яд, че не е министър. (Смее се.)

— Както е казал поетът.

Ефтим хвърля багажа в каросерията и се качва по него.

— Бе и аз това му викам на приятелчето. Нещо го е забавило, човека...

Поема от Пешо кошницата и одеялата:

— Пеше, кокошките!

Веселия форсира двигателя:

— Готово ли е?

Ефтим, припрян:

— Сега! (Поема кокошките и протяга ръка.) Куфарчето!... Стъпи на колелото!

Пешо, без да мърда:

— Тиме, аз оставам.

Ефтим стои наведен, с протегната ръка и мълчи.

Пешо, бавно:

— И аз ще дойда, обаче по-късно. Таман ти вече ще си се уредил тамо... До седмица ще дойда и аз. Обаче първо искам да се разбера с нашите. Не ми се тръгва като апаш.

Веселия подава глава от кабината:

— Ей, какво става?

Пешо прави две крачки към кабината:

— Готово, тръгвай!...

Минава зад каросерията, бърка в подплатата на каскета и вади:

— Дръж. Бех отделил.. Два по два. На да ги поделиме.

Пххва смачканата банкнота в протегнатата ръка на Ефтим, подтичал подир тръгналия камион, изостава и спира.

Махва с каскета:

— Добър път! Обаждай се!

Ефтим стои все така, като зашлевен... Понечва да се изправи, полита и друсва върху багажа.

Зад Пешо изсвирва кола и отфучава нагоре. Пешо вдига куфарчето и се връща при навеса на старата спирка.

Преодолял първата стръмнина, камионът влиза в завоя към втората.

Ефтим все така гледа назад.

Камионът сякаш издигля от мошната си утроба лентата на шосето, сякаш се отблъсква от него, от дърветата и бяга заднешком... Бяга, бяга...

Внезапно, сякаш без участие на волята, Ефтим грабва юргана и го изхвърля на шосето...

Хвърля по него куфарчето си, одеялата... Коята, която настига камиона, яростно свири, с риск заобикаля предметите, тръгва да задминава...

През прозорчето крещи човек с почервения от гняв лице...

Ефтим вижда всичко това като насън — изхвърля и лампиона, замята на гърба акордеон, взима в ръце портативния телевизор и като възсяда капака, немеломо скача... пада, претъркулва се...

Камионът е спрял — Веселия, подал се е от кабината, изумено движи уста, ръкомаха...

Ефтим се е изправил, и той ръкомаха, обяснява се от разстояние, но не дълго — тръгва назад, като пътъм събира разнебитения си багаж.

... Ето го, окичен като разгромена лавка — пращен, без каскет...

По лицето — бриздулци пот.

Напуска шосето и тръгва през стърнището.

Шосето живее свой живот: в косите лъчи на залеза фучат, ръмжат, настичат се, задминават се...

На върбата — хартийката на акушерката. Агрономът не е идвал.

Здрач е. Напрегнатата вълна на движението се е успокоила. Пешо пак е отворил тетрадката... Гласът на Пешо...

„Мили. мамо и тате, бех прекъснал писмото, понеже фанакме с Тимето един камион и един симпатяга ни закара право на строежа...“

Далече в стърнищата се долавя фигурата на Ефтим — крачи насам, натоварен с багажа... И докато приближава, продължава да звучи гласът на Пешо:

„Тука е много хубаво и у бригадата ни приеа много сърдечно, понеже татка е акордеонист се търсят, и веднага ни зачислиха в бригадата.“

Помълчава.

„Момчетата са много симпатични, и момичетата също.“

Ефтим се спъва в стърнището, рси част от багажа, едно го събира. Псува.

„И Тимето им показа грамотите от казармата и писмената благодарност от Червен кръст, дето ни я връчиха, кога се дави у реката детския пионерски лагер и децата помогнаха, та спасихме учителката. И за нас нема да се тормозите ни най-малко, понеже още като дойдохме в бригадата, се почувствувах като в свое семейство.“

Ефтим тръсва багажа до скамейката, смъква ризата, бърше се.

— Ако река да му разправя това на някого, ще ме плюне като най-долен лъжец.

Води термоса, жадно пие.

— Да фърлям аз багаж у движение. (Задавя се.) Да фърлям лампион от камиона. У двајсе километра в час.

Пешо му се радва:

— И да скачам от камион у тријсе километра в час. (Възмутен кипи гласът на Ефтим.)

Ядосва се, извърта глава да не гледа Пешо:

— И да падам по гръб. Връз окардион. (Навлича ризата, разпъва акордеончето — изтръгва жален звук-стон.) Доволен ли си?... Само тая нота му работи. (Оглеждя багажа.) И защо го направих?

Пешо беззвучно се смее.

Ефтим сядна на скамейката:

— Да се върна тука като чукундур. И да те гледам как се лезиш като пълен чукундур. От ухо до ухо. (Тросва акордеона на пейката.)

— Айде, лези се, че като се умориш, нещо ще те питам.

Заглежда се в шосето.

— А кокошките и кошницата останаха у... тамо. Добре поне, че не помня какво точно имаше у кошницата.

Въздъхва:

— Тц. Помня. (Мрачно.) Така. А сега — накъде?

Кола. Приближава-отфучава.

Ефтим, продължава да гледа мрачно.

— Оглуша ли бе, писател. Тебе питам. Сега — накъде?

Пешо, възбуден:

— Сега, вече... (Понечил е да каже още нещо, но само пхва тетрадката в ръцете му.) Я дръж.

И излиза на шосето.

Ефтим листи... Взира се в едро изписаната страница:

„...Още като дойдох в бри... в бригадата се почув... ствах като в свое семейство.“

За миг ще ни се стори, че го слушаме по репродуктор.

А в това време се е задал камион.

Пешо решително излиза на асфалта и замаха лотария, надува гърло:

— Алооооо, приятееееееел!... Алооооо!...

Пешо е щастлив:

— Приятееееееел!...

Камионът приближава... проблясват фарове...

...приближава...

...танкуват фарове...

...стават много... размножават се.

...приближава камионът...

...фаровете и стоповете на двата потока коли започват една сложна цветна игра...

На празната скамейка остава да лежи смачканият акордесн.

