

# киноизкуство





119/16









бр. 6, юни 1974

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

30 години народна власт

---

**ЕМИЛ ПЕТРОВ** — ФИЛМОВАТА КРИТИКА —  
СЪСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВИ

**ИВАН СТОЯНОВИЧ** — РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ, ИЛИ  
СЪНИЩА И ФИЛМИ

**ЯНА ВЪЛЧАНОВА** — ЩРИХИ КЪМ ТРИ ПОРТРЕТА

**ВЛАДИМИР МИХАЙЛОВ** — ДЕТЕТО „ТЕЛЕВИ-  
ЗИЯ“

**КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА** — ПО ПРИНЦИПА НА  
„СРЕБЪРНИЯ“ ФИЛМ

**МАРИЯ РАЧЕВА** — „СЕМЕЕН ЖИВОТ“

**АЛЕКСЕЙ БАТАЛОВ** — АКТЬОР, ГЕРОЙ, ЗРИТЕЛ

**С. ЧЕРТОК** — ФЛОРЕСТАНО ВАНЧИНИ: ПРЕДУ-  
ПРЕЖДЕНИЕ ОТ МИНАЛОТО

ХРОНИКА

**ВАСИЛ ЦОНЕВ** — АДИОС, МУЧАЧОС (СЦЕНА-  
РИЙ)



# киноизкуство

излиза всеки месец

главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

## редакционна колегия

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

БУРЯН ЕНЧЕВ

ПЕТЪР КАРААНГОВ

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ

ВЪЛОРАДЕВ

ЛЮБЕН СТАНЕВ

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ (зам.-гл. редактор)

ИВАН ШУЛЕВ

ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ

ИВАН БОЯДЖИЕВ (отговорен секретар)

---

коректор Диана Димитрова

Адрес на редакцията

София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж

тел. 87-91-11, вѣтр. 316, 317 и 319 от 14—18 ч.

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 кадри от филма  
„Последният ерген“. На втора страница нар. арт.  
Андрей Чапразов



## ФИЛМОВАТА КРИТИКА—СЪСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВИ

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Днес ние се събираме, за да обсъдим цялостно състоянието и задачите на нашата филмова критика, да видим какво е нейното място в кинематографическия процес, да проверим как се осъществява нейната роля в развитието на националното ни социалистическо-реалистическо киноизкуство, както и да очертаем пътищата и средствата за подобряването на тая роля, за нейното издигане на по-високо равнище.

Нашето обсъждане става 5 години след забележителната реч на др. Тодор Живков пред столичните комсомолци, в която бе разгледана задълбочено и обхватно основната проблематика на фронта на художествената ни критика. Ние заседаваме непосредствено след Февруарския пленум на ЦК на БКП по идеологическите въпроси и след националната партийна конференция, които поставиха огромни по своите мащаби и значение задачи, имащи дълбок, актуален смисъл и за областта на днешното българско киноизкуство, и специално пред сектора на нашата филмова критика.

Както рече на др. Живков, както решенията на Февруарския пленум на ЦК на БКП и на партийната национална конференция, така и собствените потребности на нашето кинематографическо развитие изискват наложително от нас да анализираме състоянието на филмовата ни критика и да вземем всички мерки за преодоляване на съществуващите противоречия и за даване простор за разгръщане на нейните сили, за издигане на нейната работа на висотата на съвременните задачи.

---

През април т. г. се състоя разширен пленум на Управителния съвет на СБФД, посветен на проблемите на кинокритиката. Тук поместявам основния доклад.



Филмовата критика е най-младият клон на художествената ни критика. Като оставим настрана някои единични, изолирани прояви, непредизвикали сериозен отглас и неоставили трайни следи, у нас не би могло да се говори за наличието на истинска филмова критика преди 9-ти септември 1944 година, за сериозни творчески изяви в тая област, за натрупване на опит, за очертаване на традиции, за оформяне на кадри, така както това бе в областта на критиката ни за литературата, театъра, изобразителното изкуство и музиката. Толкова по-радостен и ценен е процесът на професионално израстване, който филмовата ни критика изживя след народната победа. Една дейност, която в началото всъщност бе извънестетическа и решаваше в повечето случаи елементарно-рекламни задачи, доби чертите на професионално израснала критика, въоръжена с познаване на специфичните страни и закони на трудното, сложно и динамично киноизкуство.

Този процес на израстване на нашата критика бе съпроводен и с преодоляването на някои съществени трудности и слабости, в това число и в работата на самата критика, и в произведенията на самите критици. Естествено тия слабости се проявяваха по различен начин през различните периоди и при различните критици. Особено важна роля за правилното развитие на критическата ни мисъл изигра речта на др. Тодор Живков пред столичните комсомолци, в която бяха посочени основните слабости на художествената ни критика като цяло, в това число и слабостите на филмовата ни критика — притъпяването на класово-партийния критерий, девалвацията на някои основни ценности на социалистическото ни изкуство, затварянето във формалния анализ и подценяването на съдържателните моменти в художественото произведение.

Заедно с това в речта бяха подчертани и редица отрицателни моменти в отношението към критиката — нейното подценяване, незачитане и подтискане.

След речта на др. Тодор Живков в развитието на филмовата ни критика се очертаха несъмнени положителни моменти:

а) критиката ни се свърза по-непосредствено с филмовия процес. Много наши критици навлязоха във филмопроизводствените колективи, в художествените съвети, в редакторските звена на отделните студии и т. н.;

б) редиците на нашата филмова критика бяха попълнени с млади имена, доста от тях приети за членове на Съюза на българските филмови дейци. Млади филмови критици бяха привлечени на работа в съюзните издания и в различните сектори на нашата кинематография;

в) подчертано се засили участието на филмовите ни критици в живота на съюза както при осъществяването на основните му идейно-творчески инициативи и ръководни функции, така и в неговата неимоверно пораснала културно-масова дейност.

Ако преди години в ръководните звена на съюза почти не бяха застъпени представителите на филмовата ни критика (имаше периоди, през които например в Управителния съвет на Съюза фигурираха само 1—2 критици!), то днес положението, без, разбира



се, да се мисли, че е постигнато всичко необходимо, е съществено изменено;

г) увеличиха се заглавията на издаваната у нас кинолитература — цяла редица наши критици издадоха първите и вторите си книги — повечето от тях свързани с проблемите на съвременното българско киноизкуство.

Някога в тази област съществуваше почти голо поле, чиято монотонност се нарушаваше дълги години единствено от книгата „Кинокритика“ на Яко Молхов. Днес и тук са завоювани с цената на големи и настойчиви усилия съществени изменения. Достатъчно е да отбележим, че само през последните 4—5 години излязоха ценните и съдържателни книги на Неделчо Милев „Пътят към психофизическия монолог“, на Иван Стефанов „Киното — естетически проблем“ и „Филми и критика“, на Ивайло Знеполски „Актуалното кино“ и „Пътища и пътеки на българското кино“, на Вера Найденова и Иван Дечев „Актьори на българското кино“, на Недка Станимирова „Кино и героика“, както и филмовите монографии за Златан Дудов от Александър Грозев, за Невена Коканова от Григор Чернев, за Антон Маринович от Иван Стоянович и др.

В скоро време ще излязат и книгите на Божидар Михайлов, Георги Стоянов-Бигор, Владимир Игнатовски, Алберт Коен, Елена Михайловска и други.

Книги от наши критици излизат и зад граница — в СССР бяха преведени книги на Неделчо Милев, Недка Станимирова и Елена Михайловска;

д) теренът на нашата филмова критика се разшири извънредно много чрез появата на националната ни телевизия и чрез застъпването на повече кинопрограми в предаванията на радиото. Специално в телевизията въпреки наличието на някои слабости вече се прави немалко за популяризирането на българското и съветското киноизкуство и за създаване на по-висока кинокултура сред зрителите. И всичко това става главно с участието на нашите филмови критици;

е) откриването на катедра за кино и телевизия към ВИТИЗ е голямо завоевание за националното ни филмово изкуство, завоевание, което специално в областта на филмовата ни критика е предпоставка за издигане равнището на нашата творческа работа в тази област и на нейния кадрови състав. Днес може би възможностите и придобивките, които се съдържат в тази посока, да не са така очевидни, но несъмнено в бъдеще тия възможности ще изпъкват все по-осезателно, стига да укрепваме и разширяваме дейността на тоя сектор;

ж) когато говорим за движението напред на българското киноизкуство през последните години, би трябвало да умеем да видим и несъмнения принос на филмовата ни критика за реализирането на този напредък.

Налице е сериозно повишаване на идейно-творческото и професионалното равнище на филмовата ни критическа мисъл. У нас израснаха кинокритици със собствена творческа физиономия, с подчертани наклонности и сериозна квалификация в кинотеорията, ки-



ноисторията и оперативната критика. Набелязва се диференциация на интересите на критическите ни кадри към различни клонове на киноизкуството ни — към игралния, към документалния, към научно-популярния, към анимационния и към телевизионния филм.

Днес нашата критика разполага с творчески кадри — някои от тях дошли от съседните изкуства (литература, театър, публицистика, от сферата на различните обществени науки, философията, социологията и т. н.), други преминали специално кинообразование, които могат да решават големи и отговорни идейно-творчески задачи.

Бих желал специално да отбележа, че пъстрият състав на нашата филмова критика, различните канали и пътища за формирането на нейните кадри днес са една нейна отличителна особеност, която крие съществени предимства.

Ако преди години тази особеност носеше сериозна опасност от изпадане в дилетантизъм, от механическо пренасяне на чертите и опита на другите изкуства и културни области в сферата на киноизкуството, днес благодарение на интензивната творческа работа на най-добрите ни филмови критици, които запазиха своеобразието, богатството и разликите в своя жизнен, естетически и културен опит и го съчетаха със задълбочено проникване в специфичната природа на киноизкуството, с овладяване на поуките от неговата история и актуална творческа практика, тези опасности и рискове се превърнаха в предимства, в белези на продуктивност, характерни за най-добрите изяви на днешната ни филмова критическа мисъл.

И на още една особеност на нашата филмова критика искам да се спра, която внася някои специфични акценти в нейната природа и в нейното функциониране в сравнение с някои други сектори на художествената критика.

Ние говорим за синтетичния характер на киното като изкуство и това е правилно. Но би трябвало по-точно да видим какво е мястото и ролята на критиката за осъществяването на това синтетично изкуство. Би трябвало да видим, че в синтетизма на киноизкуството се включва и особено активното и по-непосредствено взаимодействие с критиката. Киното по начало е изкуство, което много по-директно и бързо се влияе от общественото мнение, от състоянието на общественото съзнание и обществената психология; в това число и от критиката. Но това означава, че и самата критика се намира в много по-директни, непосредствени и своевременни връзки със своя обект. Нека прибавим и обстоятелството, че много от нашите критици участвуват лабораторно-творчески като редактори или членове на колективи и художествени съвети при раждането на отделните филми. На второ място, критиката е длъжна да върви в крак с бързите реакции на публиката към гледаните филми. Ако за една книга се появи рецензия няколко месеца, половин години или дори една година след нейното излизане, това не би се посрещнало като нещо ненормално, колкото и в тази област закъсняването на критическите реакции да е също така нежелателно. Но една рецензия за излязъл филм, написана година след неговата поява по екраните, би била смешно несъстоятелна и професионално недепа, тя просто

е немислима. Разбира се, тук не става дума за статии върху филми, които след изтекъл срок, след като филмите са били вече оценявани, да хвърлят поглед върху тях, да ги преценят от известна дистанция на натрупания опит, на очертали се различни мнения и т. н. Тук става дума за първите критически оценки, за първия отклик, който при кинокритиката винаги би трябвало по силата на специфични изисквания да бъде бърз, своевременен и активен.

Всичко казано дотук, ни говори за дейната и директна връзка на кинокритиката с киноизкуството, която я поставя в положението не на страничен наблюдател, а на пряк участник в кинематографическия процес; всичко това ни говори за нейната енергична заинтересованост от онова, което става в киноизкуството, от конкретните кинематографически факти. Това своевременно и активно вътрешно заинтересовано реагиране към проявите на творческата практика е характерно и за българската филмова критика. Активната заинтересованост на критиката ни от проявите на киноизкуството, от неговата сегашна и утрешна съдба намира най-красноречив израз в борбата срещу сивия поток, срещу филмите, в които той се осъществява. Сив поток, сиви филми е имало и има и в нашето киноизкуство, но нашата критика в лицето на най-добрите си представители е реагирала остро срещу тяхното присъствие, борила се е за тяхното преодоляване, не се е примирявала с принизените изисквания. И едновременно с това нашата критика тъкмо защото е изпълнявала своята мисия не на страничен наблюдател, а на активен участник в кинематографическия процес, е доказвала и доказва, че знае цената на постигнатите успехи, че умее да вижда и да се радва на тях, че да полага талантиливи и компетентни усилия за утвърждаването на ония произведения и тенденции, които ни водят напред.

Ние имаме основание да подчертаем, че в областта на филмовата ни критика хвалебственият и безкритичен подход, т. н. комплиментарност, не можах да пуснат такива дълбоки корени, както това стана в други сектори на изкуството ни. Знаем, че другаде появяването дори на един-единствен отрицателен критически отзив се бе превърнало в проблем; че цели годишни течения на списания и вестници се изнизаха, без в тях да е дадена заслужена оценка на отрицателни факти в областта на съответното изкуство. Фактите говорят, че цялостната картина на попрището на филмовата ни критика не е такава. Специфичните черти в положението на критиката ни — нейната близост до реакциите на зрителите, нейната сравнително по-изострена заинтересованост от съдбата на изкуството, което е неин обект и в създаването на което тя е много по-непосредствен участник, наред с такова обстоятелство, като отсъствието на „мастити“ фигури, които при недобра воля могат да подтискат критиката и да затрудняват оценяването на несполучливите им произведения — всичко това тук несъмнено играе съществена роля. Но трябва да видим и личните заслуги на нашите критици, които са проявявали принципност, убеденост във вредата от ниските критерии и не на последно място кураж при отстояване на добре разбраните интереси на нашето киноизкуство.



Естествено това е преобладаващото впечатление от дейността на критиката ни, което не изключва наличието и на сериозни, дори драстични отклонения от тая обща картина.

\*

Въпреки всички посочени положителни моменти в развитието на филмовата ни критика днес все още нямаме основание да говорим, че основните слабости, посочени в речта на др. Тодор Живков, са преодоляни напълно както в работата на нашите критици, така и в сферата на отношението към филмовата критика.

Кои са тия основни слабости?

а) нашата филмова критика все още не е станала в нужната степен форма на партийното ръководство на творческия процес в областта на киноизкуството. Тя все още не изпълнява с нужната активност и на необходимото равнище основния си професионален и граждански дълг — да дава своя принос за раждането и усъвършенстването на художествените факти в киноизкуството ни, за неговото развитие като изкуство с открити и непоколебими класово-партийни позиции, като изкуство на високата и вълнуваща образна сила, като изкуство на милионните аудитории. При това днес става дума не просто за обикновеното участие на критиката ни в развитието на киноизкуството, а за такъв неин принос, който да отговаря на съвременните потребности и възможности.

Все още основните задачи, поставени от партията пред дейците на изкуството ни, не са застанали в центъра на вниманието на филмовите ни критици, не са предизвикали нужната енергия и активизация в необходимите посоки, за да се породят и собствените, оригинални приноси на филмовата ни критика за достойното осъществяване на тия задачи, за осмисляне опита на съвременното ни киноизкуство и за проправяне пътищата към бъдещите му успехи. Тазн слабост изпъква както в дейността на отделните кризи, така и в работата на двете специализирани издания „Киноизкуство“ и „Филмови новини“. Списание „Киноизкуство“ се нуждае от по-енергично и организирано насочване към обобщаване на натрупания опит на филмовото ни творчество през последните години, към анализиране поуките от тоя опит, към изследване на причините за неговия възход, към очертаване на перспективите и ресурсите на утрешния ден. Списание „Филмови новини“ би трябвало да преодолее известна кинематографическа затвореност, която се забелязва при неговото списване, да повиши обществено-политическата си отзивчивост, да разшири своя хоризонт, да засили контактите си със зрителите и читателите, като дава израз на техните вълнения, интереси, становища и въпроси.

Творческото овладяване на съвременните теми от киноизкуството ни изисква сериозно превъоръжаване и на филмовата ни критика, израстване на нейната гражданска и естетическа мисъл, изострена способност за съизмерване на киноизкуството с живота, усет за новото, инициативност в откриването и поставянето на новите проблеми и т. н. Нашата критика ще изпълнява пълноценно своята мисия в развитието на киноизкуството ни, ако засили способността

си за инспирации към художественото творчество, за такива критически открития в живота и изкуството, които да дават израз на нагрупаните потребности, да насочват вниманието към нерешените проблеми, към раждането на новите жизнени явления и към пътищата, които водят до тяхното овладяване от изкуството, до неговото обогатяване и обновяване.

Но до такива продуктивни инспирации може да стига само критика, която органически е свързана с изкуството и живота, с преобразяващото дело на партията, критика, която vyplъщава и изразява движещите идеи на своето време, която участва като боец на предния фронт на живота и на неговото кинематографическо усвояване;

б) развитието на съвременното българско киноизкуство, овладяването на днешните му пораснали задачи, очертаването на станалата вече доста пъстра и многолинейна картина на сегашното му състояние е един извънредно сложен процес. Нашата критика като цяло все още не е на необходимата висота, която да отговаря на сложността на този процес. Пред лицето на сложните задачи на киноизкуството ни и на различните факти, тенденции и явления, с които са свързани усилията за осъществяването на тия задачи, някои наши критици проявяват слабост към едностранчиви постановки на проблемите и към едностранчиви оценки, абсолютизират едни факти и явления за сметка на други, изпускат от вниманието си поради някои вътрешнокинематографически съображения и пристрастия генералните посоки в развитието на днешния ни филм, както и многообразието и богатството на неговите възможности.

Разбира се, всеки кинокритик е жива творческа индивидуалност, а не някакво безлично, електронно-сметачно устройство. Критикът също така има суверенно право на изборителност, на тематически и стилови предпочитания. Но той в никакъв случай не бива да изпуска обективните моменти в своя критерий, не бива да забравя, че критиката е форма именно на партийното ръководство на кинематографическия процес, а не на тясно-лични, ограничено-вкусовски манифестации. Откъсването от идейно-естетическите основи на критиката като форма на партийното ръководство в изкуството води до субективизъм и до прикрита или открита груповщина. Прояви на такива едностранчиви, тясно-лични или груповски оценки и становища за съжаление се срещат в практиката и на някои наши критици.

Преди време нашата партия посочи, че притъпяването на класово-партийния критерий лежи в основата на кризисното състояние, в което бе изпаднало нашето киноизкуство. Наложил се да бъдат критикувани някои конкретни филмови произведения. Бяха отхвърлени и възгледите на някои наши кинокритици, които не виждаха или подценяваха опасността от накърняването на класово-партийната същност и природа на изкуството ни.

Развивайки се по посока на партийните указания, нашето киноизкуство излезе от кризисното си състояние, създаде и продължава да създава филмови творби, които очертаха реалния му възход, върнаха доверието на зрителите към нашия филм, спечелиха



крупни международни награди, заслужиха положителната оценка на критиката у нас и зад граница...

Днес някои са склонни да направят от това възходящо развитие неправилния извод, че са ревизирани някогашните партийни оценки за тогавашното кризисно състояние на киноизкуството ни, за неговите основни причини. Всъщност положителното развитие на нашето филмово творчество и днешната негова ситуация доказват колко правилно е било партийното изискване за засилване на класово-партийния подход в киноизкуството ни. Всъщност без стремението да се реализира достойно това изискване не би било възможно да се постигнат днешните творчески успехи, днешното пораснало равнище на националната ни кинематография. Не ревизиране, не отхвърляне, а утвърждаване на партийната линия донесе животът, практиката, която е висшият критерий за истинност и резултатност. Отхвърлени и опровергани бяха както тенденциите, които водеха до притъпяване на класово-партийната същност на изкуството ни, така и тенденциите за създаване на монополно положение във филмовото ни творчество на отделни лица и отделни групи, тенденциите за догматично манипулиране с класово-партийния принцип в изкуството. Доказателство за това са наложилите се промени в стила и метода на ръководене на филмовия процес у нас, промени, които доведоха до консолидиране на творческите сили върху принципна партийна основа. Доказателство за това е и острата критика, която бе направена през дните на Националната партийна конференция на статията „Идеологическата диверсия в изкуството“ от Стефан Василев, съдържаща превратни оценки за днешната ситуация на фронта на изкуствата ни и специално на фронта на киноизкуството ни и редица догматични, откъснати от живота постановки.

Днес обстановката в нашата кинематография и в нашия съюз се изгражда върху основата на Априлския курс на партията, върху основата на принципност, на непримиримост към всякакви отстъпления от партийната линия и едновременно с това на уважение към особеностите на изкуството, на гъвкавост в ръководенето на неговите процеси, на доверие в творческите кадри на киноизкуството и кинокритиката, на приобщаване и консолидация на всички талантиливи сили върху ясни и чисти класово-партийни позиции. Тази обстановка — това е наш първостепенен дълг и основна поука от опита, през който сме минали — трябва с всички сили да се укрепва и развива.

„Не може да разчитат на партийната подкрепа нито онези, които реагират на справедливата критика на техни неправилни теоретически възгледи или постановки едва ли не като на посегателство върху тяхната личност, нито онези, които свикнали да смятат, че научната истина е само техен монопол, се опитват да се само-разправят с всеки свой опонент, заменят научната критика с политически квалификации и обвинения. И при двата случая се касае за отделни рецидиви на една безвъзвратно отминала погрешна практика, които трябва да се преценяват като несъвместими с принципите и нормите, установени от ленинската априлска линия на партията.“ Това са думи от доклада на др. Александър Лилов, изнесен

на Февруарския пленум на ЦК на БКП. Те са казани по повод някои прояви изобщо на идеологическия фронт, но се отнасят с пълна сила и до редица страни и моменти от живота в нашия съюз и нашата кинематография;

в) израстването на творческо-професионалното равнище на основното ядро от кинокритици у нас не бива да ни затваря очите, първо, за необходимостта от продължаване на този процес и второ, пред фактите, които говорят, че у нас доста често се шири една некомпетентна и професионално неграмотна лъжекритика, която оказва подчертано отрицателно въздействие върху читателите. През последните години се увеличи броят на изданията, които публикуват материали за киното, увеличи се и търсенето на автори, които да пишат за киното. И ето тук се създадоха условия за навлизане в сферите на кинокритиката на неподготвени, а понякога и явно невежествени автори, които обаче се отличават с голяма натрапчивост и пробивност. По телевизията, по радиото, в провинциалния печат, а дори и в някои столични издания тия автори намират за съжаление трибуна, пласират своите ерзаци и по тоя начин дискредитират както киноизкуството, така и филмовата критика.

Биха могли да бъдат посочени много и много красноречиви примери в това отношение. В нашия специализиран кинопечат вече бяха критикувани с основание някои слабо написани книги по въпроси на киноизкуството. В съдокладите, които ще чуете, също така се посочват конкретни случаи в тази посока. Поради това и поради ограничеността на времето, с което разполагам, аз ще се спра само на един пример, но затова пък особено красноречив. Авторът на една от рецензиите за филма „Зарево над Драва“ е Станислав Друмешки. В началото на своята рецензия той отбелязва, че българското филмово изкуство е длъжник на Отечествената война. „Нейният летопис — пише той — е истинска съкровищница, от която може много да се вземе за възпитанието на подрастващите поколения в дух на патриотизъм, на безпримерна преданост към народа и родина. **Ето защо (!)** най-новият филм на ДО „Българска кинематография“ „Зарево над Драва“ представлява един успешен опит за епично пресъздаване на отделни епизоди от Отечествената война, на образи и характери, които оставят трайни емоционални следи в съзнанието на зрителите.“

Авторът на тази рецензия, изглежда, не е подозирал, че за писането на филмови критики е необходима поне елементарна естетическа грамотност и уважение към логиката, иначе той не би написал горните „проникновени“ редове. Но какво да кажем за равнището на неговата специална кинокултура, когато статията му е изпълнена с „компетентни“ наблюдения от рода на следните:

„Хубави думи трябва да се кажат за работата на режисьора Зако Хеския, на оператора Крум Крумов, на художника-постановчик Костадин Русаков и на композитора Симеон Пиронков.“

„Трудна и отговорна е била работата на оператора Крум Крумов. Той следва да бъде поздравен за проявеното професионално майсторство.“



„Висока оценка заслужава и работата на художника К. Русаков.“

„Във филма участвуват едни от най-добрите наши киноартисти. Имената на Георги Георгиев-Гец, Георги Черкелов, Петър Слабаков, Андрей Чапразов, Богомил Симеонов, Стефан Данаилов и др. са достатъчен атестат за цената на филмовото произведение.“

„Висока оценка трябва да се даде и на артистичната изява на Георги Черкелов.“

„Обаятелна е в ролята на журналистката Ана Добринка Станкова, а Лидия Вълкова затрогващо показва драмата на своята героиня Вера. Със своето дарование много допринасят за успеха на новата филмова творба А. Чапразов (министърът), Б. Симеонов (подполковник Ангелов), А. Притуп (майор Филчев), Ст. Данаилов (поручик Божев), В. Михайлов (капитан Стрезов) и др. Справедливо ще бъде тук да се отдели и изпълнението на Стефан Илиев в ролята на поручик Ганчовски, на Димитър Милушев (поручик Тодоров) и Марин Младенов (Васил), които рационално използват по-богатия сценичен (!) материал. Макар и в отделни епизоди, и този път сполучливо защитават своите образи П. Слабаков, Ст. Гъдев, Ст. Майноловски, А. Карастоянов, Ив. Налбантов“.

Сред тия „дървени“, нищо неказващи изброявания се правят и няколко опита за художествен анализ, които също така носят белезите на плоското възприемане на филма. А ние с основание говорим, че филмовата критика би трябвало да бъде форма на идейното и естетическо възпитание на читателите, да помага и на авторите на произведенията чрез убедителното посочване на техните силни и слаби страни. Не стана ли твърде лесно у нас да се пишат филмови критики?!

Стремежът към издигане на професионалното равнище във филмовата критика понякога протича и се осъществява непълноценно. Това обикновено става тогава, когато критиката се затваря в себе си и в своя обект, при това възприеман твърде стеснено и бедно. В такива случаи се стига неизбежно до ограничено кинаджийство в критиката, до затъване в тясно-професионалните проблеми на киноспецификата, изпускат се непоправимо основните и определящи черти и страни на филмовото произведение. В статии от този род ще намерите купища от специални естетически и кинематографически термини, наукообразни построения, маниерно разкрасена стилистическа опаковка, но през цялото време, докато ги четете, ще изпитвате неотразимото чувство, че авторите им се намират някъде в околностите на главното, което повдигат разглежданияте от тях филмови творби.

Неотдавна четох рецензията на една наша, иначе подчертано талантилива критичка — ще си позволя галантно да не спомена името ѝ. Какво ли нямаше в тая рецензия — просторна екскурзия в историята на киното, още по-просторна екскурзия в историята на литературата, имената на много и много автори, гирлянди от цитати и цветисти фрази. Нямаше в статията само едно — точна и убедителна оценка на разглеждания филм;

в) необходимостта да се гледа на кинокритиката като на фор-

ма на партийното ръководство на кинематографическия процес постави и поставя високи изисквания както към кинокритиците, така и към ония институти и ръководни лица, които имат пряко отношение към осъществяването на нейните функции. Тук е необходимо преди всичко да се преодолее инерционното отношение към критиката, което гледа на нея като на неизбежно зло, като на беден роднина, който сме заставени от немай къде да търпим у дома си, но на когото няма да е излишно да даваме от време на време да разбере, че е именно беден роднина. Това неоправдано отношение би трябвало решително да се замени от нов подход към кинокритиката като към един активен, с нищо незаменим участник в кинематографическия процес, който дава своите оригинални и така необходими приноси за неговото плодотворно осъществяване, приноси, без които неизбежно се стига до нежелани деформации, до задържане в една или друга степен на цялостното ни филмово движение напред.

Ние знаем колко грижи се полагат за развитието на киноизкуството ни — конкурси, контракции, награди, цяла система от държавни поръчки за разработка на особено трудни и нужни теми, специално за претворяване на съвременността. А какво се прави за развитието на критиката? Независимо от посочените вече положителни изменения, грамадната диспропорция е повече от очевидна. А тъкмо критиката по своята природа е свързана със съвременността, тя е немислима извън съвременността, тя е една от формите — може би най-интензивната и главоболната — за постигане на съвременността в живота на изкуството. Нима усилията на нашите критици, които се насочват към осмисляне на проблемите на съвременния ни живот и на тяхното претворяване от изкуството, не се нуждаят от специални грижи, от най-активна поддръжка и поощрение? Тук, в тая така важна сфера, е необходимо да се извърши прелом, необходимо с отношението към критиката, към нейните таланти и квалифицирани представители, заели се с решаване на най-трудни задачи, решително да се измени, за да отговаря на реалното значение на критиката в идейно-творческия комплекс на кинематографическото ни развитие.

За кинокритиката трябва да се създават условия за изявяване на нейната активна, относително самостоятелна роля. Не бива тая роля да се свежда до удобно практическо удовлетворяване на тясно-ведомствени критерии и интереси. Ведомствеността в гледната точка на самата критика, на самите критици, когато те изпадат в неин плен, е обратната страна на медала, обратната, карикатурна страна на близостта на критиката, на нейната директна връзка и включеност в кинематографическия процес, за които вече стана дума. Ведомствеността в отношението към ролята на критиката говори за откъсване от разбирането на киноизкуството ни като част от националното ни изкуство, което има собствени, трайни и проверени от развитието критерии и принципи, които не могат да се свеждат до изискванията на ведомството, до повелите и изкушенията на „административния възторг“.

Тежнения от подобен род — ние знаем това много добре — са се проявявали в миналото с голяма сила в нашия кинематографиче-



ски живот. Те са стигали дотам, че са погизвали и заличавали ролята не само на филмовата критика, но и на Съюза като творческа организация на кинематографистите със свои важни и отговорни задачи и функции. Не би могло да се каже, че тия тежнения са изчезнали напълно и днес, защото тук съществена роля играят и някои обективни моменти. Ние не бива да забравяме, че кинематографията е такъв сектор от нашето изкуство, в който организационно-ведомствената и административно-производствената страна е по необходимост силно изявена, подчертана и изведена на преден план. И тъкмо поради това тук е особено реална опасността от изпадане в плен на ведомствените критерии.

На нас ни е жизнено необходима не „автономна“, откъсната от основните задачи на кинематографията критика, не и критика с тесен ведомствен хоризонт, на нас ни е необходима критика — талантлив и умен, взискателен и тактичен проводник на партийната политика, на партийната линия в изкуството, критика, която да се ръководи от високите критерии на съвременната ни национална художествена култура;

г) именно защото е форма на партийното ръководство на творческия процес, за кинокритиката трябва да се вземат специални мерки, за да бъде тя стабилизирана и стимулирана, за да се постави в положение, при което да може да изявява силите, качествата и възможностите си. Ние трябва сериозно да се замислим върху всичко това, ако искаме да изправим филмовата ни критика здраво на крака и ако искаме тя да се стреми да бъде изразител тъкмо на партийното мнение, а не на мнението на отделни групички и отделни хора.

Тук съществуват някои слабости, които сериозно спъват положителните усилия за извеждане на по-високо равнище на критическата ни мисъл.

Извън всяко съмнение е, че партийното ръководство на творческия процес в изкуството, в това число и в киноизкуството, се проявява и ще се проявява както при очертаване на генералните линии, така и при оценяването на някои конкретни художествени факти от особено значение за общото развитие. Това положение е и трябва да бъде аксиома за филмовата ни критика.

Но трябва да видим, че вече не малко автори на филми хвърлят огромна енергия, в някои случаи дори тя е по-голяма от енергията, която влагат при изработването на филмите си, за да заангажират мнението на един или друг партиен и държавен ръководител за своя пореден филм. В това отношение понякога се прибегва до твърде нередни похвати, като дори се стига и до явната мистификация, до монтираната лъжа, до разпространяването на фабрикувани „смайващо-блестящи“ оценки, които имат единствената цел да възвеличат мнимия успех на дезинформатора и да затворят устата на ония, които евентуално биха имали друго мнение за неговия филм.

Прояви от подобен род, сумирани в ежедневието на кинематографическия ни живот, прерастват в сериозно отрицателно явление, което в края на краищата дискредитира партийното ръководство на изкуството, като го окарикуатурява и опошлява, а от друга стра-

на — спъва твърде болезнено нормалното изявяване и функциониране на критическата мисъл;

д) творческата обстановка в нашата кинематография и в Съюза на българските филмови дейци се изгражда върху основата на класово-партийните принципи на социалистическо-реалистическото ни киноизкуство. В това отношение не би трябвало да се правят никакви компромиси, не би трябвало да се търпят никакви отклонения. Идейно-мирогледното и естетическо единство на киноизкуството ни обаче няма нищо общо с еднообразието, с нивелацията и регламентирането на творческия живот. Върху основата на класово-партийния критерий би трябвало да се осигури простор за разгръщане на различни мнения, на различни инициативи, на различни склонности и предпочитания, да се създават условия за творчески дискусии, в които да се търсят стоговори на трудните и сложни творчески задачи и проблеми, които стоят за разрешаване пред киноизкуството ни. За създаването на такава обстановка кинокритиката ни има да играе важна, първостепенно роля. Но едновременно с това би трябвало да се създава подобна обстановка и за съществуването и изявяването на самата критика.

Би трябвало да видим, че в структурата на съюза съществуват някои специфични моменти, които могат да се използват като пречка срещу усилията за създаване на подходяща творческа обстановка за развитие на критиката ни. Най-голямо относително тегло в съюза, в неговата дейност и в неговия облик имат преките създатели на филмите — режисьори, сценаристи, оператори, актьори и т. н. Това обстоятелство е естествено, наложило се от същността и природата на съюза. Но неестествено ще бъде, ако се позволи то да се използва за потискане и ограничаване на критиката, за проявяване на нетърпимост и респресивно отношение към нея. Разбира се, както всички страни и елементи на кинематографичния ни живот, така и филмовата ни критика като цяло и в отделните си прояви също така подлежи от своя страна на критика. В това отношение, в посоката на активизирането на критиката на самата критика има още много да се желае. У нас реакциите в повечето случаи имат кулоарен характер. Би трябвало и в това отношение да се създаде вкус към открито дискутиране, като в него взимат активно участие и филмовите творци. Но едно е откритото и принципно дискутиране — което трябва да развиваме — и съвсем друго е безпринципната и себична нетърпимост към критиката — явление, на което е необходимо да се дава недвусмислен отпор в живота на Съюза и на кинематографията ни.

Основното тук е да се изхожда от позициите на киноизкуството ни, от неговите принципи, от интересите на неговото плодотворно развитие:

Но явно е, че и сред самите критици има много отрицателни наслоения, които спъват разгръщането на тяхната дейност. Критиците са си изработили някакъв удобен стереотип на добросъседски отношения, някакъв негласен пакт за ненападение, който им осигурява спокойствие, но лишава работата им от интензивност, от изявяване на богатство от различни гледни точки, становища и оценки.



Когато преглеждах продукцията на нашата филмова критика във връзка с темата на този наш пленум, аз се натъкнах на извънредно много и правещи силно впечатление пропуснати поводи за творчески спор, за изказване на несъгласие, за приважване на други, опровергаващи критически аргументи и на други, обратни становища. Бих си позволил да твърдя, че по броя на пропуснатите поводи за творчески спор нашата критика се намира на едно от първите, т. е. на едно от най-лошите места в сравнение с другите сектори на художествената ни критика. И това обстоятелство би трябвало да ни разтревожи.

Няколко примера, нарочно взети от различни години.

Във връзка с варненския кинофестивал през 1970 г. в сп. „Филмови новини“ се появява оценъчно-обзорна статия. В нея Ивайло Знеполски прави анализ и равностетка на фестивалните филми и очертава някои нови тенденции в нашето кино. Много от констатациите на автора, както сме свикнали да очакваме от него, са направени проницателно и точно. Но ето едно от неговите централни наблюдения и обобщения: „Нашето кино, струва ми се, се прощава с това, което бихме могли условно да наречем негово юношество. Постепенно то се освобождава от безапелационните интонации, житейския догматизъм и задъханата многословност, от разбирането на изкуството като непосредствен аргумент в повече или по-малко конкретни спорове — и върху най-репрезентативните филми от изминалия период, оставащи в златния фонд на социалистическата ни култура, лежи печатът на директно проведения диалог с времето, художествените образи са дегизирани понякога от обществено-политическия „жаргон“ на момента“.

Тук верното е спънато от неверното. Вярно е, че киноизкуството ни правеше успешни опити да се отърси от схематизма — от житейския догматизъм, безапелационните интонации и задъханата многословност, както не много точно пише Знеполски. Но какво търсят тук, изравнени и смесени с формите на схематизма, „разбирането на изкуството като непосредствен аргумент в повече или по-малко конкретни спорове“ и „директният диалог с времето“ — нима това са белези на схематизъм или на творческа юношеска незрялост, от които киноизкуството е трябвало да бяга, да се освобождава, да преодолява?! Допускам, че тук Знеполски е побързал да възприеме безкритично теорията за т. н. „параболично“ кино, която е прехвърлил върху нашето съвременно киноизкуство, без да се съобрази с богатството на неговите възможности и посоки на осъществяване. Една-две години по-късно на световните екрани се увеличи рязко относителното тегло на политическите филми, т. е. на филмите, които търсят не параболата, а именно директния контакт и диалог със своето време, филмите, които се превръщат в най-непосредствени аргументи в най-нажежени конкретни спорове. Сам Знеполски написа хубави страници за тия филми, но това са страници, които фактически опровергават предишното му становище и показват неговата несъстоятелност. И колко полезно щеше да бъде, ако неговата тогавашна теза бе своевременно оспорена.

В една от моите статии, написана през 1972 г., аз се спирам

върху проблема за конфликтните ситуации в нашите филми. В статията си отбелязвам, че „когато създавахме нашите историко-революционни филми, ние отразявахме една действителност с нейните конфликтни ситуации, които се характеризират със своята фронталност. Животът обаче отиде напред. Предметът на нашето киноизкуство се измени. Фронталната конфликтна ситуация се замени от други конфликтни ситуации, които се проявяват в живота много по-сложно, по-диференцирано, по-противоречиво и по-скрито“. Сега съм убеден, че този възглед е неточен — плодотворното в него е, че се държи сметка за движението, за усложняването на живота и оттук за необходимостта от по-сложни и противоречиви драматургически форми. Неверното обаче е в отхвърлянето на фронталната конфликтна ситуация, на нейната актуалност, в гледането на нея като на достояние единствено на миналото. А животът ни показва, че тя има място и днес както в отношенията между хората, така и в изкуството.

На нашето обсъждане на документалното кино през миналата година бяха изнесени няколко интересни доклада. Сред тях бе и докладът на Христо Кирков озаглавен „Проблемен ли е нашият проблемен филм?“ Острота и вглъбеност носят много от критическите наблюдения на Кирков върху редица документални филми. Неговият основен критически тезис обаче е твърде уязвим. Кирков е на мнение, че „сбект на проблемното документално кино и истинска негова стихия е не толкова проблемата като проблема, а отношението към нея“. Според мен тази формулировка е неточна и непродуктивна, защото противопоставя недialeктически два неделими момента — от една страна, проблемите, вложени и разглеждани във филмите, и от друга, отношението към тях. Едва ли в това „не толкова, колкото“ ще се открие спецификата на проблемния документален филм. Доколкото става дума за документално киноизкуство свършено ясно е, че нас ни интересуват *човешките проблеми* и затова е неправилно да се смята, че нашите документалисти трябва да се занимават не толкова с тия човешки проблеми, колкото с отношението към тях. Тук нещата са неделими, те се преливат и взаимопроникват — твърде често и отношението към даден проблем е също така проблем. Във всеки случай заслужаваше да се поспори по този въпрос и това несъмнено щеше да бъде от обща полза.

И една съвсем нова статия — статията на Григор Чернев за развитието на антифашистката тема в игралните ни филми — в „Народна култура“. Авторът с основание търси новите моменти в кинематографическото претворяване на тази традиционно важна тема за киноизкуството ни. На преден план той изтъква съвременното звучение на най-новите ни филми и в това има голяма доза истина. Но има и голяма доза несправедливост към по-старите ни филми в тая тематическа област, като „А бяхме млади“, „Пленено ято“, „Бедната улица“..., които също така се отличаваха със своята съвременна интонация, с успешния си опит да включат неотдавна отминалите години в размислите за настоящето. Дори е трудно и по същество неправилно да се каже, че филмите, за които става дума, гледаха на годините на антифашистката борба като



на минало, за тях тези години бяха жива съвременност, жива и съвременна човешка проблематика.

Привеждам всички тия примери на пропуснати възможности за спор не за да започнем да насъскваме критиците един срещу друг, не за да устройваме „бой на петли“ помежду им, а защото искам да подчертая, че проблемите, с които се сблъсква нашето киноизкуство и нашата кинокритика, са *сложни* проблеми, които няма да се разрешат с един замах. Това са проблеми, които изискват изявяване върху основата на марксистко-ленинската естетика на богатство от гледни точки, от интелектуален и емоционален опит, богатство от жизнени и естетически концепции, богатство от приближавания към истината. И в сферата на нашата филмова критика ние сме длъжни да внедрим и развиваме всички предимства на марксистко-ленинската идеология, която е достатъчно определена, за да не търпи каквито и да са буржоазни влияния и примеси, и която е достатъчно широка, за да е чужда на всякакъв догматизъм и закостенялост.

е) пълнокръвна филмова критика би могла да съществува в атмосферата на будна, активна идейно-художествена и професионална възискателност в цялостния живот на нашата национална кинематография и на творческия съюз на кинематографистите, в атмосферата на високите критерии за комунистическа партийност, народност и художественост. Неправилно е да се смята, че критическото мислене е привилегия и бreme само за една определена група от хора, които по силата на своята професия непрекъснато се занимават с оценката на фактите, явленията и проблемите на киноизкуството. Равнището на една национална кинематография се определя от цялостния климат, в който се пораждат художествените факти, творческите импулси и търсенията, от активната работа на мисъла и вдъхновението, които предшествуват тия факти. От това общо равнище, от тази обща обстановка, от това, каква е атмосферата в цялостния ни кинематографически живот, каква е атмосферата в съюза, в неговите звена, в художествените съвети, комисии, секции и т. н., зависи в голяма степен и състоянието на специализираната професионална филмова критика. От друга страна, осигурените възможности за пълноценно изявяване на филмовата критика несъмнено ще ѝ позволяват тя да оказва обратно активно въздействие върху протичането на творческия процес.

Ръководството на нашата кинематография и Съюзът на българските филмови дейци са длъжни да полагат непрестанни усилия за издигане равнището и ролята на критиката и за осигуряване върху основата на партийната политика в изкуството на творческа обстановка, в която да се изявяват не само индивидуалните качества на критиците, но и кинокритиката ни като цяло да заеме полагащото ѝ се достойно, отговорно и важно място на фронта на съвременното ни киноизкуство.

Филмовата ни критика е родена и се е формирала като творческа дейност и като кадрови потенциал под прякото и благотворно въздействие на великото съветско киноизкуство и специално на новаторската съветска кинокритическа мисъл.

Днес ние имаме задачата да очертаем система от мерки, план

за дългосрочна съвместна дейност с творците на съветското киноизкуство, която да издигне на още по-висока степен нашето сътрудничество и нашата дружба. Необходимо е такава програма да бъде изработена и за областта на филмовата критика. По-нататъшното превеждане и издаване на фундаменталните трудове на класиците на съветската киномисъл (след Айзенщайн, Довженко и Пудовкин ще бъдат издадени и Дзига Вертов, Луначарски и Козинцев), редовното запознаване с проявите на съветската актуална кинокритика, издаването на тематични сборници, осъществявани от съвместните усилия на съветски и български автори, издаването в СССР на книга от български критици за българското социалистическо киноизкуство, засилване на сътрудничеството между нашите и съветските кинописания, координирането на планове на двата творчески съюза и на кинематографиите за работа в областта на филмовата критика, по-честото гостуване на съветски критици у нас и на наши критици в СССР, съвместни инициативи на двете секции „Кинокритика“ към нашите съюзи... — това са само част от задачите, които стоят пред нас.

Подобни задачи изпъкват и в контактите ни с филмовите критици от другите социалистически страни. По тях специално се говори и се взе общо решение на срещата на главните редактори на кинописанията, която се проведе в София.

Нашата филмова критика има и други, първостепенни международни задачи, свързани с нейното участие в общия фронт на социалистическата и прогресивната киномисъл по света срещу буржоазната идеологическа диверсия. Съвременното българско киноизкуство става все по-често предмет на внимание за кинокритиката зад граница и специално за кинокритиката от капиталистическите страни. Какво и как се пише за нашите филми, какво и как се пише за филмите на социалистическата общност. Кой са нашите истински приятели, как да се увеличи техният брой и кой са нашите открити и прикрити врагове — какви са техните преценки и внушения — всичко това изисква будното внимание и своевременно отговор на нашата кинокритика, нейната компетентна и активна намеса.

Като се ръководим от решенията на Февруарския пленум на ЦК на БКП по идеологическите въпроси, които изискват цялостен прелом и решително подобряване на нашата работа, ние — ръководството на СБФД и ДО „Българска кинематография“ — трябва да изработим целева комплексна програма за развитието на филмовата ни критика във всичките ѝ форми и посоки на извяване. В тази програма би трябвало да залегнат следните задачи:

1. Вниманието и грижите за състоянието и развитието на филмовата ни критика да се издигнат на равнище, отговарящо на голямото значение и особената роля, която има критиката в кинематографическия процес.

2. Да се вземат мерки филмовата ни критика решително да се ориентира по посока на основните задачи, които стоят пред съвременното ни киноизкуство — съвременната тема, естетическото възпитание, борбата срещу идеологическата диверсия.

За целта да се изработи и внедри система от поръчки за разработване на особено трудни и сложни теми: да се отпускат твор-



чески контракции на филмови критици, които насочват усилията си към разработване чрез книги и чрез по-големи публикации в периодичния печат на проблеми, свързани с основните задачи на киноизкуството ни.

Списанията „Киноизкуство“ и „Филмови новини“ също да конструират ония автори, които се заемат с написване на статии и други материали, свързани с тия основни задачи.

3. В групите от режисьори, сценаристи и оператори, които се изпращат в по-дълготрайни командировки за изучаване живота на конкретни обекти в страната, да се включват и критици.

4. Да се утвърди практиката за определяне всяка година на награди за творби на филмовата критика, да се отличават както цялостните изследвания, излезли под формата на книги, така и изявите на оперативната критика.

5. Бюрото на съюза и ръководството на ДО „Българска кинематография“ периодично да се срещат с филмовите критици, да поставят, разясняват и да дават указания във връзка с основните задачи, които съюзът и обединението решават.

6. Да се изработи цялостен план за културно-масовата дейност на съюза и обединението, за контактите с широките зрителски кръгове и да се намери съответното място на филмовата критика в тоя план.

Да се направят всички необходими практически изводи от особен характер на секция „Критика“ при СБФД. Бюрото на съюза и ръководството на обединението да разглеждат исканията и инициативите на секцията и да оказват най-активна подкрепа за тяхното осъществяване.

7. Да се обсъди работата на редакторските звена в нашата кинематография и да се положат усилия за нейното подобряване, за повишаване ролята на редактора в творческия процес и за нейното свързване с цялостното осъществяване на сценария и филма.

8. Да продължи процесът на внедряване на филмовата ни критика в основните звена на кинематографическия ни и съюзен живот в съответните съвети, комисии, колективи, делегации и т. н.

9. Да се подпомогне специализирането на интересите и проявите на отделните критици във връзка с изучаване както на отделните клонове на съвременното българско киноизкуство, така и на отделните национални кинематографии в световното киноизкуство.

10. Да се подпомага квалификацията и индивидуалната творческа работа на критиците, като в системата на Дома на киното се изработи специален план, който да обхваща и филмовите прожекции, и набавянето на съответна кинолитература.

11. Да се изисква от съответните ръководни органи (Българска национална филмотека, Институт по изкуствознание към БАН и др.), които имат формации на филмова критика, да координират своите планове с плана на СБФД и обединението.

12. Да се обърне внимание на Комитета по печата, че относителното тегло, броят на заглавията и обемът на колите на издаваната у нас кинолитература все още не отговарят на мястото и значението на киноизкуството в живота на народа. Наложително е да се избегнат съществуващите сега диспропорции между обема на из-

даваната у нас кинолитература и обема на литературата за другите сектори на изкуствата — литература, театър, изобразително изкуство и т. н.

Да се положат усилия освен издателството „Наука и изкуство“ кинолитература да издават и издателствата „Български писател“ (избрани сценарии на българското кино), „Народна култура“ (избрани сценарии на световното кино), „Народна младеж“ (популярни масови издания за киното), „Български художник“ (сценарии на анимационни филми), „Народна просвета“ (учебно-помощна и популярна кинолитература).

13. Заедно със Съюза на журналистите да се обсъжда периодично състоянието на киноматериалите в нашия всекидневен централен и провинциален печат.

Да се вземат мерки за увеличаване относителното тегло на материалите за киното и преди всичко на материалите, свързани с българското и съветското киноизкуство, като тия материали не се изчерпват само с рецензирането на пусканите по нашите екрани филми.

Да се настоява към нашите централни всекидневници да се комплектуват активи, съвети от най-добрите ни филмови критици.

Заедно със Съюза на журналистите да се организират периодично курсове за млади критици и редактори.

14. Бюрото на съюза и ръководството на обединението да обсъждат периодично работата на сп. „Киноизкуство“, „Филмови новини“ и „Български филми“, да приемат техните годишни планове и да ги подпомагат при решаване на отговорните им задачи.

Да се доведат докрай усилията за увеличаване тиража на списание „Филмови новини“ и за неговото излизане поне два пъти месечно.

Да се увеличи обемът на списание „Киноизкуство“ най-малко с една печатна кола, за да може неговият размер да отговаря на необходимостта от поместване на по-дълги материали — сценарии, големи проблемни статии, студии и т. н.

Някога сред нас живееше и твореше един млад, изпълнен с творческа енергия критик. Смъртта го изтръгна от нашите редове и едва тогава ние осъзнахме, че сме изгубили в лицето на Кънчо Табаков една от надеждите на българската филмова критика.

Не беше отдавна времето, когато в нашите редици бе и Христо Берберов. Ние, които сме работили с него, знаехме неговите качества като човек, гражданин и професионалист. Но трябваше смъртта да врхлети с брутална неочакваност, за да се осъзнае, че той бе един рядък критически талант, който даваше и щеше да дава много на нашето киноизкуство. Това бе една изострена критическа шпага, една висока степен на универсална ерудиция в изкуството, една тънка чувствителност за гражданските и художествените стойности. Но всичко това бе осъзнато от нас, уви, когато го загубихме. Ще посоча и примерите с Минко Николов и Цветан Стоянов от литературната критика. Днес техните книги се сочат с пълно основание сред ония книги, които са ярко свидетелство за времето ни. Но когато бяха живи? . . .

Ние сме свикнали да изискваме от критиката да търси и утвърждава талантите в изкуството, да открива дарованията, да им по-



мага да се изявяват с пълна сила. Но нека признаем, че не умеем своевременно, с усет за реалните измерения да виждаме и откриваме талантите в самата критика, да им помагаме да проявят и развият максималните си способности.

Има някаква печална и инертна несправедливост в навика ни да обръщаме обратно бинокъла, когато говорим за критическия талант, за неговите приноси и възможности. Наистина този талант е заровен в ежедневието, в неговата вява, в неговата често пъти замъгляваща погледа преходност. Но тъкмо тук във врявата и преходността могат да се раждат и се раждат и големите непреходни ценности, които постига и е в състояние да постига критиката.

От друга страна, несъмнено е, че нашата съвременност поставя все по-високи и високи изисквания както към творците на изкуството, така и към творците на критиката, изисквания, чиято реализация е свързана с най-голямо напрежение на духовните сили, с наличието на всеотдайност, с чувството за лична отговорност за съдбите на художествената ни култура, за включеност в историческото дело на народа ни.

Днес ние имаме необходимите условия, за да осъществим прелом в тази сфера на изкуството ни. И тук ние сме длъжни да превърнем в жива реалност предимствата, които носи в своята природа социализмът като обществен строй, благосклонен към талантите, стимулиращ тяхното развитие, предполагащ техния разцвет. Още повече, че разцветът на критическите таланти, разцветът на критическата ни мисъл, носител на партийна страстност и мъдрост, на естетическа проникновеност, критическа мисъл, заела своето достойно място и изпълняваща своята благородна и отговорна роля, е една от най-важните предпоставки за цялостния разцвет на изкуството ни, за неговото непресекващо развитие по пътя на осъществяването на вдъхновяващите задачи, които партията и народът, нашата собствена творческа съвест поставят пред нас.

---

## РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ

### или сънища и филми

За щастие през 1928 година през софийското село Кривина не е минал астролог, който да предрече на едно малко русо момче творческо поприще в областта на седмото изкуство. За щастие на астролога, защото в този изостанал край „най-важното от всички изкуства“ е събуждало тогава главно недоумение и той би си изпатил добре за шарлатанията... Но какви ли не са превратностите на историята — една социална система рухва, идва друга и бедното селско момченце има кого вече да заинтересува с таланта си. Намира мястото си в театралната академия, която завършва блестящо — в отдел театрална режисура при проф. Боян Дановски. Свикнали сме да говорим в такива случаи за активно предварително участие в самодейността, за рецитации на празнични вечери и успехи на училищната сцена...

— Нищо подобно — споделя Рангел Вълчанов. — Никакви проявления, никакво определено влечение към изкуството до явяването ми на конкурсния изпит. Чиста случайност — че съм стигнал до конкурса, че съм го издържал, че съм завършил академията. И досега не зная как е станало. Помня, че като работник в кожарската индустрия се наложи да престоя дълго време в болницата. До мен лежеше тежко болен млад човек, необикновено културен и интелигентен, който четеше непрекъснато. Той ме зарази някак с любовта си към изкуството. Отначало го слушах благоговейно, без да разбирам за какво става дума. Постепенно проникнах в този невероятен свят на художествените образи, заразих се от четенето на неговите книги, от стремежа да наваксам загубеното...

После идва избухването на таланта. Но случайно ли е това? Който е опознал вродения артистизъм на Рангел Вълчанов, бликащ от всяка фраза, всяко движение, неговата фантазия, необикновената му гледна точка към явленията в живота, чувството му за хумор и емоционалния му заряд, ще разбере, че тук не може да става дума за някаква случайност, а само за по-ранно или за по-късно попадане в сферата на изкуството. По-точно — в сферата на киноизкуството.



И така, избухва талантът. В самото начало той е актьорски: Бойко в един от първите ни значителни социалистически филми — „Тревога“ на Захари Жандов. Участието му като изпълнител в „Екипажът на „Надежда“ и „Невероятна история“ показва, че и по-късно, като утвърден режисьор, не е забравил първата си любов.

Режисьорският си път Рангел Вълчанов започва като асистент в „Песен за човека“ и „Две победи“ на Борислав Шаралиев, в „Крайцерът „Надежда“ на Кирил Илинчев, във филмите на Антон Маринович и Стефан Сърчаджиев. Самостоятелно снима „На малкия остров“, след което е режисьор от българска страна в съвместния филм на България и ГДР „Звезди“, постановка на Конрад Волф.

Защо тръгва по пътя на режисурата, защо изоставя храма на Мелпомена?

— Актьорът играе един образ, режисьорът играе всички образи в дадена творба. В буквален и преносен смисъл аз сънувам всички бъдещи образи на филма, който ще поставям. Ако не ги сънувам, не мога да снимам. В целия филм „На малкия остров“ съм заснел един единствен несънуван епизод от четири кадъра — Доктора с таралежа, — който стана най-трудно и аз никак не го обичам. Освен това режисьорската професия дава по-широки възможности да се реализира нереализуемото. Ще се поясня: моите намерения са винаги по-големи от постигнатия резултат. Досега постановките ми винаги са „пропадали“, що се отнася до максималното покритие на моите изисквания. Аз никога не съм удозлетворен накрая, когато творбата е завършена. Затова пък изпитвам чувство на доволство, понякога дори съм щастлив в предварителния подход към работата, в самия творчески процес, преди да започне да ме обладава страхът за финала. Обяснявам си това със сладостното тайнство на движението към неизвестното. То е наситено с фантазия, с предположения, с чудното прелитане на мисловните сфери на теорията към противоречивата, бранежа се действителност на снимачната площадка. И след тази великолепенна стихия на мисли, чувства и мечти режисьорът се среща внезапно лице в лице със своето произведение, гледа и се чуди, резултатът му се струва сив, скучен, но той е вече безпомощен да го поправи. Творбата вече не е твоя, тя е предназначена за чужди хора, с които в този момент нямаш нищо общо. Остава ти само радостта от преживяното по време на работа.

— Не е ли това израз на едно пренебрегване на социалния адрес?

— В творчеството си съм се стремил винаги към широката публика. Само че не обичам да откровенича с нея, смятам за неприлично да я занимавам с моите изповеди — това няма нищо общо с искреността. Не съм разчитал никога да правя изкуство заради самото изкуство. Самото произведение, което излиза от ръцете ми, се брани срещу това: идеята, заложена в него, атмосферата, взаимоотношенията, драматургическият образ и актьорското му покритие — всичко търси контакта със зрителя, без да слугува на неговите най-елементарни представители. Но моята интимна любовна връзка с произведението съществува само в процеса на неговото раждане.

Ние сме свързани, докато то завърши, после се разделяме и даже не се познаваме. На финала се хвърлят в очи всички измислени и недоизмислени структури, композиции, компромисите. И произведението отлита вече на собствени криле — никой не се интересува ти какво си искал да кажеш, важното е какво е достигнало до него, до консуматора. Спецификата на киноизкуството, колективността на творческия процес и взаимната зависимост, произхождаща от това, техническият, индустриалният момент — всичко измества по малко ъгъла на първоначалното (и максималистично) режисьорско виждане. Най-добрият филм е онзи, който е направен с най-елегантен компромис. Всеки иска да намали степента на компромиса и е щастлив от относителния успех. Аз съвзхищавам от упоритото постоянство на мои колеги като Бинка Желязкова и Вълко Радев, които кадър по кадър отстояват замисъла си...



...Ние не знаем до каква степен Рангел Вълчанов е покрил творческите резултати с намеренията, доколко е бил „елегантен“ неговият компромис в първия му самостоятелен филм „На малкия остров“. Но като обективен резултат това е ярка художествена проява, едно от най-високите постижения на българската кинематография. В средата на политическите затворници след Септемврийското въстание, очакващи присъдите си на малкия остров, режисьорт с изключителен талант разкрива характери, конфликти, атмосфера, показва умението си да работи с актьора, да вае пластиката на кинематографичния образ. Емоционалността на режисьора, неговото усещане за ритъм и структура, чувството му за мярка и за вяроност на средата, в която се разгръща драматургията, са просмукани във всеки кадър, във всеки метър лента. И творческата любов, съюзена с умението, е толкова видимо голяма в изграждането на този „сънуван“ от Вълчанов свят, че ние не можем да повярваме в неотменимия според режисьора развод между завършеното произведение и неговия създател.



С филма „На малкия остров“ започва творческата дружба на Рангел Вълчанов със сценариста Валери Петров и оператора Димо Коларов. През 1960 и 1962 г. този екип създава „Първи урок“ и „Слънцето и сянката“. Особено влияние върху творчеството на режисьора оказва сценаристът Валери Петров.

— От всички автори, с които съм работил, най-сполучлива е симбиозата ми с Валери Петров. Той има рядко изтънчен вкус, дълбоко и обхватно е възпитан по отношение на изкуството, контактът му със света и хората е богато нюансиран. Всеки режисьор би имал огромна полза да работи с такъв сценарист. Сега, като са минали години и съм създал с него три филма, трябва да открия, че не едно значение, заложено в негов сценарий, е оставало неразбрано от мене — и ме е било срам да го призная. Снимал съм неща, които са ме изпълвали с недоумение, снимал съм ги по усет, без да разбирам точно какво значат. Настигал съм, „разбирал“ съм с чувствителност рационалните намерения на този многопластов автор, възприемал съм редица предложени неща в неговия материал, но в каква връзка са били те и до днес не разбирам. Усещам например, че трябва да снимам даден план дълго време, че трябва да преследвам определено настрояние, но не винаги съм съзнавал крайното, точното намерение, вътрешния конфликт. Моята земна, реалистична селска целеустременост по особен начин „воюва“ с естетическата изтънченост, деликатната поетичност, меката дискретност на този голям творец. И досега съжалявам например, че в „Слънцето и сянката“ не заснех един епизод, в който сред елегантния, наситен с финес и чужди езици плаж се стоварва един камион от обикновени селяни, докарани на разходка от вътрешността на страната. Много от тях въобще не са виждали морето — те свалят селските си дрехи, запретват гащи и в безкрайна почуда нагазват до глезените във водата, пеейки кой знае защо песента „Горо ле, горо зелена“. Въобще на този филм му липсва земното. Чудна работа, моята първа и неувяхваща любов е селото, земята, селските хора — аз все се мъча да се върна към тая моя първа любов, все я лелея, стънувам и минавам покрай нея с едно извинително повдигане на раменете: „Сега пак трябва да се залова с нещо друго, но следващия път...“ И следващия път се появява нещо така важно, така неотменимо, интересно или не чак толкова, което отново кара селяните да чакат — нищо, те са свикнали, търпелив народ са, ще почакаят още малко. Но тези хора имат нужда от специфична реабилитация или по-точно от подкрепата на изкуството, от възстановяване на нравственото равновесие между онова, което имат и което заслужават да имат.

— Какво място заема във вашето творчество проблемът за присъщия на режисьора неповторим почерк, стил, начин на изразяване?

— Според мен само в представите на един критик може да съществува такова понятие — „почерк на режисьора“. Той го е измислил за удобство, за да може по-лесно да вкара една личност в дадена, понякога съвсем приблизителна, схема: Вълчанов — схеми

№ 3, Желязкова — схема № 6, Шаралиев — № 1, и пр. Аз пък мисля, че никой от нас няма (и не може да има) почерк. Но да оставим нас и да отидем към световното кино. Кой е почеркът на Чухрай — този от „Четиридесет и първият“, от „Чисто небе“ или от „Живели старец и старица“? Къде да търсим „истинския“ Антониони — в „Червената пустиня“, във „Фотоувеличението“ или в „Забрийски поинт“? Според мен как ще кажа нещо е момент несъществен, неинтересен като основна цел — средството е само помощник да се изхвърли на повърхността трайната, величествена тема. Подчинил ли си се на средството, кажеш ли например — „Аз искам да съм модерен“, то значи веднага да станеш такъв, какъвто не си, т. е. предател на самия себе си. Като говорим обаче за средствата, непременно трябва да извадим на преден план актьора — за мен той е най-могъщото средство, при това именно в областта на киното, а не на сцената. На снимачната площадка актьорът изразява за секунди и минути едно състояние, една мисъл, да речем, от края на работната книга, след това си стива и след три дни застава отново пред камерата, за да изиграе три минути, този път от началото на сценария. Разбира се, той не може да завърши смислено изграждането и развитието на образа си, ако не съществува обединяващата и насочващата сила на режисьора. За разлика от театъра киното дава на режисьора повече възможности да разполага с актьора именно като средство. На него аз обръщам най-много внимание. Той е най-познатият ми материал, с него най-богато мога да идентифицирам и да разрешавам въпросите, които съм си поставил. Още когато избирам актьора, зная какзо мога да направя аз с него и той с мене. Същевременно обичам зечната изненада, която талантливият актьор предлага: уж го познавам, но в различно време той става друг, бра ни се, хитрува. В последна сметка и той се подчинява на онова главно, което всички ние, създателите на един филм, искаме да кажем — ако успеем.

Единадесетте филма, които досега е поставил Рангел Вълчанов, като че ли му помагат да поддържа тезата за задължителния вкусов разноразнобой на режисьора. Той е разрешавал на екрана в оптичен план спорове за съдбата на планетата, заплашена от ядрена смърт, в суровите условия на антифашистката борба е симпатизирал на една романтична и невъзможна любов — това са филмите „Слънцето и сянката“ и „Първи урок“, които заедно с „На малкия остров“ приключват цикъла на творческия съюз с Валери Петров. Но независимо от цялата си разноразноликост на историческо време, конкретна идейна насоченост и характеристика на персонажа тези филми са свързани с нишки, които говорят за някои неотменимо присъщи качества на авторите, в частност на режисьора, определящи и неговия почерк. Откровено търсене на съвременното звучение, независимо дали темата се развива в минало или сегашно време: открита камера, открити характери, конфликти и философски позиции, налагащи сложно, комплексно усвояване на образните характеристики, връзки и конфликти; мекота, стигаща до лиричност, римувана със сурова, рязко сменяща се тоналност в поведението на героя и в изобразителната страна на филма; класическо водене на



сюжета, на драматургическите ходове, внезапно нарушавано от ексцентрика, гротеска или буфонада; и над всичко — налагащият се стремеж към искреност, достоверност, справедливост в разговора за значителни неща, далеч от дребнотемиято, чиято крайна цел е винаги социалистически хуманна. По тези белези графологът може да открие почерка на Рангел Вълчанов. Вярно е, че трябва да бъде добър графолог, защото те илюстрират портрета и на други творци, от които кинорежисьорът (за разлика от уникалния автор в другите изкуства) неминуемо е повлиян: сценарист, оператор, художник и пр. Но вярно е и това, че веднъж познал присъщите на режисьора качества, зрителят вече го отличава, свързва се с него и дори се привързва.

До края на шейсетте години Рангел Вълчанов поставя още седем филма, обединени от особеностите, за които говорихме, и съвсем различни по своята тема, структура и среда. „Инспекторът и нощта“ по сценарий на Богомил Райнов разкрива под лекия воал на криминалния сюжет поредица драматични ситуации и образи от ежедневието в нашата действителност, съставляващи микроснимка от голямото общество с неговите най-парливи проблеми: духовна корупция и нравствена чистота, апатия и гражданска активност, модифициране на овехтелите морални стойности и изграждането на нови качества. Над персонажа се носи обаятелната, по човешки проста и мъдра фигура на Инспектора. Характерно за Вълчанов тук между другото е, че след някои експерименти в сферата на актьорския избор (по-точно в „Първи урок“ и „Слънцето и сянката“), отново се връща — със определено сполучлив художествен резултат — към утвърдени актьори: Георги Калоянчев, Невена Коканова, Константин Коцев, Иван Андонов и др.

Сериозен опит да се надникне в проблемите на възпитанието, на младежката душевност е филмът „Вълчицата“ по сценарий на Хаим Оливер. Както винаги открита, позицията на режисьора за макаренковския метод на убеждение и превъзпитание като единствено отговарящ на социалистическото време не само прониква през целия филм, но се реализира в един от малобройните художествени факти в българското кино, посветени на методите за въздействие върху младите хора. Онова актьорски сполуки — Георги Калоянчев в ролята на директора, блестящ дебют на Илка Зафирова в ролята на Вълчицата.

Едно „лирическо отстъпление“ прави своеобразна пауза в творчеството на Вълчанов — новелата „Споменът“ по сценарий на Иван Стоянович. Почти безмълвно, в подчертано есеистичен план и не без хумор се третира неуважващият въпрос за изстраждането на трагичната любов. Още едно междучасие е първият и засега последен опит на Вълчанов да снима дългометражен документален филм „Пътешествие между два бряга“, поетическо наблюдение на част от Африка и Европа, придружено от интелigentния, леко ироничен коментар на режисьора. Филмът не е изцяло изграден по предварителния замисъл поради избухналата по това време израелско-египетска война, но тази творба, застанала между есето, документалния факт и игралния момент, ни докосва с интернационализма на авторската позиция, с общочовешката си проблематика и с идейността си.

През втората половина на шейсетте години Рангел Вълчанов работи в тесен контакт с чехословашки кинотворци в България и Чехословакия. Това своеобразно амалгамиране с друга национална характерност завършва с три игрални филма — „Езоп“, „Лице под маска“ и „Шанс“. Първият е по сценарий на Анжел Вагенщайн и възкресява епохата на великия древен философ, чиито притчи прескачат границите на своето време и до днес вълнуват с актуалния си смисъл. Това е и главната заслуга на филма — да ни представи една съвременна гледна точка към легендарната личност, станала митична с проповедта на правдата, справедливостта и свободата. Художественият резултат като цяло не е равен, вълнуват ни по-скоро с дълбочината на обобщенията си отделни епизоди. „Лице под маска“ (с участието на Люба Скоршенова и Йозеф Кемър) има амбицията да надникне в най-съкровениите слоеве на човешката психика и със средствата на философското наблюдение да постави въпросите за трайните човешки чувства и отношения, за живота и смъртта, за порива към най-съвършените нравствени стойности. Това е може би единственият досега филм на Вълчанов, в който условността, символичността, иносказателността играят голкова голяма роля. Някои не го разбират, други го считат за „сложен“, „експериментален“. Но дори да приемем позициите на най-въздържаните, не можем да отречем високия професионализъм в него, опита за философско осмисляне на живота, най-сетне правото на твореца да подиша кислорода на една нова, непозната атмосфера. В „Шанс“ една ситуация, на пръв поглед банална за дадена среда и неинтересна за друга — получаването на роля от застаряваща актриса и свързните с това творчески и любовни драми, — се превръща в разговор за процента четност в нашето ежедневие, за фалша и искреността между хората, за демагогията и присъдата върху нея. Тук акцентите падат върху актьорското изпълнение, защитено блестящо от Иржина Тршебуцка и Йозеф Абрахам. „Шанс“ и „Лице под маска“ са ярък пример за проникване и претворяване на чужда атмосфера, среда, актьорска същност, дори до известна степен на проблематика.

Завърнал се на българска земя, Вълчанов хвърля известно време сили в телевизионни филми и предавания, а през 1973 г. завършва комедията „Бягство в Ропотамо“. Тя няма сериозни претенции да конкурира предишните произведения на режисьора. Ние можем да я възприемем като малка атракция, която режисьорът има нужда да устрои на публиката и на себе си, или като малка почивка, преди да се залови отново за онова, което характеризира истинския му портрет; и същевременно като стилистическо търсене на своеобразен жанр, в който музикалният филм, комедията на характерите и комедията на ситуацияите, буфонадата и водевилът си дават среща. За бъдещото развитие на режисьора навярно и този филм ще изиграе своята положителна роля.

Нека го попитаме какво счита, че още не е направил в киното, какво би искал да осъществи.

— *В своя живот човек има една песен. Всичко останало са само нови думи към нея. Бих искал това да бъдат винаги точни думи:*



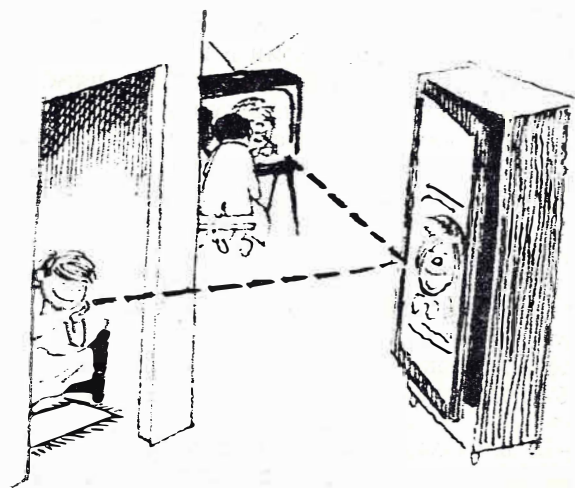
нежност, тъга, истина, вярност, човешко извисяване. Каквото нап-  
равя, ще бъде в името на моя любим — обикновения герой.

— Него ли завещавате на идващите след вас режисьори?

— Него, но заедно с една по-голяма дързост от нашата. Сигу-  
рен съм, че нашите деца са по-добри от нас — и по-смели, и с по-  
малко вътрешни задръжки, които ние си създадохме във времето, в  
което живяхме. Респектират ме техните отговори: „Харесва ми“, „Не  
ми харесва“, „Обичам“, „Не обичам“. Разчитам повече на тяхната  
категоричност при изобразяването на героя, отколкото на нашата  
нюансирана, превърнала се в пардонна чувствителност. Вярвам на  
откровените, честните, неотстъпващите, небалансиращите млади хо-  
ра. Вярвам в нашето кино и в правдивия, противоречивия, колкото  
извисен, толкова и обикновен герой, достоен за него.

Странно нещо са срещите между хората. Мислиш, че знаеш  
всичко за някого, срещнеш го, запrikaзвате се внезапно и с удивле-  
ние разбираш, че си срещнал съвсем друг човек. Един човек, който  
сънува, когато твори, и твори, когато сънува.

ИВАН СТОЯНОВИЧ



## ЩРИХИ КЪМ ТРИ ПОРТРЕТА

Три десетилетия — „равни на столетие“. Ден след ден, година след година зоркото кинооко наблюдава, отразява и осмисля сложния преобразователен процес в материалния и духовния свят на обществото, търси и открива кълновете на новата душевност, на комунистическото съзнание у българина, активно участвува в идейното му възпитание през петилетките на революционното строителство.

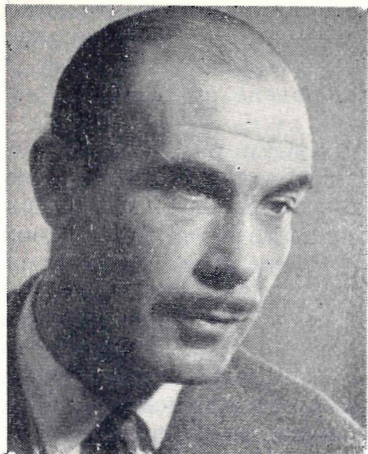
Зад това вечно будно око пулсират гражданското вълние и творческото неспокойствие на пионерите-ентузиаста, на зрелите професионалисти, на днешните вестрени...

### ЮРИИ АРНАУДОВ

Пътят на з. а. Юрий Арнаудов в киното е път на прогресивния интелгент и родолюбец, търсещ възможности да се включи активно в революционния шурм на народната власт срещу старото и реакционното, да я утвърждава с патоса на филмовото изкуство.

Син на адвокат, получил юридическо образование, Юрий Арнаудов се подготвя да поеме разработената от бащата адвокатска кантора в родния си град Шумен. Но в това поприще младият адвокат само дебютира, за да не се върне никога вече към него.

След победата на Девети септември Юрий Арнаудов идва в София и става редактор в списанието на БЧК. Прз лятото на 1946 г. в България пристига съветският режисьор Роман Григориевич Кацман — „първата лястовичка“ на съветската кинематография — със задачата да снима пълнометражен документален филм за току-що родилата се социалистическа република. Тази първа българо-съветска копродукция слага началото на ползотворното сътрудничество между двете кинематографи, на личните дружби и колегиалните контакти между кинематографистите от двете страни. Нужен е един културен пре-



водач, за да се улесни работата на смесения творчески колектив в процеса на създаването на филма „България“. И „щастливият случай“ отключва вратата на документалното кино на един от пионерите му. Добре владеещ руски език, Юрий Арнаудов е поканен за преводач на Кацман. Това първо съприкосновение с въздуха на седмото изкуство, с атмосферата на ентузиасираните пионери и техните съветски колеги, с магията на кинопублицистиката и личния контакт с автора на текста — големия съветски писател и публицист Иля Еренбург — решава професионалната ориентация на бъдещия режисьор. Дебютира с биографичния очерк за поета-революцио-

нер Христо Ботев, а в 1974 г. с „Повест за Търновград“ се изявява като кинематографист с поетична мисловна нагласа. След основаването на „Киноотдела“ в днешната сграда на СХДФ двамата с Румен Григоров стават първите режисьори, редактори и сценаристи на седмичния кинопреглед, на документалните випуски. През 1949 г. Арнаудов получава Димитровска награда, присъдена на създателите на пълнометражния документален филм „Той не умира“, реализиран във връзка със смъртта на големия син на българския народ Георги Димитров. По това време се създава и студия за научно-популярни филми. Юрий Арнаудов преминава на работа там, без обаче да скъсва връзката със „студията-майка“, в която създава голяма част от своите филми.

За да разберем защо Юрий Арнаудов се ориентира към научно-популярното кино, са необходими още няколко шрихи към портретната му скица. Освен нестихващия му интерес към националната история, към всички паметници на българската култура, към документалното историческо наследство, той е голям ценител на изобразителното изкуство. Самоук художник, любител на акварелната миниатюра, Арнаудов се интересува от майсторите на живописа и историята на това изкуство. Музиката пък е „в кръвта“ му от най-ранни години. Така предпочитанието му към патриотично-историческите и изкуствоведческите (музика и живопис) теми в научно-популярния филм намира своето обяснение.

Юрий Арнаудов, привидно спокоен, вътрешно гори в творчеството си. Във филмите му няма нищо ексцентрично, никакви белези на формални увлечения — академични са в най-добрия смисъл на думата. Но мисълта във всеки от тях въздейства емоционално, кадрите покоряват с музикалния си ритъм. Както сам режисьорът признава: „Не мога да видя образа, преди да е зазвучал в мене.“

Кинематографистът Юрий Арнаудов е едновременно поет и изследовател, който търси и се стреми към романтиката. Той я открива зад партийния документ, зад историческия факт, зад архео-



логическия експонат. Юридическото му образование го тласка към задълбочения анализ, чрез който да се стигне до сърцевината, до корена на факта и явлението, до „ада и рая“ на човешката душа, осмислени философски и изведен и до художествено обобщение. Той доказва това още веднъж с филма „100 години безсмъртие“ — посветен на апостола на свободата Васил Левски. В този филм той най-ярко защитава естетическото си кредо: да търси във всеки проблем перспективата и връзката му с днешния ден, да разкрива духовните ценности на нашия народ. „100 години безсмъртие“ дава най-точна представа за стиловия почерк на режисьора. Историческият факт му служи за трамплин към философското и художественото обобщение. Използува архивния документ — писмата на апостола — като инспиратор на идеята за романтичния образ на революционера победител и в поражението чрез трайната следа, която оставя след себе си.

В последния му филм „Стоян Едрев“, посветен на загиналия партизански командир, от оскъдния снимков материал и натурните кадри Юрий Арнаудов внушава идеята за безсмъртието на падналия в борбата антифашист. Режисьорът добре познава възможностите на едрия план и умело си служи с него.

В тематичния спектър на неговите филми присъствува убедително и изкуствоведческата тематика. Той създава цикъл от филмови очерци за живота и творчеството на бележити български художници: за Илия Бешков („Художник-гражданин“ — награден в Москва в 1959 г.), „Андрей Николов“, „Станислав Доспевски“, „Николай Павлович“. В тази поредица се ражда и портретът на композитора Панчо Владигеров, получил награда във Варна в 1961 г. В портретирането на хората на изкуството той изхожда от гражданските и естетическите позиции на самата личност и третира творчеството като плод на духовния им мир.

В момента Юрий Арнаудов работи върху юбилейния филм „На добър път, България“, който се ражда върху монтажната маса от кадри на стария филм на Кацман—Еренбург и „Пролет моя“ на з. а. Христо Ковачев, посветен на 25-годишнината от Девети септември. В този филм е заложена концепцията на твореца за ролята и задачите на документалното кино: „Нищо не може така убедително и ангажирано да запечата времето, епохата, делата на хората като документалния филм. И в този аспект аз виждам огромната му роля, отговорната му задача. Каква представа бихме имали за Девети септември, ако „петорката“ не беше снела своите уникални ленти? Има ли роман, музика, които да ги надвишават по силата на въздействието си? И днес те са актуални, защото са „единицата мярка“, „жалонът“, отправната точка към бъдещето. Днешните документални ленти са перспективата на развитието, защото по метода на сравнението ще можем да предвидим бъдещето. Ето защо мисля, че документалният филм заслужава да му посветиш целия си съзнателен живот.“

Личността на Юрий Арнаудов е изцяло проектирана в неговото творчество — темпераментно и емоционално, мисловно вгълбено и аналитично изследователско, последователно в търсенето на исти-

ната в живота и изкуството, в природата и хората. Една творческа личност, оставила следа в документалното и научно-популярното ни кино, един ветеран, под чийто ръце се раждаше съвременното българско киноизкуство и който още много може да допринесе за неговото развитие.

## РУМЕН ГРИГОРОВ

Съдбата му на кинематографист е неразривно свързана със Студията за хроникални и документални филми от основаването ѝ до днес. Той никога не ѝ изневери, не я използва за трамплин, а ѝ посвети силите и амбициите си на „ортодоксален“ документалист (както Григоров сам се характеризира), защото според него най-голямото кино е киното на революционната истина. А това естетическо кредо си има дълбоките корени в личната му съдба на активен борец срещу непримиримия враг на класата и народа — монархофашизма.



15-годишният потомствен революционер е вече активен член на РМС в Пловдив, а през пролетта на 1944 г. получава смъртна присъда като участник във войнишка конспирация. Свободата връща на живота обречения на смъртта антифашист, за да разгърне силите му в партийната, организационната и обществената дейност.

Попрището му на кинопублицист започва непосредствено след одържавяването на фондация „Българско дело“ и трансформирането ѝ в „Киноотдел“ към КНИК на 5. IV. 1948 г. в днешната сграда на СХДФ на ул. „Гаврил Генов“ 7. Ето защо с право можем да кажем, че Румен Григоров е „живата история“ на студията, в която и до днес работи като

режисьор.

С носталгия си спомня ветеранът за пионерските дни, когато той и Юрий Арнаудов са били „мозъкът, сърцето и нервът“ на кинохрониката и документалните випуски — режисьори, редактори, сценаристи, автори на текста... дори сядали на монтажната маса. Облягайки се на по-големия опит на „най-първите“ в атмосферата на ентузиазъм и любов към работата, на колегиална етика и приятелство, с моралната подкрепа на партията, с ценната помощ на тогавашните съветски кореспонденти, „ученикът“ смело овладява специфичния език или както сам Румен Григоров се изразява: „От любители епохата бързо ни направи професионалисти.“

В лицето на младия режисьор седмичният кинопреглед намира деен и талантлив творец с публицистичен нерв и политическа зрелост, а документалният филм — един от вдъхновените си поети.

300 седмични кинопрегледа и випуска, 120 документални филма (от които над 20 пълнометражни) и почти толкова сценарии — това обемно творчество очертава респектиращо присъствието на Ру-

мен Григоров в документалния жанр. Цялото му творчество е създадено съобразно естетическите му възгледи за изкуството на кинодокументалиста. Според него то не е обикновена регистрация на събитията, не е обективистична информация, а е страстна боева публицистика. Кинодокументалистиката творчески отразява и осмисля главно в съдбата на народа и неговите борби, съобразявайки се с най-добрите традиции на националната култура, стреми се да проникне в дълбочината на явлението с чувство за съвременност и вътрешна правда, да бъде образен летописец на буреносния XX век. На преден план пред обектива на кинодокументалиста се намира неговият основен герой — Човекът. . . .

Ще се спра само на възловите заглавия, които бележат етапите в професионалното израстване на Румен Григоров.

Вдъхновената трактовка на „Димитровската тема“ — животът, личността и революционното „творчество“ на големия патриот и интернационалист, комуниста и държавника, вожда и учителя, героя от Лайпциг — го поставя в челните редици на родната кинодокументалистика. Последният от трите випуска, посветени на историческия Пети конгрес на БКП („С Димитров напред!“) — 1948 г., утвърждава дебюта на младия режисьор. Една година по-късно участието му като сценарист, автор на текста и в реализацията на пълнометражния документален филм „Той не умира“ — създаден във връзка със смъртта на Георги Димитров в необичайно кратък срок и разпространен веднага в страната, както и в чужбина на чужди езици — донася на него и творческия колектив „Димитровска награда“ I степен. По-късно — в 1966 г. създава и филма „Заветът на Димитров“.

В центъра на вниманието на Румен Григоров е обикновеният труженик в различните области на обществения живот — тези синове и дъщери на народа, които след себе си оставят пример, подвиг, които трасират пътя ни към мечтаното по-разумно бъдеще с откривателства, самоотверженост и горещ патриотизъм, с дарби и знания, комунистите, които не жаят сили и време да претворят идеите в живо дело. Така се ражда цикълът, посветен на герои на труда и създатели на нови почини в социалистическото строителство. Ще отбележа поетичния очерк за стахановеца Пеню Генчев „Тежкотоварен влак № 154“ (1950 г.), последван от „Златната тъкачка Лиляна Димитрова“, „Първенците на ТКЗС“ (1951 г.), „По волята на човека“ (1959 г.) и др.

На рано напусналата живота актриса Мила Павлова той „издига паметник“ с поетичната импресия „Аз не вярвам в смъртта на звездите“ — получила награда за идейно-художествени постижения във Варна през 1967 г. За поколенията Румен Григоров запечатва и неповторимата индивидуалност на художника Павлето, на скулптура Йордан Кръчмаров.

Румен Григоров опоетизира родният пейзаж и хората, търси корените на народната душевност във фолклорното и етнографическото наследство („Повест за родината“ — 1955 г.), „Родопа пее“ и „Родопски мотиви“ — 1960—1961 г.) и др.

Големите международни и национални проявления в областта на спорта и изкуството като фестивали, олимпиади, спартакиади,



събори, гастролни и др. влизат в тематичния обсег на режисьора не само заради актуалната им събитийност, а и заради хуманитарните им цели — да служат на мира и световната солидарност. В тази поредица ще спомена: „Ние пяхме в Брюксел“ (1960 г.), „Нека да има навред фестивали“ (1959 г.), „Визи за Лондон“ (1966 г.), „Фестивал 68“ „Олимпийски искри“ (Мексико 68), „Световното първенство по волейбол“ (1970 г.), „Европа в зала фестивална“ (1971 г.), „Осми в света“ (Мюнхен 72).

Последните му филми „Първа атомна — Козлодуйски измерения“, „Крепост на класата“, „Корените на село Дъскот“ говорят за неувяхващия му интерес към миналото и към днешна България и хората ѝ, за страстната партийност на изкуството му.

Документалистът Румен Григоров е получавал ордени и отличия, два пъти е лауреат на Димитровска награда. Под перото му са излезли множество теоретични статии, монографии и очерци за български и съветски кинематографисти, автор е на изследването „Съветският филм в България от 1917 г. до 1944 г.“, издадено от „Наука и изкуство“ в 1964 г. Дългогодишен член е на редколегията на сп. „Филмови новини“. Паралелно с филмовата и „книжовна“ дейност той активно присъствува в обществения живот на кинематографията. Бивш секретар е на Съюза на филмовите дейци в България, сегашен член на Управителния му съвет и партийното бюро, на ръководството на секцията „Режисьори“ и председател на режисьорската колегия, председател на дружеството на кинопублицистите към СБЖ...

## КОНСТАНТИН КОСТОВ

В негово лице научно-популярното кино в България намери своя основоположник, защото създаденият от режисьора в 1948 година филм „Каменната гора“ по своя характер носи стремеж към популяризиране на една научна материя.

Още от юношеските си години Константин Костов има едно „хоби“, което по-късно определя избора на професията: фотографията и теснолентовия филм. Има и една страст — любовта към родната му природа.

Константин Костов е юрист по образование. Но раждането на родното кино го кара да се откаже от избрания път и да се включи в изграждането на този важен дял на новата социалистическа култура. От решаващо значение е личното му познатство с теоретика на фотографията у нас Георги Ст. Георгиев, който в качеството си на член-делегат на фондацията „Българско дело“ и инициатор на първия курс по кино и фото през 1945 г., изиграва важна роля за осъществяването на желанието на младия любител. Още като курсант, в края на 1945 година, бъдещият режисьор започва кинематографичната си дейност като асистент оператор и оператор в кинохрониката, където остава до 1948 година. Отказва предложението да стане юристконсулт на фондацията и грабва камерата на хрсникъра. Плод на самостоятелната му режисьорска дейност са 77 заглавия като на 54 от тях е и сценарист. Един респектиращ фонд от тематично богатство на научно-популярния жанр.

На въпроса, защо не се е ориентирал към игралното кино, ко-

ето тогава търсеше своите създатели, режисьорът обяснява, че „научно-популярният“ свят му е бил определено по-интересен и по-приемлив със задачите, които поставя пред твореца. Освен това всяка тема носи нов свят, нови проблеми, нова сфера на познанието. А откривателството е „в кръвта“ на младия режисьор. То го съпътства през целия му плодотворен път. Константин Костов търси и открива онова в природата, което ние или няма начин да видим или пък не го забелязваме.

В 1948 година дебютира с оператора Емил Рашев и съвместно създават филма „Електричество и електрификация“ — една остро актуална за времето си тема. Но всъщност вторият му филм „Каменната гора“ (който вече споменах) е истинското начало на новото му поприще. Следващият е първата българо-чешка продукция „В дълбините на Черно море“ (1949 г.), реализиран съвместно с чехския оператор Йозеф Мичек. След това се редуват природонаучни, етнографски и биоложки теми, към които младият режисьор се ориентира и им остава верен и до днес.

В 1955 г. „Пирин планина“ слага началото на международните успехи на Константин Костов с наградата в Тренто (Италия) и до 1958 г. донася още две — от Буенос Айрес и Монтевидео. „Защитни средства при животните“, „Родопска архитектура“ и „Армейски алпинизъм“ през същия период донасят награди и отличия от Бергамо, Монтевидео, Рабат, Брюксел, Белград, Рим, Москва и Вашингтон. Името на сценариста и режисьора Константин Костов е вече гаранция за идейно-художествените качества на неговите филми. За периода от 1960 до 1967 г. студийната колекция се обогатява с още четири международни признания в Мерсилия и Париж, присъдени на филмите „Моята Витоша“, „По стъпките на историята“, „Светилникът“ и „Пирин пее“. А последните пет години прибавят още 7 награди от Тренто, Техеран, Шлиндеров млин (ЧССР), Карлови вари, Синая и Мадрид. Това повечето са първи награди от специализираните фестивали и са присъдени на „Живи вкаменелости“, „Бряг на децата“, „Древният и новороденият“, „Пловдивска мозайка“, „Българска пролет“ и „След 10 000 000 години“. На националния фестивал във Варна в 1961–1962 г. „Светилникът“ и „Светът в капка вода“ му донасят втора и първа награда, както и почетния знак на СБФД, а на специализирания фестивал във Велинград „Живи вкаменелости“ получава наградата за режисура в 1968 г. В 1971 г. „Пловдивската мозайка“ се връща с втората награда от същия фестивал.

Българската природа с цялото ѝ многообразие и живописна красота си остава любимата тема в неговото изкуство. За него био-



логията и нейните разновидности са част от тази природа и в тематичния си спектър режисьорът търси възможности да разкрива същността на някои явления, както прави това например във „Вътрешновидова борба“. Живо го интересува отношението на човека към природата и душевното богатство, което му дава близостта с природата. Във „Върхове и хора“ Костов ни запознава с научни работници-метеоролози, за които планинските върхове са и дом, и работно място, а когато се наложи, стават и спасители на изпадналите в беда хора сред суровата високопланинска природа.

Човекът е в центъра и на етнографските му филми. Наред с живописното и занимателното етнографската тема е един от начините да се вникне в народната душевност. Във филма „Засвирили свирки медни“ Костов изследва ролята и мястото на музиката в делника и празника, в скръбта и радостта на хората. Акцентът пада както върху самия процес на отреагирането, така също и върху изпълнителя, който го предава по-нататък. В „Родопска архитектура“ той търси в сътвореното от народа архитектурно богатство неговата функционалност, подчинението на бита и занаята.

Най-новият му филм „Звън от вековете“ разкрива ролята на българските манастири за формирането на националното самосъзнание през мрачните години на османското иго, а паралелно с това и характерното за обществената архитектура, условията, които монасите предлагат за възникването на разбарски и иконографски, а така също и на образователни школи и ще утвърди тяхната поява като едно прогресивно за времето си явление.

Подходът на Костов към темата е винаги аналитичен. Целта му е да разкрие същността ѝ, да обясни фактите и явленията от научна гледна точка, да стигне до дълбоките им причини и научно да ги изтъква. За него е правило и закон да селекционира много прецизно най-главното, най-принципното от целия обемен материал, така че готовият филм всъщност да бъде „ядрото“. Цветът и звукът при него са функционален компонент, органично свързан с атмосферата и съдържанието на филма. За Костов картината си остава водещото начало, обаче залага извънредно много на текста, защото счита, че научнопопулярните филми имат за цел главно да обогатяват научната информация на зрителите.

Сега, когато чувствуваме 30 годишнината на социалистическата революция и на родното кино, режисьорът смята, че хилядата заглавия, произведени в студията за научно-популярни филми през този период, са един безспорен принос към социалистическата ни култура. „За съжаление — споделя той — липсва им масовият екран. Може би проблемът, който би трябвало да се реши в близките години, е начинът за ефикасното им разпространение и изобщо разпространението на късометражния филм“.

Пионерът Константин Костов посвети силите, знанията и амбициите си за изграждането и развитието на научно-популярното кино и съдейства за неговото издигане до днешното му професионално и художествено ниво. А това е много.

ЯНА ВЪЛЧАНОВА



## ДЕТЕТО «ТЕЛЕВИЗИЯ»

ВЛАДИМИР МИХАЙЛОВ

Трудно е да се правят теоретични изводи в една такава област като телевизията, в която практиката непрекъснато поднася оригинални открития. Всяко теоретично изискване от положителен елемент много скоро може да се превърне в пречка по пътя на новото изкуство. През година-две в натрупания фактически познавателен материал настъпват изменения и ето ти — настъпва следващото обобщение и съответните изменения в територията. Тази в известен смисъл несигурност на телевизионната естетика е причина редица изследователи и преди всичко телевизионни творци-практици да се отнасят с недоверие към нейните основни положения. Златан Дудов например на едно място справедливо отбелязва, че на телевизионния филм не трябва да се надява естетически корсет, тъй като това може да попречи на неговото развитие. „Телевизионният филм, подобно на юноша в пубертета, трябва да прави всичко, което е необходимо за растежа му; по възможност да се експериментира смело и едва след това постепенно да се отстранява онова излишно или фалшиво, което не става за телевизионния екран“.<sup>1</sup> Думи, твърде показателни за развитието на цялата телевизия. Нещо повече, насочващи и за обобщаващите занимания на теоретичите.

Но... не е лошо все пак да не забравяме, че понякога единството между теорията и практиката се схваща твърде ограничено и едностранчиво, като се подценява относителната самостоятелност на теорията и необходимостта тя да има най-широк простор за развитие и за изпреварване на практиката. С тези думи не искам предвари-

<sup>1</sup> Цитирано по Баригев Э., Кацев И., Телевизионное искусство XX века, М., „Искусство“

гелно да оправдая изводите в моята работа, а по-скоро да отбележа, че като давам теоретически отговор на някои проблеми, нямам намерение да предreshавам бъдещото развитие на телевизионната естетика, нито да ограничавам по-нататъшните творчески изследвания.

На тази база непонятни остават за мене все по-засилващите се гласове за категорично свързване на киното с телевизията. Изглежда, по логиката на външната прилика повечето критици и теоретици на телевизионното изкуство се насочват към кинематографа като към изходен пункт на своите изследвания и не са толкова внимателни към дълбоките вътрешни противоречия между двете изкуства. Всеизвестно е изказването на Рене Клер, че ако между театъра и киното има дълбока разлика, нея я няма между киното и телевизията. Друга страна на въпроса е разглеждането на частния случай за различието между телевизионния филм и кинофилма. Тук някои също стигат до прибързани заключения, както, да кажем, Григор Чернев в статията „Осмото изкуство — размишления по една спорна тема“: „Да се говори за телевизионни филми и кинофилми като за някакви отделни самостоятелни дадености е естетическо недоумение. Тези два термина могат да означават само различните способности на тяхното разпространение. Има само филми, които се представят по телевизията или в кинотеатрите. Но даже и това не е открито правило, тъй като често те си разменят местата и от това не произтичат никакви съществени изменения. При всички случаи имаме среща с произведения на седмото изкуство“. Интересно е да отбележим, че в болшинството случаи тези, които търсят взаимните отношения на киното с телевизията, по същия начин не приемат телевизията като нещо отделно. За тях тя е направо някакъв своеобразен сурогат на киноизкуството. Най-крайното мнение в този смисъл е, че телевизията ще „освободи“ кинематографа от баласта на развлекателните задължения и ще му остави широки възможности за създаване на интелектуално, търсещо, високо художествено изкуство.

Друга група изследователи подхождат към телевизия — кино по-конструктивно. Те творчески търсят телевизионните принципи на основата на създадената вече киноестетика. Едни от най-интересните проучвания у нас в тази насока са на Владимир Игнатовски, публикувани в списание „Киноизкуство“. Ще си позволя да използвам цитираната от него като програмна фраза на съветския теоретик Леонид Козлов: „Съвременното кино е наистина бременно с телевизия като принцип на непосредствено наблюдение на света“<sup>2</sup>, за да очертая в уедрен вид схващанията му за диалектичката приемствена връзка между киното и телевизионното изкуство.<sup>3</sup> Междувпрочем постоянна теза на Игнатовски, защитена и в други не-

<sup>1</sup> Чернев Григор, сп. Киноизкуство, 1971, кн. 5, „Осмото изкуство — размишления по една спорна тема“, стр. 75

<sup>2</sup> Козлов Л., „За телевизионния принцип и за кинематографичния принцип“, сб. Айзенщайн, БНФ, 1970, стр. 74

<sup>3</sup> Игнатовски Владимир, сп. Киноизкуство, 1973, кн. 1, „От единни естетически позиции“

гови статии, е, че „предпоставките, предчувствието за появата на новите изкуства съществуват в по-старите им събратя; така е с театъра и киното, така е и с киното и телевизията.<sup>1</sup> В течение на вековете театърът, развивайки и усъвършенствувайки се, се е стремил да преодолее своите граници, да достигне свободата на киното. И техническото изобретение на кинематографа изпълни на дело естетическата предпоставка. Нещо подобно се случи в наши дни (все пак началото на телевизията е достатъчно близко, за да го включаим в определението „наши дни“) с някои от търсенията в киното, които доведоха до първите „проплаквания“ на новото отроче — телевизията. Още веднъж ще повторя, че това са крайно интересни и заслужаващи внимание теоретични наблюдения и заключения. Но в тях има една принципна недоизясненост, с която човек, имащ пред себе си теорията и практиката на театъра, киното и телевизията, трудно би се съгласил.

Телевизията преди всичко не е незаконно дете. Дори ако приемем, че тя е плод на „бременното“ кино, едва ли можем да се откажем от мисълта да търсим бащата. И струва ми се, че е достатъчно само да погледнем по-внимателно детето „телевизия“, за да разберем тесните му роднински връзки с театъра. Естествено е едно дете да не носи наследствените белези единствено на единия родител, както е и нормално тези белези да не остават непроменени. Но в едно преобладаващо мнозинство от случаите то прилича повече на майката или съответно на бащата. А тук според моето твърдо убеждение възните наклоняват в много по-голяма степен в полза на бащата. За да оправдая още в началото поне малко резкостта на позицията си, ще цитирам в своя подкрепа няколко твърде авторитетни имена, за да бъдат пренебрегнати при един разговор за телевизията. Покойният вече Владимир Сапак, първият съветски теоретик и критик на телевизията, който може би и до ден днешен най-тънко я почувствува и предаде това свое чувство в известната си книга „Телевизията и ние“, застава определено на страната на театъра: „Аз не виждам никаква перспектива от прякото сближаване и особено взаимоподмяната телевизия и кино. В естетическите взаимовръзки с театъра, в сблъскването телевизия — театър се крият и още се откриват нови непознати свойства на телевизията на бъдещето“.<sup>2</sup> А. М. Каган в монографията си „Морфология на изкуството“, специално посветена на анализа на вътрешния строеж в света на изкуствата, след като разглежда определящата роля на изобразителната основа в синтетичната структура на киноизкуството, изказва следното мнение за телевизията: „Макар и да съществуват телевизионни филми и телевизионни спектакли — което говори, както разкрива самата терминология, за голямата близост на телевизионното изкуство ту към сценичното изкуство, ту към кинематографа, — по принцип, по дълбочината на своята специфична същност телевизионното изкуство се отнася към театралното зрели-

<sup>1</sup> Игнатовски Владимир, сп. Киноизкуство, 1973, кн. I, „От единни естетически позиции“, стр. 6

<sup>2</sup> Сапак, В., Телевидение и мы, М., „Искусство“, 1963, стр. 90.



ще, а не към филма, тъй като то не е в основата си изобразително изкуство. Ето защо в телевизионното изкуство за най-малка единица на художествения текст трябва да се счита мизансценът — както в театъра, а не кадърът — както в кинематографа; тогава няма да е странно, че проблемът за композицията на кадъра като изразно средство не играе в телевизионното изкуство такава роля, както в киноизкуството — да си спомним например каква художествена и естетическа натовареност има буквално във всеки кадър от „Иваново детство“ на Тарковски, в „Жулиета и духовете“ на Фелини или в „Молба“ на Абуладзе.<sup>1</sup> Да вземем накрая и мнението на един практик — писателя и драматурга Драгомир Асенов: „Нямам желание да се впускам в обстояйни разсъждения, но драмата спечели — и само спечели! — от възшествието на телевизията, тя е спасена като жанр. Нещо повече — преди да повлияе „тонизиращо“ и подмладяващо на киното, телевизията повлия най-напред на драмата. Но не измени същността ѝ. Защото тя не само „търпи“, но и се нуждае от театралния тип на диалога, от театралния тип на монолога, от конфликта и развитието на сюжета и тяхната „сценична“ чистота. Нещо повече — телевизията е готова да възкреси — уверено и гъвкаво, без догма — Аристотеловите „единства“, като в същото време „понася“ и кинонамесите в драматическата тъкан, поне що се отнася до „екстериора“. Така телевизията „разкрепости“ драматургията, без да я принуди да изневери на себе си. Не зная дали от „Царска милост“ или „Иван Шишман“ могат да се направят хубави филми, но че от тях могат да се направят чудесни телевизионни спектакли — в това съм уверен, тъй като телевизионният спектакъл не само трябва, но и желае да бъде близо до богатата драматургическа основа на автора.“<sup>2</sup> Преди да продължа с анализа на театъра и киноизкуството и съотношенията им към телевизионното изкуство, искам да направя уговорката, че влиянието върху телевизията на другите изкуства и на отделни компоненти от многообразната човешка дейност в тази работа няма да се разглеждат. Киното и театъра като че ли в максимална степен изчерпват външните и вътрешните взаимоотношения на новото изкуство.

Най-лесно е сега, в подкрепа на предварително набелязаната теза, да потърсим онези черти, които разделят телевизията от киното и веднага в отговор — общите черти между телевизията и театъра. Но както в живота взаимоотношенията между близките хора изглеждат прости само на пръв поглед, така и тук позициите са достатъчно добре преплетени, за да могат да се преценят от пръв поглед. Ето в подкрепа и един пример, даден междувпрочем в чудесна разработка от Андре Базен.<sup>3</sup> В преките телевизионни предавания актьорът присъствува на малкия екран във времето и пространството, но връзката му със зрителите остава едностранна. Зрителят гледа, без самият той да бъде виждан, т. е. няма обратна връзка. Значи едно театрално представление на телевизионния екран

<sup>1</sup> Каган М., Морфология искусства, Л., „Искусство“, 1972, стр. 388, 384.

<sup>2</sup> Асенов Драгомир, в. „Народна култура“, 8 юли 1972, „Спорни мисли за неочаквания спасител“, стр. 1—2

<sup>3</sup> Базен Андре, Что такое кино? М., „Искусство“, 1972, стр. 168.

трябва да има отношение едновременно и към театъра, и към киното. С театъра го сродява присъствието на актьора по отношение на зрителя, а с киното — „неприсъствието“ на зрителя по отношение на актьора. Оказва се обаче, че това „неприсъствие“ не е истинско отсъствие, тъй като телевизионният актьор има постоянно усещане за милионите очи и уши, които за него са представени в камерата. Андре Базен смята, че въпреки наличието на „контакт“, присъствието е абстрактно, по-скоро психологическо и това най-добре може да се разбере тогава, когато актьорът млъква, забравил текста. Същата ситуация е мъчителна и в театъра, но при телевизията тя е просто непоносима, защото зрителят, безсилен да помогне на актьора, осъзнава изведнъж неговата противоестествена самота. При такова „произшествие“ в театъра възниква някаква своеобразна съобщителна връзка със залата, което помага на актьора. В телевизията обратна връзка на този принцип не съществува.

Тънката, едва доловима граница между „присъствието“ и „неприсъствието“ на актьорите по отношение на зрителите в телевизията, колкото и да е спорна, само показва, че аудиторията на телевизионното изкуство е настроена да приема видяното на малкия екран преди всичко като „пряко контактно“ театрално зрелище. И иначе не може да бъде, след като доказана съществена черта на приликата между театъра и телевизията е тъждествеността на реалното и показвано време и пространство. За разлика от киното тук в повечето случаи времето на телевизионната демонстрация е равнозначно на времето на физическото действие. Това пък от своя страна води до близост на драматургията на телевизионното предаване с познатата театрална драматургия. Едновременността на извършването на действие и неговото показване с помощта на телевизионните камери е, така да се каже, технологическа общност на театъра с телевизията. При това не е за пренебрегване фактът, че телевизионното изкуство притежава значително по-големи в сравнение с театъра технически възможности за опериране с времето и пространството. Справедливо е също да отбележим, че монтажът, това велико откритие на кинематографа, намери място в съвременната телевизия, като се прилага дори в „живите“ предавания. Въобще монтажът, различните планове и ракурси, съчетанието на образ, слово и музика, използвани от киното при отразяването и идейното осмисляне на действителността, днес са в основата и на телевизионните художествени, документални или публицистични форми на творчество. Произхождащата от това сходство визуална картина за съжаление действа така силно на възприятията на зрителите, че тя като заслепяващо слънце затъмнява в съзнанието на мнозина редица не толкова очевидни, но важни различия между телевизията и киното. Пренебрегването им при всяко положение довежда до накърняване интересите на телевизионното изкуство. Макар всички средства за изразяване на киното да са по същество и средства на телевизията, условията на излъчването на „движещите се образи“ и характерът на аудиторията променят значително познатите кинометоди. Така, докато употребата на някои от характерните „изоб-

разителни“ черти на киното е ограничена, други, като едрият план например, са фаворизирани. На малкия екран е по-голямо значението на словото и намалено въздействието на изображението. Заложената освен това в телевизионното изкуство едновременност, истинност на екранното време и на свързаното с него пространство е още един фактор, който определено влияе върху методите за използване на изразните средства на киното.

Друг начин да се потърсят връзките на театъра и киното с телевизията е да се тръгне по обратния път. Да се очертае природата на телевизионното изкуство въз основа на събрания с годините изследователски материал и от тази позиция да се погледне на общността на телевизията с театъра или киното. Мисля даже, че един такъв подход е много по-правилен в ред отношения. Ще се избегне на първо място привнасянето насила в телевизионната естетика на елементи от теорията на театъра или киното само за да се оправдае позицията на даден изследовател. От друга страна, напипването пулса на телевизионната същност на принципа на отхвърляне излишното от контурите на малкия екран честно ще покаже кое от качествата на двете изкуства наистина здраво е останало у техния „потомък“.

Изключително мъчно е да се направи обща характеристика на телевизионната природа. Надали всеки телевизионен зрител си дава сметка колко различни по всички показатели предавания гледа само за една седмица. И още по-малко разбира, че в основата на това многообразие седи той, отделният зрител. Защото точно разнеликият характер на аудиторията е едно от нещата, което определя нуждата от множественост на програмите в телевизията. Който и да е член от тази аудитория е в правото си да изисква от телевизионния екран в рамките на денонощието (независимо от своето образование, вкусове, възраст, професия и т. н.) да получи поне едно предаване, което да задоволява неговите интереси. Ако застанем от другата страна на екрана, лесно е да разберем трудностите при работата на телевизионните творци, които на всичко отгоре трябва да адресират предаването едновременно до общността от зрители и до всеки един от тях поотделно. За обобщаваща дефиниция на разглеждания въпрос пречат и гостоприемно разтворените врати на телевизионния екран за демонстрация на всички други изкуства. Нещо повече, някои от тях така се разположиха там, че започнаха да се оформят като самостоятелни подразделения на телевизионното изкуство. Имам предвид главно телевизионния театър и телевизионния филм. Журналистиката също плува в свои води на малкия, но вече май само по форма екран и т. н. — едва ли има област в човешкото познание, която да не е застъпена по един или друг начин в програмите на телевизията. Казаното дотук се отнася предимно за съдържанието, а да не говорим за вавилонското стълпотворение от разнообразни телевизионни форми за поднасяне на всяко предаване. Без съмнение сложният телевизионен поток, който непрекъснато действа върху нашето съзнание именно с разнородните, често пъти направо противоположни съставни части, трудно може да се подаде на класификация. А тя безуслов-



но е необходима, ако искаме да сложим някакъв ред в съществуващата естетическа бъркотия на повечето телевизионни програми. Редът най-малкото може да помогне в определянето на общите, валидни за всяко предаване елементи (ако има такива, разбира се), които да дават самостоятелен живот на телевизионното изкуство.

Най-голямо внимание, струва ми се, заслужава жанровата класификация на телевизионните програми на Александър Юровский и Рудолф Борецкий.<sup>1</sup> Запазените от тях наименования на журналистическите жанрове и в телевизията е резултат на виждането им за общност на целите и задачите, които могат да се открият в пресата и телевизионното изкуство. И то общността се изразява главно в съдържанието, като се оставя простор за търсенията на спецификата и усъвършенствването на формата. Последното условие показва, че едно такова почти буквално заимстване на вече установени жанрови определения не означава ограничение на самостоятелното творчество.

В телевизията, която комплексно изпълнява информационни, публицистични, образователни и естетически функции, Юровский и Борецкий различават три основни групи жанрове. Първата група — информационно-публицистичните — обединява предимно традиционните журналистически жанрове: информацията, кореспонденцията, памфлета, фейлетона и т. н. Особено място тук заема „живият“ телевизионен репортаж, който най-добре разкрива целият комплекс от изразни възможности на пряката телевизия. Характерното за втората група жанрове — документално-художествените — е, че при тях конкретното събитие от действителността се явява не като цел и обект на предаването, а като повод за авторското преосмисляне на материала. Ще спомена документалния очерк, документалната драма, предаванията с герои, които играят самите себе си в различни предлагани обстоятелства. В третата група — художествените жанрове — си дават среща различните изкуства, сред които се отделят театърът и киното. Телевизионният театър и телевизионният филм си извоюваха достатъчен авторитет, за да е необходима някаква специална защита на тази последна група жанрове. По-скоро защита е нужна на оформилата се вече оригинална телевизионна драматургия, за да може тя като самостоятелна литературна основа да отдели окончателно телевизионните варианти на театъра и киното от техните първоизточници. Разбира се, този все още оспорван въпрос не може да се разреши с едно махване на ръка по адрес на телевизионните пиеси и сценарии, но поне с тяхна помощ може да се преговаря на равни начала около кръглата маса. Очевидно едно настояще, а и бъдещо развитие на двата представителя на художествените жанрове в телевизията трябва да се гради внимателно, на принципа на приемствеността, а не на неоправданото желание за пълна самостоятелност. Честно казано, рискуваме поне на сегашния етап да парадираме с неща, които са известни още в зората на другите изкуства. Красноречив пример е изтъкването на се-

<sup>1</sup> Юровский А. и Борецкий Р., Основы телевизионной журналистики, „Издателство МГУ“, 1966, стр. 181.

рийността, породена от относителната стабилност на аудиторията и систематичното общуване с нея като типичен белег на телевизионния театър и телевизионния филм. А както пише Божидар Михайлов в статията си „С по-голямо уважение към спецификата“ — „още през 30-те години кинематографът усърдно експлоатираше тези наивни психологически „предимства“ на четирисерийните филми в 32 части от рода на „Последният мохикан“, „Черният пират“, „Фантомът“, сериите с коня Рекс и кучето Рин-тин-тин и пр.“<sup>1</sup>

Към така очертаните жанрови определения може би трябва в заключение да прибавим, че понятието „жанр“ в наши дни е доста неустойчиво понятие. Впрочем нито в литературата, нито в живописа, нито в музиката, нито в драматургията жанровете могат да се видят в обсолютно чист, идеален вид. Какво остава тогава да кажем за телевизията, където многобройните кръстопътни срещи на различните изкуства още повече объркват нещата. Все пак жанровата класификация на Юровский и Борецкий, колкото и да е несъвършенна, със своята прегледност ще ни послужи като изходен пункт за търсене на обединяващо звено в природата на телевизията.

Възможно ли е в предавания, произлизащи от трите жанрови групи, да се открият сходни черти? До интервюто да се нареди документалният исторически очерк, а до него игралният телевизионен филм и всички те да се квалифицират като произведения на едно и също изкуство? На пръв поглед, разгледана абстрактно-теоретично, общността е недопустима, но нали всички ние знаем, че те действително са продукт само на телевизията! Къде е разковничето тогава на сега сформиращата се телевизионна естетика? Защото съществува обективната опасност при формулирането на общи закони те да се разпрострат върху отделни жанрове, които да нямат и понятие от натрапеното им „специфично“ изискване. Кратката история на телевизията изобилствува с такива примери. По едно време беше модерен принципът за трите единства, после дойде изискването за „живо“ предаване на всяка цена и т. н. Отричаха се външните киновставки в тъканта на телевизионния театрален спектакъл, очакваше се твърде много от едрия план, преследваше се записването на постановки на телевизионния театър. И какво — времето показва, че всички тези телевизионни открития са ценни, но в никакъв случай не могат да бъдат задължителни за целия многообразен телевизионен поток.

Изглежда, най-разумно ще бъде да се разграничи, от една страна, телевизионна специфика като цяло, а от друга — специфика на групата телевизионни жанрове и може би дори специфика на отделния телевизионен жанр. От теоретична гледна точка вече е невъзможно да се отрича, че телевизията като цяло не притежава художествена специфика, която ѝ дава качествата на едно ново синтетично изкуство. Или с други думи, природата на общия телевизионен поток става най-после обяснима. По отношение на специфи-

---

<sup>1</sup> Михайлов Божидар, сп. Киноизкуство, 1971, кн. 6, „С по-голямо уважение към спецификата“, стр. 19.

ката на отделните телевизионни предавания обаче въпросите се усложняват, защото както пише Тихомир Стоев в статията „Специфика на реалното и възможното“<sup>1</sup>, далеч не всички са овладели достатъчно равностойно своите изразни възможности и по-общо възможностите си като телевизионни жанрове. Тук телевизионният филм по силата на близостта си с киното се оказва с определени предимства в сравнение с останалите телевизионни жанрове, които относително по-бавно реализират спецификата на своите художествени възможности. Това в същото време съвсем не дава основание да се отъждествява спецификата на телевизионния филм и на кинофилма, защото подобна теоретическа постановка значително ограничава практическите възможности на телевизионния филм. А още по-недопустимо е една такава наистина по-ясна специфична определеност на телевизионния филм в момента да залее само заради преходното си водещо положение и трите жанрови групи в телевизията. Какъв смисъл има например от подмяната на театралните постановки с обикновения телевизионен филм? Изхождам в случая не само от практиката на Българската телевизия — провеждащият се в София международен фестивал на телевизионните театри показва, че става дума за явление от по-голям мащаб. Разбира се, частният случай едва ли ще повлияе за цялостното развитие на телевизията, но той е показателен за необходимостта от по-точно изясняване спецификата на отделния жанр в задължителното му обаче според мене съотношение към спецификата на телевизията като цяло. Едно такова разрешаване на въпроса, подчертавам, е в достатъчна степен условно, за да попречи на естественото преливане на жанровете и на техните специфични качества.

Разбрахме вече, че компонентите, съставляващи спецификата на телевизията като цяло не винаги се намират във всички предавания, нито пък имат навсякъде еднакво значение. Сега остава да ги изброим (без да претендираме за абсолютна изчерпателност), за да добие картината на изложеното дотук завършен вид. Впрочем моето мнение не се различава от сравнително широко разпространеното становище за три главни специфични свойства на телевизията, които определят спецификата на нейното възприятие. Първата природна особеност това е синтетичността на телевизионното изкуство — способността му да използва и образа, и словото, и музиката, и монтажа, и т. н. На второ място идва така наречената вездесъщност, т. е. факторът, който действа постоянно, винаги, при всички обстоятелства. Третото главно специфично свойство — заложената във физическата природа на телевизията възможност за едновременно на действието и неговото показание — според мене, колкото и рисковано да е подобно твърдение, е най-важното в природата на новото изкуство. Няма друг такъв феномен в света на изкуствата, който да може в едно и също време с извършването на действието да го довежда по аудиовизуален път до всички точки на земното кълбо, до милиони и милиони хора.

---

<sup>1</sup> Стоев Тихомир, в. „Народна култура“, 11 март 1972, „Специфика на реалното и възможното“, стр. 2.



Тук му е мястото да включим в кръга на разглежданите проблеми и взаимоотношението зрители—телевизия, за да разберем, че търсеното разковниче на телевизионната естетика е именно в третото специфично свойство, в прословутия „ефект на присъствието“. Той е обобщаващият израз за телевизионност във всички предавания, стига, разбира се, да не се отъждествява единствено с директността на излъчването. Ако не е конкретно изявен, „ефектът на присъствие“ съобразно различните телевизионни жанрове най-малкото психологически присъствува, за да създаде контакта с възприемащата аудитория. Пак „ефектът на присъствие“ е доказателството, съгласно приетата уговорка, че театърът със своята контактна природа е по-близкият до същността на телевизионното изкуство.

За уникалното свойство на телевизията да те направи съпричастен на действието на екрана, да имаш усещането, че присъствуваш на самото развитие на събитията, да виждаш всичко със собствените си очи в момента на извършването му е писано много. Интересно е обаче да се проследи дали с напредването на годините е настъпило някакво изменение в статута на тази така примамлива страна от телевизионната специфика, дали е в сила все още могъщото му психологическо въздействие върху зрителите.

Една аналогия с киното, което също на времето си бе привлечено от драгоценното театрално свойство, показва, че там „ефектът на присъствие“ с течение на годините загуби своята първостепенна роля. Всички знаем от историята на киното какъв поразяващ „ефект на присъствие“ е имал например връхлитащият влак на Люмиер. Хората ужасени са се дърпали и бягали от първите редове. Но твърде скоро формулираният принцип за истинност на показваното събитие е трябвало да отстъпи пред изискването за художествена стойност на изобразяваните факти. Просто и зрителите, и творците се убедили, че силата на киното не е във фотографски точното възпроизвеждане на екрана на хората и предметите, а в собствените средства на изява, каквито не притежава нито едно друго изкуство. С други думи, оказва се, че киното притежава и по-важни достойнства от първоначално открития „ефект на присъствие“.

Парадоксалното от това сравнение с киното във връзка с „ефекта на присъствие“ е, че то нерядко се изплъзува за несправедливи нападки срещу телевизията, т. е. след като толкова години от изобретяването на новото техническо чудо на века то продължава да е в плен на „ефекта на присъствие“, значи няма нищо общо с изкуството. Какво забравят обаче съчинителите на такива прибрзани заключения? На практика в киното винаги са могли да се видят образите на хора и предмети, които са стоели пред обектива порано, преди време. Телевизията е в състояние да покаже образите веднага, в същата секунда. Това е природна физическа особеност на телевизионната техника и благодарение на нея зрителите имат възможност да съпреживяват заедно с протичащите събития, а не с техния филмов запис. Ясна е в такъв случай ролята на „ефекта на присъствие“ в телевизионното изкуство, роля, която е заложена в самата същност на интересувания ни обект и затова неотделима от него. Телевизията няма никога да загуби своето великолепно ка-

чество — „ефекта на присъствие“ — дори само заради физическата си природа. И това трябва да стои винаги пред очите на тези, които се занимават или тепърва ще започват да се занимават с проблемите на телевизионното изкуство.

Друг е въпросът, какви изменения са настъпили в разбирането за „ефекта на присъствие“ през времето от възникването на телевизията до днес. Доколкото в началото техниката е позволявала предимно директни предавания, няма никакви въпросителни около разглеждания „ефект“. С предварителното записване на почти цялата програма нещата се усложниха. Търсеният както и по-рано „ефект на присъствие“ вече стана нарочен ефект, предварително замислен и съзнателно заснет на видеомагнитофон или филмова лента. И сега, ако погледнем на въпроса през призмата на психологическото въздействие върху зрителя, което е най-важното при „ефекта на присъствие“, ще видим, че настъпи известно комплициране на ситуацията. Чисто психологически обяснено, хората все повече са изправени пред дилемата — в момента ли се извършва действието в предаването, което гледат, или е запис. Погледнато в по-широки мащаби, това са може би пресилени разсъждения, още повече, че ако предаването е добре направено, разликата не личи. Да, ами съмнението! И не е ли налице стремеж вече за преодоляване на „ефекта на присъствие“ поне в художествените предавания на телевизията — театър, филм, литературни инсценировки? Ако е налице, той от естествено развитие на телевизията ли идва или от търсенето на по-леки пътища за преодоляване на телевизионната специфика? Явно нещо се променя, но на сегашния етап на развитие е трудно да се отговори на поставените въпроси. Без да прецизирам за отделните случаи, смятам, че „ефектът на присъствие“ е великата сила на телевизионното изкуство и каквото да се случи, той ще остане в една или друга форма характерният белег за всяко телевизионно. Това ни задължава да го пазим много внимателно от всякакви посегателства върху чистотата му.

Ще си послужа с няколко общи примера, за да обясня какво разбирам под опазване чистотата на телевизионния „ефект на присъствие“. Върви публицистично предаване с разговор-дискусия в студиото — оживена и интересна. Изведнаж лентата се скъсва и за да не би да има и миг съмнение, че всичко е твърде отдавна предварително записано, на екрана заема място рисувана заставка с разрязана лента и ножица. Или един случай от четенето на новините. Едва е включена камерата на двамата говорители и влиза трети, който подава уж току-що получено последно съобщение от телекса! За разлика от един такъв наивно нагласен и предизвикващ усмивка „ефект на присъствие“ (спокойно може новината да бъде предадена преди включването на камерата), направо фалшиво звучат онези игрови предавания, в които първата част е документална картина на дадено събитие, а във втората част разбираме, че сме били „подмамани“ всъщност от изпълнители актьори. В много случаи започвам да имам вече усещането, че става дума не за „ефект на присъствие“, а за „ефект на отсъствие“, ако мога така да го нарека. Не може зрителят да не усети, че има някаква промяна

в отношението към него от екрана. Сигурно няма да се намери никой, на когото да е приятно, когато право в очите му дават да разбере, че го лъжат!

Не искам да се мисли, че заради отстояваното становище за свързването на театъра с телевизията защитавам една „детска“ позиция на вяра в неща, за които всички знаем как са направени. Но „ефектът на присъствие“ има и друго наименование, дадено му от телевизионните критици, което може би ще обясни присгратието ми в случая. Наричат го още душата на телевизията. А в една такава трудно обяснима сфера е препоръчително да не се рови грубо. Кой знае, може би телевизионните зрители познават тайната на съзнателно търсения „ефект на присъствие“ и въпреки това им е приятно да го гледат, т. е. приятно им е да се самозаблуждават. Нека не забравяме също така, че телевизията е средството за масова комуникация, което внушава най-много доверие у възприемателите. Според повечето социологически проучвания около две трети от зрителите имат абсолютно доверие в това, което телевизията им показва. Сигурно не е за подценяване опасността от загубване доверието на тези, за които е предназначена телевизионната програма. Вероятно могат да възникнат и ред други въпроси, свързани с темата за „душата“ на телевизията, но като че ли важният сега въпрос, стоящ пред теоретици и практики, е да се помъчим да запазим нейната непоковареност.

„Ефектът на присъствие“ е в основата също на дискусивно обсъждане от мнозина проблем — изкуство ли е телевизията? В заключение мисля, че е уместно да разгледаме и тази последна, важна роля на способността на телевизията към едновременност в извършването и показването на действието.

Преди всичко трябва да уточним какъв смисъл се влага в понятието изкуство. Накратко казано, то е особена форма на общественото съзнание и човешката дейност, в която органически се съчетават художественото познание с творчеството по законите на красотата.<sup>1</sup> И така — тези, които отричат правото на телевизията да се счита за изкуство, обикновено изтъкват на преден план мотива, че изкуството като форма на общественото съзнание отразява действителността в художествени образи, а не само я копира. Видите ли, тъй като телевизията благодарение на прочутия си „ефект на присъствие“ механически възпроизвежда действителността, тя не е изкуство.

Съществува ли разлика между действителността и нейното отразяване на малкия екран? Справедливо е да признаем, че телевизионният зрител никога не наблюдава самата действителност, па макар да има усещането за непосредствено участие в нея. Пред неговия поглед се псаява образът на действителността, онзи образ, който е плод на художественото преосмисляне на конкретните факти от страна на телевизионния творец. И това се отнася не само до откритите художествени жанрове, каквито са телевизионният театър

---

<sup>1</sup> Краткий словарь по эстетике, М., „Издательство политической литературы“, 1963, стр. 132.



и телевизионният филм, но и до съвсем делничните предавания като показване на манифестация или футболен мач. Защото оказва се, че художествените принципи важат в пълна мярка и за тези, наглед чисто информационни елементи от телевизионната програма. Достатъчно е само да се разбере моментният избирателен монтаж на няколкото камери, за да се усети веднага художественото творчество и в безпристрастното на пръв поглед показание на текущия поток манифестанти. Можем да заключим следователно, че телевизията възпроизвежда действителността не механически, а с помощта на своите изразни средства — монтаж, слово, ракурс и т. н., — като в същото време изразява отношение към демонстрирания материал.

Но въпросът, изкуство ли е телевизията, често се видоизменя и във вида — самостоятелно изкуство ли е новото средство за масова комуникация? Има се предвид, че телевизията наистина отразява действителността в художествени образи, но средствата за получаване на тези образи на малкия екран са средства на театъра или на киното, което ще рече, че тя е разновидност на театралното или киноизкуството, но в никакъв случай не е самостоятелно изкуство. Една такава постановка на въпроса поставя в деликатно положение и проучванията за връзките на телевизията с двете предходни изкуства. По-специално театърът ще загуби поради по-голямата външна прилика на средствата на телевизионния екран с тези на кинематографа. Не е необходимо обаче задълбочено да оборваме такава съзнателно извъртане на основния въпрос, защото то може да отрече по същия начин всяко друго синтетично изкуство. Още повече, че когато споменахме за приемствеността между изкуствата, говорихме и за външните и вътрешни подтици на отделни изкуства да подпомогнат развитието на новия си събрат. Като последен довод ще припомним, че синтетичните изкуства притежават специфика, която е получена от своеобразните съчетания на средствата на съставните изкуства, но оформена като целокупност в едно ново качество, присъщо само на полученото самостоятелно ново изкуство.

Давам си сметка накрая за спорния характер на някои взети от мене присърце позиции в полза на театъра, но едно изследване в област от науката, която все още е неразработена, мисля, винаги ще бъде дискусивно.

## ПО ПРИНЦИПА НА «СРЕБЪРНИЯ» ФИЛМ

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

Една малка книжка, скромно, но с вкус оформена, привлича вниманието на любителите на българското кино — монографическият очерк на Иван Стоянович за заслужилия артист и лауреат на Димитровска награда кинорежисьора Антон Маринович.

Името на Маринович е влязло в историята на новото ни социалистическо киноизкуство не само с пионерския си ентузиазъм. Дошъл в киното в онова кръстопътно време между любителския и професионалния български филм, Антон Маринович се утвърди като една от активните творчески личности, изграждаща в практиката си стабилните основи на бъдещото развитие, възплътила в себе си и в своите произведения „характерните черти на специфичната водоразделна епоха“. Загърба му днес са десетки години, отдадени на киното, дванадесет игрални филма, изстрадани и родени в съмнения, спорове и художествено вдъхновение, над 150 критически и публицистични статии. Неговите произведения са повод за осмисляне не само на един творчески път в киното, но и на едно цяло национално развитие. Неговото лично обаяние, способността му „да се свързва с хората, да ги обича и да бъде обичан от тях“ пораждаат желанието и онези, които не го познават като човек и гражданин, да получат възможността за подобна среща. Именно към това се е стремил и авторът на книгата „Антон Маринович“. Както сам подчертава в предговора си — „частното лице и обществено ангажираният творец да не бъдат разделени, защото и единият, и другият черпят силите си от общия извор на хуманизма“.

Иван Стоянович съвсем естествено стига до мозаечната конструкция на своята книга, в която редом съжителствуват творческо-биографичният очерк, интервюто, непубликуваната статия на самия Маринович, анализът на филмовите му произведения и спомените на неговите сътрудници за съвместната им работа. По такъв начин са-

мата композиция на книгата подчертава стремежа да бъде представен Антон Маринович от различни аспекти, през разнообразни зрителни ъгли, всеки от които да прибавя по черта към цялостния му портрет. С журналистическа лекота Иван Стоянович ни води от снимачната площадка към творческото кредо на режисьора, от личните му качества към художествените му устремления, съгласява се с позициите му или спори с тях, винаги с чувството на уважение към онова, което Антон Маринови е дал на социалистическото ни киноизкуство, и с огорчение при творческите му несполуки. Това са безсъмненни качества на книгата, които я правят четивна, приятна и леко достъпна за най-широк кръг от ценители на седмото изкуство. Но намерил верния ключ към личността и творчеството на Антон Маринович, авторът на книгата не издържа докрай на всички изисквания, които сам си е наложил както със стила на повествованието, така и със сложността на композиционното изграждане. Постепенно фрагментите започват да звучат самостоятелно, без онази необходима вътрешна нишка, която да обедини разнородните елементи в едно стройно цяло. Иван Стоянович непрекъснато я търси, връща се назад или избързва напред, но с това само дооформя смътно зародилото се в началото усещане за една пропусната (макар и прекрасна) възможност при тази трудна, многообемна и многостранна мозаечна конструкция на изследването си.

Между другото още с предговора си „към читателя“ Иван Стоянович ни е накарал да бъдем леко „нашрек“ към онова, което ще ни предложи — това усещане идва с обяснението на причините, поради които се е отказал от първоначалното си намерение монографията за Антон Маринович да бъде „научен труд за специалисти“. Според автора излиза, че „да се извлече цялостен и издържан научен труд“ от пионерските години на българското социалистическо кино, чийто утвърден представител е режисьорът Антон Маринович, би било невъзможно или „най-малкото претенциозно“. Иван Стоянович смята, че подобни трудове могат да се пишат само за пионерството на гениите от рода на Айзенщайн, Пудовкин и Довженко. А редицата ветерани на нашето кино, към които принадлежи и з. а. Антон Маринович, са „само таланти“, които имат по-скромни задачи: „да отворят на своя народ вратата към киноизкуството, да напишат първата глава от неговата история и по-късно да влеят силите си в редиците на идващите млади специалисти, за да създадат по-рано или по-късно зрелите си творби“. Тук Иван Стоянович прави първата си сериозна грешка — той смесва произведенията на изкуствата, техните непреходни или преходни художествени качества с науката, която ги изследва и оценява. И неправилно смята, че „тези творби представляват въведение към научния летопис на българското киноизкуство, но все още не неговата научна основа“, понеже някои от филмовите произведения на ветераните, погледнати през очите на съвременниците ни, събуждат днес снизходителни усмивки.

По този начин ние загубваме доверие към научността на авторите разсъждения и сме склонни остро да реагираме на някои негови обобщения по-нататък. Вярно е, че в интервюто си Антон Маринович не винаги борави с точни научно-теоретични постановки.



Но родени и извлечени от самата практика, неговите мисли като че ли вдъхват повече доверие от не винаги прецизните разсъждения на Иван Стоянович за средния филм и шедевъра, за „сребърния“ филм и „благородната мисия“ на творците да слязат до вкуса на естетически неподготвения зрител, за перспективите в развитието на седмото изкуство. Още повече че тук той спори с Маринович задочно, след като е изпуснал възможността в самото интервю да изясни, уточни, разтълкува и обясни всички неясни или спорни негови изказвания.

Лишени от здрава база са и мислите на автора на монографията относно реалистичното и условното в киното въобще и във филма „Сиромашка радост“ на Антон Маринович в частност. Това, че киното може да борави със заснети откъси реална действителност или с художествено организиран спектакъл във формите на самата действителност, съвсем не определя априори реалистичността на филмовото произведение. Реализмът е художествен метод, който не изключва условността, както и нереалистичното произведение не страни от реалните форми, в които се проявява животът. Това бих казала аксиоматично положение в изкуствоведческата наука като че ли не е уловено от автора на книгата. Иначе при анализа на „Сиромашка радост“ той не би казал, че действието е водено ловко „на границата между реалистичното и условното“.

Иван Стоянович привлича вниманието ни, когато се отдава във властта на журналистическата си стихия, когато леко и без претенции за научно изследване ни рисува образа на един обаятелен, остроумен, пълен с енергия творец, когато се отдръпва настрана, за да ни даде възможността за пряко съприкосновение с мисловния свят на режисьора. И буди недоверието ни, когато прави опити за теоретико-естетическо изследване на творческата му платформа и филмово наследство. Рецензентският подход към конкретните кинопроизведения, макар и обогатен с някои мнения и цитати от критиката ни в годините, когато са правени филмите, не помага на автора да прибави към мозаечния портрет на режисьора и едно по-задълбочено вникване, анализиране и преосмисляне на неговите успехи, творчески несполуки, осъществени намерения и нереализирани търсения. Но и така книгата му „Антон Маринович“ има с какво да заинтересува многобройни читатели. Както режисьорът в киното, така и авторът на монографическата книга за него е избрал принципа на „сребърния“ филм (въпреки че го оспорва в изложението си): достъпна форма със сериозна мисъл. За съжаление не винаги успява, забавлявайки ни, „да нашепва големи истини“.

## «СЕМЕЕН ЖИВОТ»

Първите сцени на английския филм „Семеен живот“ могат да заблудят зрителя, защото те насочват към „младежкото“ кино от края на 60-те години, когато в резултат на масовите бунтове в редица страни, творците обърнаха любовитен и амбициозен поглед към проблемите на встъпващото в живота младо поколение и създадоха редица остри и ярки произведения като „Ягоди и кръв“ на Хагмън, „Паника в Парка на иглите“ на Шацбърг и „Уудсток“ на Уодли. От тези творби лъхаше странна и неочаквана екзотика, явно породена от удивлението на авторите, проникващи в младежката „джунгла“. Сякаш пъстрата тълпа от дългокоси, татуирани, опърпани, безразлични, но избухващи в неочаквана ярост същества не бяха техни по-малки братя, сестри и приятели, а пришълци от Марс. Това удивление породи и особения ъгъл на зрение на тези автори: те сякаш гледаха обектите на своето изследване под увеличително стъкло, което многократно засилваше всеки жест, всеки конфликт, всяка постъпка. Така Джери Шацбърг в „Паника в Парка на иглите“ превърна неизлечимото пристрастие на отрицателите от обществото млади герои към наркотиците в трагедия, достойна за Софокъл.

Трагедията започваше оттам, откъдето наркоманията преминава в психическо заболяване.

Героинята на филма „Семеен живот“ има психически увреждания — такава е заключението на близките ѝ, такава е и лекарската диагноза. Младото момиче с небрежно облекло и празен поглед безразлично отговаря на въпросите на лекаря-психиатър. С хладните си, безжизнени и повърхностни отговори тя сякаш отблъсква опитите му да проникне в съзнанието ѝ.

Радиопиесата на Дейвид Мърсър „В две съзнания“ — литературна основа на филма на Кен Лоуч, представлява едно продължително интервю, водено от невидим автор с героинята Джанис, което има за цел да провокира мо-

мичето към откровение, като по този начин проникне във вътрешния ѝ живот, предизвика най-искрените ѝ възможни реакции, разголи сложните механизми на психиката ѝ и проследи постепенния процес на деформация и разлагане на тази психика. Лоуч си послужва с това интервю само като встъпление, при това анонимният автор бива заместен от младия доктор Доналдсън, който се стреми да върне психическото равновесие на пациентите, предлагайки им чрез собствената си особа възможност за истински дълбок контакт с близък човек, желаещ да ги разбере.

И тук свършва цялото привидно сходство на „Семеен живот“ със споменатите филми от младежката вълна, а същевременно започва онова, което издига Кен Лоуч до ранга на големите съвременни творци, създаващи високохуманни филмови творби с ярко социално и политическо съдържание. Ако за Джери Шацбърг младите наркомани са обект за изследване, за Кен Лоуч Джанис е само претекст за изследване на обществото — като цяло и като отделни индивиди. Тя е нагледният резултат от функционирането на това общество, неговата конкретна жертва.

За околните Джанис представлява интересен случай, защото наглед не съществуват никакви външни обективни причини, провокиращи постоянното влошаване на психическото ѝ и нервно състояние. Със спокойна методична прецизност, без да търси динамика на действие и изкуствено да съгъства разказа си, без да се бои да не ни доскучае, камерата ни въвежда все по-дълбоко в същината на света, който окръжава момичето. Майката, бащата, домът, психиатричната клиника, останалите пациенти, лекарите, приятелят, сестрата, племенниците... По отношение чистотата на репортажно-телевизионния метод, към който Кен Лоуч явно се стреми, „Семеен живот“ е по-съвършен от предшестващия го „Кес“, където на моменти авторът сякаш не издър-





Сенди Радклив във филма „Семеен живот“

жаше на обективността и ненатрапчивостта на документалната фактура на творбата и набързо скицираше някои персонажи в стила на гротеската (учителят по гимнастика) или мелодрамата (учителят по английски). Просто задачата, която авторът си е поставил в „Семеен живот“, е много по-сложна от тази, която решава в „Кес“, и следователно изисква много по-прецизни и тънки инструменти и методи на изследване.

„Кес“ анализира различните степени на жестокостта и различните аспекти, в които тя се проявява. В малкото градче, където хората едва свързват двата края, господствуват безчовечни форми на отношения. Всеки за всекиго е хищник — ще оживее по-силният, по-агресивният, по-безскрупулният. И поетично-сентименталното дете също е рожба на средата си — не случайно птиците, които отглежда, са соколи и ястреби — очарова го в тях светкавичният полет, точността, с която настигат и умъртвяват жертвата си, и недоверие то, с което се отнасят към опитомителя си. А движенията, с които момчето заправя убитото от брат си соколче, под-

сказват, че той ще отмъсти на околните и с това ще стане един от тях.

В „Семеен живот“ авторът анализира причините за полудяването на Джанис, като по този начин се стреми да намери и определи корените на злото. С кого общува Джанис?

Родителите: изключително точно охарактеризирани съвременни дребни буржоа. На пръв поглед безобидни и благовъзпитани, любещи и загрижени. Майката е самоуверена в своята добропорядъчност, могъща в своята посредственост („Ние сме нормални хора“), убедена, че единствено тя има право („Никое разумно момиче не постъпва като теб“). Тя се чувствава част от съвременното цивилизовано общество („Тогава да се върнем в джунглата...“), защото притежава всички външни белези на това общество: китна вила с дворче и градинка, телевизори, перални, въртящи се маси и стоящи лампи, всичко сякаш взето от каталозите на мебелните къщи. Такива вили с градинки, изправени в стройни редове, ще видите в цели квартали на Лондон и Мюнхен, Рим и Западен Берлин. Те си приличат като две капки вода, а кое-



то е по-странно, и хората в тях си приличат. Всяка сутрин оттам излизат мъжете и се втурват към учрежденията в центъра, за да се върнат вечер отпуснати, изсмукани, резигнирани. Те са се поддали изцяло на властта на домашните матрони, защото били „образцови съпруги и майки“. Най-опасният враг на добропорядъчната буржоазна мамичка е човек, който иска да се отклони от приетите норми, особено ако този човек е жена. Затова бунтоеничките трябва да бъдат вразумени, евентуално ликвидирани, дори ако това са собствените им дъщери — за дребнобуржоазната матрона няма място за сантименталности. При това борбата се води с всички средства — ту с добро, ту с наказния, ту с опити да бъде привлечено състраданието на Джанис, която почти е повярвала, че е лош човек.

Кои са евентуалните съюзници на Джанис? Лекарят, новатор в своите методи, желаейки да третира пациента си като човек, става опасен за колегите си и Висшата комисия го освобождава от работа. В тази комисия седят съпрузите на споменатите матрони, за които, макар и в малко по-друг план, Доналдсънови са също такъв враг, като Джанис за еснафките. Приятелят: младият художник представля-

ва някакво убежище за Джанис, но това убежище е илюзорно и ефемерно, защото той не толкова разбира самата Джанис, колкото по принцип е противник на преуспяващия буржоа — доказателство за това е, че помощта, която Приятелят оказва на Джанис, се изразява в заливането със синка на градинката на баща ѝ. Сестрата: това е бившата бунтовница, която е имала сили да напусне гнездото на еснафитеродители, за да създаде ново подобно гнездо, в което мъжът пряко сили печели пари, а жената се грижи за децата, подрежда вилата и градинката и постепенно ще заприлича на майка си.

Оставяйки Джанис абсолютно сама и безпомощна, превръщайки я в интересен случай за наблюдение от студентите-медици, Кен Лоуч отива докрай в своето яростно обвинение срещу еснафския манталитет и постепенното обезчовечаване на обществото, в което живее. Струва ми се, че в неговия спокоен, репортажен автентизъм има повече политическа страст, отколкото в много от съвременните западни филми, показващи манифестации, лозунги и знамена, зад които обаче не виждаме личността на отделния човек.

Мария Рачева

АЛЕКСЕЙ БАТАЛОВ

## АКТЬОР, ГЕРОЙ, ЗРИТЕЛ

Огромни промени се извършиха през последните години в нашия живот, в живота на целия свят, а следователно и в съзнанието на хората, в отношенията между тях, във всички сфери на изкуството, доколкото то е свързано с реалните потребности и духовните интереси на нашите съвременници.

Заедно с това растеше и се изменяше зрителят, разширяваше се диапазонът на неговото социално мислене, повишаваше се неговата осведоменост и възискателност. Нова острота и сложност придоби идеологическата борба между различните направления в изкуството за душата на зрителя, за влияние върху зрителя, а по този начин и върху обществото.

Именно сега, като имаме предвид гигантския опит от миналите години и всички извършили се промени, ние с най-голяма увереност можем да говорим за жизнеспособността, силата и неизчерпаемите възможности на игралното кино. Независимо от всички изменения именно то се оказва най-любимата, плодотворна, ефективна и съвременна форма на кинематографическото произведение.

Никакви технически усъвършенствувания при цялото им значение за кинематографа, никакви количествени показатели не са способни да подменят онова, което носи в себе си художественото откритие, което придава на простия факт психологическа дълбочина, изразителност и сила на обобщението. Дори най-обикновените, познати, всекидневни вещи не могат да се появят в изкуството без вдъхновението и без таланта. „Колкото предметът е по-обикновен, толкова по-високо трябва да бъде поетът, за да извлече от него необикновеното и това необикновено да бъде между впрочем свършена истина“ — е казал великият Гогол.

Без творческо откривателство и вдъхновено възпаление на най-насъщните човешки мисли и стремежи е невъзможно в игралното кино да се изразят ония проце-

си, които определят типичните явления на епохата, а заедно с това е невъзможно да се утвърдят и ония идеи, ония принципи, които отличават съвременното изкуство.

Не подлежи на съмнение, че всяко ново явление в киното, било музикална комедия или филм, построен с документална достоверност, изискват и своите особени изпълнители, във всеки случай значителни изменения в поведението, в маниера на игра. Не е възможно да се създаде съременно, горе-долу убедително и вълнуващо произведение, а още по-малко е възможно да се създадат образи на героите, които, както е казано в постановлението на ЦК на партията, „да привличат с цялостността на характеристиките“, с човешкото обаяние, с предаността към комунистическия идеал“, ако персонажите, които действат на екрана, са вчерашни. Ако чувствата, мислите и постъпките на екранните герои са по-примитивни от чувствата, мислите и страстите, присъщи на днешните хора, и най-ярките, най-напредничавите идеи няма да могат да преодолеят сивото еднообразие, занаятчийския подход.

По такъв начин проблемите за развитието на творчеството, на майсторството, за формирането на личността на киноактьора придобиват днес особено практическо значение и се превръщат в една от най-важните части от общопартийното, общодържавно дело на съветската кинематография, от рязкото издигане на нейното идейно, художествено и професионално равнище.

Актьорът е онзи обект на снимките, оная точка, в която се събират всички усилия, в която се концентрират всички гигантски средства на кинематографическата изразност. Настъпва такъв момент, когато неговите човешки данни, стократно увеличени и старателно подбрани, придобиват огромна допълнителна сила. Неговите движения, неговите емоции стават предмет на всеобща грижа и внимание. Като краен резултат у актьора трябва да се вплътят и се вплътчават най-сложните и високи замисли на създателите на филма.

Както и да се изменя модата, както и да се нарича новото или най-новото направление в игралното кино, било то авторско, емоционално, интелектуално, операторско или пък режисьорско, винаги е свързано с актьора и е кръвно заинтересовано тоя актьор да бъде колкото се може по-изразителен, по-съвременен. Искат или не искат авторите, режисьорите и операторите, всички сериозни творчески открития във всички кинематографически сфери утвърждават имена-





та на нови забележителни актьори. Така например славата на братя Василеви е неотделима от името на Бабочкин; Калатозов и камерата на Урусевски откриха за света Самойлова; неповторимата фантазия на Фелини се възлълти в образите на Мазина; най-добрите филми на Курасава са едновременно с това и роли на Тоширо Мифуне. Дори Айзенщайн, този велик майстор на типажа и атракционите, не стана изключение — именно той изведе на световния екран Николай Черкасов.

Дори киноспециалистите и постоянните критици на нашите филми отъждествяват нерядко с актьорите както сценарния, така и режисьорския, и операторския брак.

Всичко това е било валидно преди, валидно е и днес и в някаква степен ще бъде валидно и в бъдеще, понеже същността, природата на кинообраза се заключава тъкмо в неделимостта. В единството на цялото и частното, в сливането на всеки кадър с цялата най-сложна структура на филма.

Киноактьорът никога не бива да забравя, че от момента на появата му на екрана той целият, от главата до петите, е онзи, когото е призван да играе. Магическата сила на правдоподобие и на документалната достоверност на киното превръща неговите собствени човешки, понякога невидими от сцената, най-дребни чертички от лицето и поведението в неотнимаеми черти от лицето на изобразявания.

От този момент дълбочината на съдържащите се в сценария мисли, тяхната сила на въздействие ще зависи не само от точността на думите и изразителността на мизансцените, но в огромна степен и от това, доколко те органично се сплитат с личността на изпълнителя. От това, доколко този човек самият е съвременен, близък и понятен за седящите в залата хора.

Обаче обикновеното правдоподобие, естествеността, натуралността, истинността — всичко това, което някога бе желана цел, достойнство за актьорската изjava на екрана, в наши дни вече е станало азбука, мярка за елементарна професионална годност.

Като разширява стремително границите на жанровете, като прониква след литературата в най-тайните сфери на човешкия живот, киното поставя пред изпълнителя нови, по-сложни творчески и технически задачи.

Сега триковете, вътрешният монолог, буфонадата, речитативът, пантомимата — всичко това може лесно да се преплита с най-сериозни драматически късове и заедно да бъдат точна и необходима форма на най-съвременно и дълбоко кинопроизведение.

Завинаги преминаха към миналото ония добри времена, когато ние разделяхме наивно и добросъвестно актьорите на кинематографически и театрални, на ексцентрични и натурални, на фотогенични и нефотогенични. Днес всичко това е празна работа.

Проблемите на нашия век, съвременните изисквания към изкуството напълно помитат старите занаятчийски представи за кинесактьорите, за киноспецификата, за киногероите и поставят на дневен ред самата личност, човешката същност и значимост на актьора, който се появява на екрана.

Оказва се, че и обективът, като следва общата тенденция на

проникване в дълбочината на материала, вече не е така безразличен към онова, което стои пред него. Някакси киноокото се научи да пронизва формата, зад прикритието на костюмите, лепенките и грима.

Струва ми се, че именно това, макар и твърде трудно обяснимо явление, е най-типичното, най-главното изискване на нашето време към изпълнителя и най-важна черта в съвременния начин на актьорско поведение върху екрана. В това е скрита голяма част от тайната на Габен и световният успех на Маняни. И точно това издига над поредицата от нашите добри работи и обединява такива различни по време и по материал пресъздавания, като Димов на Бондарчук, неотделим от Чехов, но още повече слял се с цялото същество на изпълнителя; като оная девойка, която ни гледа от годините на гражданската война с очите на Ина Чурикова; като незабравимият по степента на откровеност и човешка убеденост Улянов — Грубников в „Председателят“.

Във всички тия работи ние запомнихме хората, характерите, а не персонажите. Всички тия, различни по режисьорско решение, по време на действието, по историческите костюми филми въпреки това са здраво свързани със съвременността преди всичко с актьорската работа или още по-точно с живата страст, с живите мисли, с оная съвременност, която е заключена в личността на изпълнителя.

Не е трудно да си представим какво значение придобиват тия качества на актьора, когато става дума за създаване на филм по съвременен материал, за дълбочината на вложените в него идеи, за въздействащата сила на характера на новия човек.

Изтъквайки постоянно, че актьорът трябва да знае, да разбира своя герой, неговия живот, дела, стремежи, ние все пак често подменяме същността на тази връзка между изпълнителя и съвременността с простото фотографическо сходство, със сбора от професионални или някакви чисто външни белези на сегашния живот.

В резултат на екрана се появяват фигури, които пътуват в метрото, ходят по съвременните строежи, дъвчат дъвка, носят джинси, свирят на електрическа китара, но при всичко това си остават бездушни, плоски изображения.

Те са лишени от най-главното, което прави екранният образ съпричастен на времето и на живите хора. На тях не им достига лично актьорско усещане, неговото собствено вътрешно разбиране на всичко, което съставлява живота на съвременника — неговите грижи, неговите дела, скърби и радости.

По този начин истинското движение на мисълта, дълбоките мотиви за постъпките, за деянията на човека от сегашния ден, неговият нравствен облик и духовно богатство остават неразкрити. И поради това не се отразява истински върху екрана биографията на нашето общество, на нашата епоха.

Но актьорът, дори най-самостоятелният, най-опитният и най-добросъвестният, не е способен да се освободи от условията, поставени от автора, от абсолютната монтажна власт на режисьора, от операторския вкус и майсторство, най-сетне от трудния режим на самата работа, продиктуван от реалните условия на кинопроизвод-

ството. Невъзможно е да си представим някаква друга, съвместна творческа работа, в която интересите на художниците биха се сплели така дълбоко, а самите те биха зависели така непосредствено един от друг, както това е при режисьора и изборния от него изпълнител.

При цялата власт, с която е облечен постановчикът, при всички възможности, които му предоставя кинематографът, в известен момент той поверява на актьора и своите мисли, и своите мечти. От изпълнителя зависи доколко те ще бъдат значителни, ярки, оригинални и главно какъв отзвук ще намерят у зрителите.

Отношенията между режисьора и актьора са извънредно сложни, за това са написани цели томовете изследвания, тук няма възможност да се разгледа дори част от възможните варианти, затова ще се спрем само на най-очевидния, прост, но и най-важен етап на тази творческа връзка.

Изборът на актьора, като се подразбира под това и умението да се види той в ролята, и способността да се проникне в скритите му възможности, най-сетне обикновеното познаване на изпълнителите в много отношения решават и съдбата на филма, и съдбата на изпълнителя.

Когато четем статия, в която критикът упреква справедливо актьора в неорганичност или незначителност на образите, неволно зад думите на упрека се изправя сянката на работодателя, вкусът и умението на избралия го режисьор.

Спомнете си ролята на Закариадзе и си представете как би изглеждала киногографията на този актьор без поканата да играе във филма „Бащата на войника“.

Умението да се вижда артистът като художник, а не само като представител на вече изиграни роли подари на зрителите папановския Серпилин, откри за кинематографа Сергеев, който изглеждала, че завинаги бе осъден да играе в театъра. Но може би най-удивително бе откритието, направено от Бондарчук в МХАТ. Бяха необходими почти тридесет години и филмът „Война и мир“, за да върнат на кинематографа и главно на кинозрителя блестящото дарование на работещия в центъра на Москва народен артист на СССР Кторов, чиито киногерои още през 20-те години украсяваха киобрите-ните кутии.

Всички тия истински решения при избора на актьорите обогатиха кинематографа, станаха събития в живота на изкуството и в същото време събития в актьорския живот. Такъв дълбок и вдъхновен избор е ненужен и опасен само за ония постановчици, в които отсъстват някакви сериозни и оригинални мисли или направо няма никакви решения. Тези хора изпълняват лесната работа на трансмисионен ремък, с помощта на който са съединени механично камерата, текстът и актьорът. При това равнището на изискванията естествено се свежда до положението, че всичко това по команда лесно и без пречки да почне да се върти около собствената си ос, в резултат на което да се навъртятся необходимото количество полезни метри от синтетично изкуство.

Така се появяват напълно безлични и поради отсъствието на каквито и да са тенденции и решения просто неподлежащи на ана-



лиз роли и цели филми. Така дори интересните по първоначалния материал съвременни филми и образи се превръщат в тъжен набор от кадри, думи и идеи.

Сега позволете ми да кажа няколко думи за оная, днес почти съвсем загубена творческа връзка на артиста, която, макар и да противоречи на договорните отношения, все пак в огромна степен влияе върху крайния резултат на цялата работа.

Имам предвид отношенията между автора и изпълнителя.

Съществуваша времена, когато, след като бе усвоил по най-дълбок начин текста на ролята и бе го отрепетирал с партньор, актьорът от името на своя герой издигаше пред автора поредица от някакви въпроси или дори претенции, насочени към уточняване на действията или мислите на персонажа.

Съществуваша автори, които не само че с радост приемаха такава работа с актьора, но дори без неговата молба се интересуваха от звученето на написаните думи, а понякога и от това, доколко тия думи се сплитат с дадения изпълнител.

Сред тия автори бих назовал преди всичко Гогол, Толстой, Чехов и Горки, а по-късно и ония сценаристи, които след пускането на филми в производство, не напускаха своето дете, присъстваха на снимките — дори на уличните, дори на масовите. Тук трябва да се възползвам от лични наблюдения, но мисля, че няма да ме заподозрете в злонамерено изтъкване на собствените ми познати. Вече маститият и напълно независим от кинематографическите успехи Юрий Герман бе не само постоянен посетител на работните прожекции, но и пряк участник в репетициите, където окончателно и понякога съвсем не за радост на артистите се съкращаваше, изменяше и уточняваше текстът.

Една от най-добрите според мен сцени във филма „Летят жерави“ — сцената на изпращането в армията — бе написана, съчинена от Розов именно там, в двора на училището. Движейки се заедно с камерата, той се вглеждаше в лицата на участниците в огромната масовка и върху къс хартия записваше точните, къси реплики, отговарящи на облика на човека, който бе му се харесал.

Не са страшни нито промените на текста, нито стремейт да се съедини, да се съобрази той с актьора, стига само този актьор и сценаристът да търсят истински творчески решения.

Сценарият е не само повод за лоша или добра игра, той е и онова, което създава самият актьор, пробуждайки в него определени човешки свойства и способности, знание и виждане на изобразявания живот.

Действителното вътрешно съединение на авторския замисъл с цялото същество на изпълнителя обогатява образа с висша свобода и абсолютна убедителност, при която всеки поглед, всяка дреболия се оказва средство за изразяване на истински чувства и мисли.

Струва ми се, че такава роля за Тихонов е разубававащ от „Седемнадесет мига от пролетта“. Строгият, умишлено хроникален материал и отдавна познатият за зрителя от други добри филми актьор изведнъж тук се съединиха в едно, като че ли отдавна предопределено и неоспоримо цяло.

Колкото и значителна да е темата, колкото и ловко да е построен сюжетът, актьорът не е в състояние да преодолее оная преграда, която възниква между него и зрителя, когато ролята е само измислена, но не е изписана, не е сплетена с живото движение на човешките мисли и чувства.

Сякаш едва-едва, само няколко нищо незначещи за сюжета думи или неми планове, няколко подробности и от фигурата на немския генерал възниква сочният, пълнокръвен, съвременен по маниера на изпълнителя и по смисъла си образ на Мюлер, създаден от Броньов.

Ето този незначителен качествен преход към живия образ, когато вместо познатия гримиран и облечен в игрален костюм актьор изведнъж възниква истинска човешка съдба, е онова, което отделя много и много заявки за значителен образ от неговото появяване върху екрана.

Ако ние с вас така остро чувстваме тази разлика в обрисовката на непознати за нас хора в чуждата обстановка на немските канцеларии, колко важно е всичко това, когато става дума за нашия днешен, познат до най-дребните си чертички живот!

\*\*\*

Филмите, за които се говори напоследък в критическите статии: „Брегове“ — за живота на младите труженици на Севера, „Възвръщане“ — за учения, „Срещу теб“ — за архитектите, „По собствено желание“ — за младите работници, разказват много неща за героите-съвременници, за техните високи и честни намерения, но само разказват, а не разкриват, не създават живи образи, не изразяват неповторимостта и човешката същност на техните индивидуални характери. „Снелите се в тия филми актьори могат само твърде незначително да отстранят пропуските на сценариите и режисурата“ — писа в. „Правда“.

Ако актьорите не могат да съчиняват за себе си роли и сценарии, то по отношение на литературния материал техният дълг се заключава в това — още от първите стъпки, докато образът е върху листата на ръкописа, да бъдат максимално възискателни към себе си, възискателни към всяка авторска дума и към избора на ролята.

Поради всекидневната работа ние не трябва да забравяме, че актьорите, по-точно, актьорската школа, актьорското верую през дадено исторически определено време се формират от драматургията — от величието или нищожността на нейното съдържание, от нейната обществена значимост и актуалност. Така са се родили всички актьорски направления и школи, така са възникнали имената на актьори, изразили най-напредничавите, най-дълбоките надежди на времето си.

ФЛОРЕСТАНО ВАНЧИНИ

## предупреждение от миналото

Сюжетно филмът на италианския режисьор Флорестано Ванчини „Убийството на Матеоти“, получил Сребърната награда на московския фестивал, е насочен към миналото. Като мисъл филмът е съвременен и адресиран до наши дни. Джакомо Матеоти, италиански социалист, секретар на реформистката „Унитарна социалистическа партия“, се изказа на първото заседание на новия парламент, състояло се на 30 май 1924 година, и разобличи мошеническите изборни машини на фашистите. На 10 юни фашистка банда по лична заповед на Мусолини го похити и го ликвидира. Това убийство беше тласък за разгръщането на антифашистката борба. Седем месеца продължаваше политическата криза и съдбата на правителството на Мусолини висеше на косъм. Обаче организационната слабост и несъгласуваността на действията на партиите, враждебни на фашизма, позволи на този, който впоследствие стана „дуче“, да запази властта и да установи в Италия фашизма.

Разследването на делото на Матеоти, което тогава беше прекратено, сега е възобновено на екрана. Под формата на художествена хроника се възстановяват събитията от 1924 година. С юридическа скрупулوزност и политически темперамент екранът разказва историята за идването на власт на фашистите.

— Ако лидерите на антифашистката опозиция тогава бяха разбрали призива на комунистите и бяха проявили по-голяма решителност и сплотеност, още неуспялото твърдо да се закрепи фашистко правителство би се оказало пред сериозна заплаха — казва Ф. Ванчини. — Но позицията на либералите се оказа вяла и несигурна. Филмът всъщност разказва историята на поражението на италианската демокрация, която пропусна възможността да даде отпор на реакцията и да унищожи фашизма в неговия зародиш. Филмът е приближен максимално към реалността и действието се развива в хронслогичен порядък. Но действието протича в три плана — в политически план с показване на задкулиската борба между партиите; в съдебен план — разследване на престъплението; и в разобличителен план — разобличение на онези, които се явяват като съучастници и помощници на фашистите: индустриалците и Ватикана. Впрочем вторият план — съдебният — ни интересуваше по-малко. За похищението ни беше нужен убиец. Този убиец стана Америго Думини — тук нямаше нито колебания, нито сянка на угрисване на съвестта, само професионален риск. Много по-важен е третият план — в онези дни Мусолини показва истинското лице на фашизма, който укрепваше своя съюз едновременно с църквата, армията и индустриалците.





Франко Неро във филма „Убийството на Матеоти“

— Кога се зароди у вас мисълта да реконструирате на екрана обстоятелствата по убийството на Матеоти?

— Това е един от проектите на прогресивните италиански кинематографисти, които датират още от времето на неореализма. Но поради противодействието на властите и цензурата този проект дълго не можа да се осъществи. Що се отнася до мен, веднага след филма „Дългата нощ на 1943 година“ започнах да мисля над филм за идването на власт на фашизма в Италия, за убийството на Матеоти — трагичния повратен момент в историята на Италия. Но и на мен дълго време не ми се удаваше да направя това.

... „Дългата нощ на 1943 година“ се прожектираше по светските екрани през 1962 година. По стил този филм е близък до „Убийството на Матеоти“: това е документално пресъздаване на един истински факт от историята — фашистите разстрелват група жители от Ферара през септември 1943 година. Но ако в „Убийството на Матеоти“ действуват исторически лица, чийто имена са запазени и на които е придадено потретно сходство, в „Дългата нощ на 1943 година“ действащите лица са измислени. Но и в единия, и в другия филм Флорестано Ванчини не само възстановява събитията, но и ги осмисля, той върви от отразяването на отделните факти към тяхното обобщение.

Флорестано Ванчини е един от първите режисьори в италианското кино, които се върнаха към антифашистката тема. „Зрителят е уморен от филми за войната“ — пише италианската критика през 1960 година, когато режисьорът се

зае с постановката на „Дългата нощ на 1943 година“. Екраните бяха запълнени с филми из живота на древния Рим и с развлекателни истории, положили началото на „италианския вестерн“. Но прогресивното кино се върна тогава към темата на фашизма и този път не само за да го заклейми, но и да изследва фашизма като социално, психологично и политическо явление.

— Реших да изпробвам силите си върху материал, който ми е добре познат, и да разкажа за събития, на които сам съм бил свидетел — казва Ванчини. — Родил съм се във Ферара през 1926 година, на младини събирах отзиви за филми и станах журналист. Именно тази професия ме доведе в киното. Но в основата на филма, сценарият на който написаха Пиер Паоло Пазолини и Енио Де

Кончини. лежи документалният разказ на Джорджо Басани.

Фашистите от Болоня след убийството на техния „федерален комисар“ във Ферара организират наказателна експедиция и на една от централните улици разстрелват група антифашисти, за да се освободят от вероятни свидетели по обвинението и от политическите конкуренти. Защо направих този филм? Направих го, за да покажа, че фашизмът не е умрял, че той отново се появява на политическата сцена. Действието завършва в наши дни. Зад малка масичка в едно кафене между запаланковците, оживено коментират футболния мач, бившият главатар на местните фашисти приятелски разговаря със сина на своята жертва. След седемнадесет години синът се ръкува с него и след като остава сам, казва: „Всъщност това не е лош човек. Не мисля, че той би причинил на някого зло.“ „Дългата нощ на 1943 година“ е филм за равнодушните, за онези, на които паметта е къса, за онези, които с лекота забравят „дългата нощ“ на фашизма и по този начин наново му разчитват пътя.

... „Дългата нощ на 1943 година“ получи „Златният лъв“ на венецианския фестивал през 1960 година. Постановчикът на филма — писа Гвидо Аристарко — сигнализира за това, че убийците са между нас; той плътно приближава повествованието до наши дни, за да не може никой от нас да забрави вчерашния ден“ („Кинема нуово“, № 147). „Унита“ (29 август 1960 година) заяви: „Фашизмът е жив, фашизмът, както и преди, си остава главната опасност, ето за какво ни предупреждава филмът на Флорестано Ванчини.“

До момента, когато „Дългата нощ на 1943 година“ му донесе международна известност, Флорестано Ванчини по думите на Уго Казираги „е снел около четиридесет документални филма, които го определиха като сериозен творец, готов за по-сериозни задачи, тоест за преход към хуложествената кинематография. Първият му филм — документалната късометражка „Любовници без щастие“ — беше снет през 1949 година. Филмите на Ванчини „Водачи на автомобили“, „Хора от равнината“, „Жени, носещи камъни“, „Хора от блатото“, „Припек“, „Зимен плаж“, „Умиращото езеро“, „Стоманеният остров“, „Асфалт“, „Самотни хора“ и други, отразяващи обикновено събития, станали по долината на река По, привлякоха вниманието със своя висок професионализъм, строгост на стила и човечност. От талантливия документалист се заинтересува продуцента Карло Понти. Ванчини стана съавтор на сценария и помощник на режисьора Марио Солдати във филма „Жени от реката“ (1954), след това помощник на Валерио Дзурлини в постановката на филма „Горещо лято“ (1959).

— След „Дългата нощ на 1943 година“ — разказва режисьорът — поставих филма „Бандата на Казароли“ (1962) — за млади фашизарини хулигани. Това беше художествено възпроизвеждане на истинска полицейска хроника. Филмът „Горещ живот“ (1964) прекъсна антифашистката и социална тема в моите филми, той разказва за любовта, но на преден план за съжаление излязоха формалните търсения, а не психологическите мотивировки.

„Времена на нашата любов“ (1936) разказва трогателната и тъжна история за идеологическия и морален кризис на един вече немлад човек, преминал през редица изпитания, преживял войната, участвувал в Съпротивата. Настъпва момент, когато за всеки човек е полезно да се обърне и да види изминатия път, да огледа самия себе си. Героят на филма пристига в родния си град Мантуа, където се среща с много хора и преди всичко със собствената си съвест. Филма направих със свои средства, като заобиколих продуцентите. Всъщност това беше филм за моето поколение, което към четиридесетте години започна да губи надежда, защото се убеди, че днешна Италия не е онази страна, за която те са мечтали, че онова, за което те са се борили, е останало неосъществено. Филмът е лостроен под формата на възпоминания на героя за миналото, за епизодите от войната, за другарите от младини. Той беше печален, горчив.

През 1967 година под псевдонима Стан Венс поставих два „вестерна по италиански“ — „Дългите дни на отмъщението“ и „Четирма през лятото“. Искях да изпробвам силите си и в този несложен жанр, като разкажа сложни истории. От 1970 до 1972 година работих в телевизията. Снех филмите „Реч“ (из цикъла „10 юни 1940 година“), „Бронте: хроника на масовото убийство“ и „Насилието е петата сила“ — за сцилианската мафия. Най-интересният от тези филми е „Бронте...“, който разказва за малко известни исторически епизоди, когато Гарибалди със своите отряди заедно с армията на краля на Сардиния Виктор Емануил II според Енгелс „фактически е обединил Италия“. „Да си припомним една история“ има смисъл тогава, когато тя е злободневна. Смисълът на филма е в това, че



сицилийските селяни, които очакваха от гарибалдейците не толкова изменение на структурата на властта, колкото земя и социална справедливост, не дочакаха нито едното, нито другото. Буржоазната революция не можа да им даде това и когато селяните въстанаха, същият този Гарибалди изпрати в Сицилия отряд за тяхното усмиряване. Този филм предизвика възмущение у мнозина, но аз не съм искал да говоря лошо за Гарибалди, когото дълбоко уважавам, исках да кажа само, че проблемите, които не са могли да бъдат разрешени тогава и за които писа Антонио Грамши, са си останали неразрешими и до ден днешен. Тези исторически филма бяха за мен стъпала към филма „Убийството на Матеоти“.

— Защо решихте, че именно този епизод от историята звучи актуално днес?

— Защото още когато снимах „Дългата нощ на 1943 година“, мислех колко е важно да се покажат на екрана източниците на фашизма, неговото зараждане в Италия, онази почва, която го е откърмила. А за това беше нужно да се върна към времето на убийството на Матеоти, да обясня чрез средствата на киноизкуството защо е станала възможна тази толкова „дълга нощ“, продължила до 1943 година. Исках да разкажа, като не прибягвам до средствата на комерческото кино — секса, насилието и развлекателността, като се надявах, че хората ще видят на екрана онова, което дълбоко ги вълнува. От опит се убедих, че конкретният факт често впечатлява повече, отколкото фантастичната измислица, а външно сухият, но точен и вътрешно системен преразказ на реални събития може да държи зрителя в постоянно напрежение. Главното е на хората да им бъде нужно това, което им гоеорят от екрана.

Работих над филма повече от две години, събирах документи, факти, показания на очевидци. За да имам възможност да дам на хората масов, показан урок от историята, бяха нужни не измислени, а истински събития и лица. Така на екрана се появиха Джакомо Матеоти (Франко Неро), Антонио Грамши (Рикардо Кучела), лидерите на социалистите Филипо Турати и Модияни, лидерите на католическата „народна партия“, Бенито Мусолини (Марио Адорф), крал Виктор Емануил III, съдията Мауро Дел Джудиче (Виторио Де Сика), убиецът Думини (Умберто Орсини), либералът Джорджо Амидола ((Дамяно Дамяни)) и други. Исках да осмисля критически тези събития. Това е полезно за всички и особено за младежта. На тази тема в Италия са написани десетки томове. Основната тема на дискусиата, която продължава и досега, е: „Щеше ли да се установи фашизмът, ако левите сили се бяха обединили?“ Филмът анализира този „въпрос на въпросите“ и като разкрива машиниите на задкулиската политическа борба, отговаря: демократичните сили не използваха последната възможност да дадат стоп на фашизма с помощта на народните маси и затова претърпяха поражение. Днес, когато фашистите отново са надигнали глава, този исторически урок трябва да се яви като предупреждение. Демократичните сили сега, както и тогава, се нуждаят от единство и решителност. Именно затова смятам, че филмът се е появил в необходимия момент.

С. ЧЕРТОК





**Невена Коканова и Никола Дадов във филма „Дърво без корен“, постановка на режисьора Христо Христов.**

#### СССР

Нов интересен филм под названието „Агония“ снима режисьорът Елем Климов в студията Мосфилм. Филмът ще разкаже за края на 300-годишната династия на Романови. Не само Николай е бил безсилен да управлява Русия. Разпокъсаност и хаос са господствували сред управляващата върхушка. Правителственият сенат, Държавната дума и други органи на властта не могат да намерят общ език. Ожесточена борба за влияние се е водила и вътре в самите тях. Хора, в чито ръце се намирала съдбата на страната, се занимавали с интриги, предавали интересите на държавата. Мнозина от тях били толкова користолюбиви, че даже само в една война виждали възможност за забогатяване и не забелязвали как се изострят класовите противоречия. Най-далновидните политики не могли да не видят колко откъсната е върхушката от реалната действителност. Чувствувала това и властта — оттук и изкуствените и обречени на неуспех опити да се подобрят контактите с народа.

„Една от характерните симпатични фигури на това време е Григорий Разпутин — разказва режисьорът Климов. — Той е бил неграмотен човек, чието влияние върху царя и върху хода на държавните работи през 1915—1916 г. е било огромно. Практически нито едно назначаване на държавен пост не е минавало без негово участие. Авантюрист и мистификатор, той се е чувствувал като риба във вода в пропагандата с мистицизъм атмосфера на двореца. Бил е

свързан с крупни банкери, министри, царедворци, с духовенството, нямало сфера на държавния живот, в която Разпутин да не се е намесвал. Това позволява да се даде във филма широка панорама на нравственото падение на цялата върхушка на тогавашното общество. Нашият филм е и за нарастване на революционното движение в Русия в обстановката на дълбоката криза на самодържавието. Кадри от кинохроника, документални фотографии, съединени с игрални епизоди, ще ни помогнат да възстановим истинската картина на живота от ония години. Образът на народна Русия, въставаща на борба за нов живот, минава през целия филм.“

Над филма работят операторът Л. Калашников, художниците С. Воронков и Ш. Абдусаламов, композиторът А. Шнитке. В главните роли зрителите ще видят А. Петренко (Разпутин), А. Френдлик, В. Лиге, П. Арджанов, В. Осенев.

Киностудията „Максим Горки“ на 50 години. На 9 април 1924 година киностудията „Межрабпом — Русь“ пуска своя филм „Морозко“. Историята на нейното създаване е свързана с дейността на Международната работническа помощ (Межрабпом), създадена в 1921 година по инициатива на Ленин и комунистическия интернационал.

В тази студия, която последователно носи имената „Межрабпом Русь“, „Межрабпомфилм“, „Союздет-

филм“ и сега „Максим Горки“, Всеволод Подовкин е снел своите филми „Майка“, „Краят на Санкт — Петербург“, „Потомъкът на Чингиз хан“. През 1925 година излиза филмът „Неговият призив“ на Яков Протазанов, в който за пръв път в художествената кинематография прозвучава ленинската тема. В същата студия Протазанов снима знаменитите комедии „Процес за три милиона“ и „Празникът на свети Йорген“. В 1931 г. в студията е бил поставен първият звуков филм „Пътният лист за живота“ на режисьора Николай Ек. В 1948 г. Сергей Герасимов поставя „Млада гвардия“. Следва ново поколение режисьори, които създават филмите „Домът, в който живее“, „Доброvolци“, „Проста история“, „Когато дърветата бяха големи“, „Живее такъв момък“, „Да доживеем до понеделник“, „А утрините тук са тихи...“ „17 мига от пролетта“...

свързани с имената на Ю. Егоров, Л. Кулиджанов, Т. Лиознова, С. Ростовски, Я. Сегел, В. Шукшин и др.

През 1963 г. студията се реорганизира в Централна студия за детско-юношески филми „Максим Горки“. Оттогава главна цел на творческия колектив е създаването на кинопроизведение за подрастващото поколение. Филми за деца се правят във всички студии на Съветския съюз, но студията „Максим Горки“ е главната организация в производството на такива филми.

В студията „А. П. Довженко“ режисьорът Юрий



**Северина Тенева в кадър от филма „Селкор“. Автор на сценария Слав Г. Караславов, режисьор Атакас Трайков.**



**Младият режисьор Иля Велчев и актьорът Досев по време на снимането на новия игрален филм „Дубльорът“. Автор на сценария Р. Томова.**

Илиенко снима филм под название „За поклон“. Ето какво разказва за своя нов филм на страниците на сп. Съветски екран Ю. Илиенко:

„В моите предишни филми най-често утвърждавах нравственото и пълноценното в човека чрез отрицание и осъждане това в него, което му пречи да бъде достоен в собствените си очи. Но сега бих искал да разкажа именно за тези

прекрасни хора, които предизвикват нашата любов и уважение, нашия поклон. Филмът е за мен много личен. В него се опитвам да осъзная и изразя какви са тези критерии, които ми дават право да се чувствавам в живота пълноценен човек, да се занимавам с творчество... За изходна точка на филма послужиха и големият брой филми, появили се през последните години предимно на Запад, които свеждат човека до равнина на животното, лишават го от минало и бъдеще, рисуват го загубен в пустинята на самотата, в безизходността на отчаянието... Навярно нашият филм ще се възприеме от повечето зрители като лиричен. В основата си сюжетът е любовен — сложните взаимоотношения между трима души. Но за мен това е политически филм. Човек става политически борец, когато въпросите на политиката стават негова същност. А нашите герои са хора безкомпромисни във всичко, което се отнася до принципи и

нравствени, и политически...“

Героинята на филма Мария е актриса. Тя е жена със сложно, още неопределено се отношение към живота. Случва се така, че се среща със своята майка, за която нищо не е знаела. Мария е била едно от многото загубени през войната деца. Но срещата е била кратка. Отново загубва майка си, но този път завинаги. Посещава местата, където е живяла майка ѝ, за да научи нещо повече за нея. В главните роли участвуват Лариса Кадочникова, Родion Нахапетов и режисьорът Юрий Илиенко.

Книгата на Григорий Козинцев „Пространството на трагедията“ е била посрещната с огромен интерес от почитателите на неговото изкуство. В книжарниците тя се е задържала едва половин час, а след няколко месеца е станала библиографска рядкост. Книгата носи подзаглавие „Дневникът на режисьора“ и е посветена на работата на Козинцев над филма „Крал Лир“. „В книгата като че ли се сплитат, разделят, наслагат една върху друга две ленти: формиращото се произведение на изкуството и духовният живот на неговия създател“ — отбелязва кинокритичката Н. Зоркая.

Литературното наследство на Г. Козинцев не е по-малко богато от кинематографското му. Добре известни са книгите „Нашият съвременник Шекспир“, „Синият екран“. Статии и изследвания за киноизкуството, за литературата, за великия британец, чийто образ Козинцев е носил през целия си живот.

Филмът „Земляци“ е посветен на хората от съвременното сибирско село. В центъра на филма е поставена съдбата на братята Громови. Единият от тях, Иван, напуска селото и работи в града като строител, а другият — Степан, е съвхозен шофьор в родното си село. Филмът се снима от режисьора В. Виноградов в Москва по сценарий на В. Шукшин.

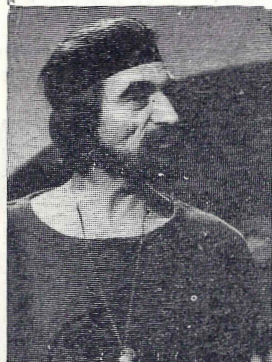
Киностудията „Азербайджан филм“ и чехословаш.



**Мадлен Чолакова в ролята на Елена от филма „Дубльорът“.**



ката студия „Барандов“ завършват филма „Попътен вятър“, сценарий Юсиф Са. медогли, Иржи Марек, Лю. дивг Томан. Действието се развива в 1918 г. след падането на Бакинската комуна, нахлуване на интервентите и отчаяната борба за нефт, в която се кръстосвали интересите на няколко държави. В надписите на бъдещия филм ще се появят думите: „На светлата памет на Иван Прокофиевич Вацек, чех, комунист, активен участник в установяването на светска власт в Азербайджан“. Но филмът не е документално възпроизвеждане на исторически събития. Главните герои са чехът Ян и азербайджанският работник Алибаба. Те работят при много сложна обстановка — червените бойци гладуват и едва удържат позициите, предателят Бичерахов, командир на отряд, е преминал на служба при врага. В това време партията на болшевиките възлага на Ян и Алибаба задачата да евакуират от града болшевиките-работници. Трудни изпитания стоят пред героите не само по време на евакуацията, но и в Астрахан, където трябва да заведат хората. Загива Алибаба. Въпреки всички трудности хората се добират до Астрахан, а Ян се връща обратно в Баку. Тук узнава за трагичната гибел на 26-те комисари. Продължава тяхното дело. Филмът се поставя от режисьора Елдер Кулиев.



Георги Парцалев във филма „Ламята“ на режисьора Тодор Динов, автор на сценария Николай Хайтов.



Стефан Данаилов и Катя Паскалева в серийния телевизионен филм „На живот и смърт“ по романа на Димитър Ангелов. Автор на сценария Анжел Вагенщайн, режисьор Неделчо Чернев.

Ролята на Ян изпълнява чешкият артист Алонз Швевглик. Между другите изпълнители са Хасан Мамедов, Хасан Турабов, Глеб Стриженов, Геннадий Юдин.

В обединението Телефилм (при студията Мосфилм) режисьорът В. Жалаквичус е зает с постановката на филм по повестта „Авария“ на Фридрих Дюрнемат. Главните роли са поверени на Р. Адомайтис, И. Мирошниченко, Р. Плят, Ю. Ярвет. Режисьорът Л. Маряган е започнал работа над филма „Отлитането се задържа“ по пиесата на В. Панова „Колко години, колко зими“. В бъдещите планове на обединението са включени серийните филмизации: „Двамата капитани“ по В. Каверин, „Мъртви души“ по Гогол. Остро сюжетен филм върху политически материал ще снима режисьорът Е. Ташков. Той ще бъде по романа „Под псевдоним „Дора“ от унгарския разузнавач Шандор Рад.

Присъдени са наградите на Седмия всесоюзен кинофестивал, състоял се в Баку, столицата на Азербайджан. В областта на художествения филм главната награда е присъдена на Василий Шукшин, писател, режисьор и артист, за филма „Калина алена“. Първа

награда получават филмите „В бой отиват само „старците“ на режисьора Леонид Биков, който е съавтор на сценария, режисьор и изпълнител на главната роля; „Свирепият“ (Лютый) на режисьора Т.Океев (Казахфилм); „Мелодии на Верийски квартал“ — (Грузияфилм) на режисьора Г. Шенгелая. За най-добър филм на историческа тема е бил признат филмът „Насиме“ (Азербайджанфилм) на режисьора Г. Сейдбейли. „Вей ветре“ на режисьора Г. Пнесис (Рижска студия) и „Хаос“ (Арменфилм) на режисьора Р. Вагашан получават наградата за най-добра екранизация на класическо произведение. За най-добри детски

Владимир Самойлов изпълнява ролята на комисаря в съветския филм „36 вагона“, режисьор Вячеслав Никифоров.







Из съветския игрален филм „Търся човека“ на режисьора Михаил Богин.

филми са премирани „Москва — Касиопея“ (студия „Максим Горки“) и „Веселите джапбаки“ (Туркменфилм). Наградата за режисура се присъжда на народния артист на СССР А. Карлиев (посмъртно), наградата за операторска работа на филма „Срещи и раздели“ на Г. Карюк и Ш. Махмудов.

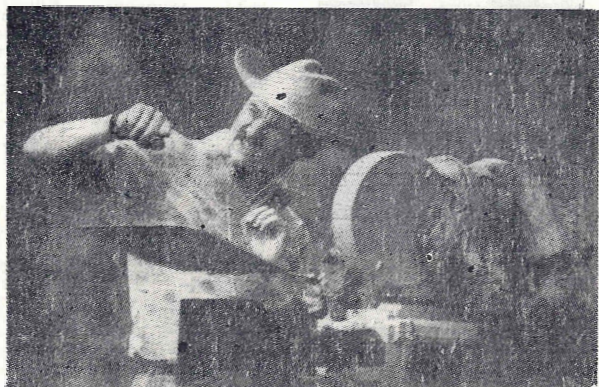
Първата награда за изпълнение на женска роля получават С. Чиаурели и Л. Караева; първа награда за изпълнение на мъжка роля — Л. Биков и С. Чокмаров.

#### ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Дванадесетият фестивал на чешкия и словашки филм се е състоял тази година в град Нитра. По решение на фестивалния комитет фестивалът всяка година ще се провежда в различни градове на стра-

ната. В програмата са били включени 13 художествени и 30 документални

Андрей Тарковски снима в Мосфилм „Белият, белият дом...“, сценария е написал съвместно с Александър Мишарин.



филма. Първа награда е получил филмът „Ездачът, който обичаше риска“ на режисьора Антонин Кахлик. Филмът „Грехът на Катерина Падихова“ на режисьора Мартин Холи, макар и най-популярният филм на годината, е получил втора награда, а трета награда е била присъдена на „Хроника на едно горещо лято“ на режисьора Иржи Секвенс.

Словашкият режисьор Йозеф Режуха снима своя четвърти художествен филм, посветен на младите хора, които встъпват в своето трудово ежедневие. Проследява се съдбата на двама инженери Павел и Игор и на техните момичета Бланка и Габика. Режисьорът заедно със сценариста и младия писател Петер Ярош засягат въпросите за служебното положение и заплатите на младите специалисти. Поставят пред своите герои важни проблеми, които всеки млад човек трябва да разреши в своя личен живот.

#### ПОЛША

Както вече съобщихме, Анджей Вайда работи над филма „Обетована земя“ по романа на Владислав Реймонт. В едно интервю за полското списание „Филм“ Анджей Вайда разказва: „Винаги съм искал да направя един исторически филм, без да бъде ограничаван от декори. В то-



**Жана Прохоренко и Василий Шукшин във филма „Калина алена“. В този филм Шукшин е автор на сценария, режисьор и изпълнител на главната мъжка роля.**

зи случай е много важно, защото се отнася не за историята само на няколко души, но за портрета на един град. Използвам последният момент, в който още може да се „фотографира“ Лодз от романа „Обетована земя“, защото след пет или десет години старите лодзки фабрики и здания, останали такива, каквито са били преди 100 години, по времето когато се развива действието на романа, ще изчезнат без следа.

Това ще бъде най-трудният и комплициран филм от всички, които съм реализирал досега. В него трябва да намерят място много свързани помежду си елементи, много събития и места... Съблязвава



**Светлана Тома в съветския игрален филм „Дом за Серафима“, режисьор Якоб-Бургиу.**

ме още и това, че „Обетована земя“ е единственият в полската литература роман, в центъра на който са поставени парите и жаждата за забогатяване. В това има много жестокост. Хората, които Реймонт е описал, се борят безогледно, за да се издигнат... Накрая, в епилога, нашият главен герой Карол Боровицки (артист Даниел Олбрихски) вече има зад себе си наниз от „успехи“, към които така безогледно се е стремил. Бих искал да покажа, че Боровицки е постигнал всичко, което е искал. Само не е взел под внимание, че хората, които са работили за него, започват да търсят правата си. Така трябва да свърши филмът.“

В снимането на филма участвуват едновременно два колектива. „След 20 години работа мога да си позволя и друг екип от хора, към които имам доверие, да снимат без мое участие това, което намерят за добре“ — казва Вайда. Вторият екип се възглавява от режисьора Анджей Котковски и оператора Едвард Клошински.

Режисьорите Войцех Соляж и Лех Лорентович снимат в сътрудничество с унгарски кинематографисти многосериен телевизионен филм „Третата граница“, посветен на курьерите от нелегалното движение, които през време на Хитлеровата окупация много често е трябвало да преминават от Полша в Унгария.

Момичета от един поправителен дом са героини на филма „Игра, наречена искреност“, постановка на режисьора Миечислав Вашковски. Филмът повдига проблема за цената на свободата и за самотността на човека. В главните роли участвуват Малгожата Притуляк, Франтишек Тшечак, Станислав Маклакевич.

#### УНГАРИЯ

Филмът „Футболът от миналото“ на режисьора Пал Шандор е бил признат от унгарската критика за най-добрия филм на миналата година. Действието се развива преди повече от 50 години след разгромяване на Унгарската република, когато всеки опит за създа-

ване на каквато и да била работническа организация бивал унищожаван още в зародиш.

„Във филма се засягат морални и психологически проблеми като солидарност, вяност към моралните принципи, силни човешки чувства, които важат и днес. — е заявил в едно интервю за полското списание „Филм“ режисьорът Пал Шандор. Моят герой е човек обикновен и незабележителен, завладял от една страст: да създаде в работническия квартал на Будапеща футболен тим, истинско събитие за онова време. В името на това дело той прави много грешки, търпи неуспехи, отчайва се,



**Актрисата Камаки Курихара в съвместната съветско-японска продукция „Москва — любов моя“. Режисьори Ал. Мита и К. Иосида.**

но продължава да върви към набелязаната цел... В самия стил на филмирането се постарахме да внесем малко носталгичен елемент към оная епоха. — оператора Елемер Рагали



си послужихме с такива средства на нямото кино като неподвижна, статична камера, надписи, забързани снимки, които и най-баналните ситуации превръщат в гротеска.

## ГДР

„Война на мумии“ — такава название носи документалният филм на Валтер Хайновски и Герхард Шойман. Мумии наричат чилийците водачите на контрареволуцията. „През време на пребиваването си в Чили — разказват авторите — се постаряхме да следим и най-дребните факти. Опитвахме се по такъв начин да организираме материала, за да намерим скритата връзка между събитията и да я свържем органически в цялото. Екипът на Хайновски и Шойман е прекарал в Чили една година. Последните снимки са направени след контрареволуционният преврат.

Кинематографист и от ГДР снимат в околностите на Петрозаводск (СССР) филма „Кит и Ко“ по мотиви от произведенията на Джек Лондон. Режисьор Конрад Петсолд, оператор Ханс Хайнрих. Във филма участвуват известните германски артисти Манфред Круг, Хари Волф, Моника Войтович. Ролята на Кит изпълнява популярният американски певец Дий Рид. За снимки от далечна Чукотка са пристигнали



Наталия Варлей изпълнява централната роля във филма „Голям атракцион“. Режисьор Виктор Георгиев.

известни ловци от колхоза „В. И. Ленин“. Така Карелия се е превърнала временно в Аляска, пристанище на златотърсачите, герои на Джек Лондон.

„Болф — живот и просвещение на един немски анархист“ е малко дългото заглавие на новия филм на Дефа. (сценарист Гюнтер Рьокер, режисьор Гюнтер Райш). Героят Игнац Волф, немски анархист, минава сложен и тежък път от окопите на Първата световна война през анархистични настроения и действия, за да се включи накрая в организираната борба на немските комунисти. Ролята на Игнац Волф е поверена на известния съветски артист Регимантас Адомайтис, а ролята на немски комунист Людвик — на съветския артист Станислав Любшин.

## ИТАЛИЯ

Един от най-интересните италиански режисьори Роберто Роселини, който от години вече работи само телевизионни филми, е завършил новия си двусериен филм „Картезиус“ (Картезиус е латинското име на френския философ Рене Декарт, 1596—1650). Филмът на Роселини представя на зрителите човека, който е станал първо откривател на много съвременни философски категории и учения. Картезиус скромнен, не така мъжествен и упорит като Галилео Галилей, е предпочитал да облича своите научни убеждения в абстрактни хипотези. В началото на филма зрителят важдат Рене Декарт като 18-годишен юноша, когато той учи в колегията за иезуити. След това Париж, участие в 30-годишната война, пътешествие в Италия и накрая Холандия, където Декарт считал, че се намира в относителна безопасност от преследванията на инквизицията. В 1649 година на шведската кралица го поканва в Стокхолм да преподава философия. Скорее след пристигането си Декарт се разболява и умира. В живота на този забележителен философ няма ярки събития. Но въпреки



Съветският актьор Владимир Меншов в ролята на Семен Бобрав от филма „Човек на място“. Сценарист В. Черних, режисьор Алексей Сахаров.

това, по отзиви на критиката, Роселини е създал един интересен филм, филм за един голям учен с голям принос в историята на цивилизацията.

Карло Лидзани е започнал снимането на политическия филм „Делото Яблонски“, основан върху събития от 1970 г., когато в Щатите е бил убит Джоузеф Яблонски, един от ръководителите на профсъюза на миньорите. Помислите на Лидзани неговото намерение е да направи не толкова филм за самото престъпление, колкото за корупцията и насилието в Щатите.

Новият сериен телевизионен филм на режисьора Франко Джиралди носи названието „Дългото пътуване“. „Патрон на моят филм — казва режисьорът — е Достоевски. Неговите книги „Двойникът“, „Записки от мъртвия дом“, „Скверна история“ легнаха в основата на сценария, написан от мен съвместно с Лучано Кадиньоле. Използувахме само известни сюжетни ситуации от произведенията на Достоевски и неговата философия за доброто и злото, за живота и смъртта, за вярата и любовта. Ползувахме също Херцен, Тургенев и някои други руски писатели. За драматургическа връзка между филмите (траещи четири часа, но



представляващи едно цяло) служи дискусиата, която се води между двама представители на руската интелигенция от 19 век. Единият от тях е човек чувствителен към всяка несправедливост, малко мистичен славянофил, другият — влюбен в Запада, утилитарист и прагматик.

„Дългото пътуване“ ще се снима от Италианската телевизия в сътрудничество с Унгарската телевизия. Във филма участват Глаукс Маури и Флавио Дучи, унгарският артист Иван Дарваш, полските артисти Ян Енглерт и Анджей Лапицки.

Международният фестивал на авторския филм, който ежегодно се провежда в Бергамо, този път се е състоял в Сан Ремо, известен със своите фестивали на естрадната песен. И тази година прожекциите и дискусиите с участието на режисьори често са продължавали до късно през нощта. Залата на кино Аристон винаги е била препълнена. Тази популярност е много изненадваща и показателна, като се има пред вид, че фестивалът на авторското кино никога не е показвал забавни филми.

Голямата награда на фестивала е била поделена между два филма — „Молбата“ на грузинския режисьор Ченгиз Абуладзе, реализиран още в 1968 г. по поемата на големия грузински поет Важа Пшавели, и унгарския филм „Третото бягство“ на режисьора Петер Бачо със съвременна тематика за живота и трудностите в един голям завод. Наградата за най-добра мъжка роля е била присъдена, както вече е известно, на Григор Вачков за участието му във филма. „Последно лято“ на режисьора Хр. Христов.

На фестивала са били представени с много голям успех съветски филми от 20-те и 30-те години, реализирани от Борис Барнет, Абрам Роом и Олга Преображенская. Те са били интересно откритие за западната публика.

## ФРАНЦИЯ

Романът „Съдба човешка“ на Андре Малро и до днес не се е появил на екрана въпреки желанието

на много режисьори. За екранизацията на „Съдба човешка“ е мислил в 1934 г. Сергей Айзенщайн, но проектът така и не се осъществил. Пет години по-късно сценарий по това произведение написал американецът Джеймс Ейдж, който също не е бил реализиран. Минават години и в 1966 г. право за филмиране на книгата получава италианският продуцент Карло Понти. Екранизацията се възлага на писателя Жан Кокто. В това време Карло Понти търси режисьор. Между многото кандидати бил избран Фред Цинеман. Но студията Метро Голдуин Майер, с която сътрудничил Карло Понти, не одобрил сценария. С предложение за нова екранизация се обръщат към Грейъм Грийн, но той отказва. Най-после сценарият бил завършен от английският писател Джон Мак Грейд. Но и той бил отхвърлен от МГМ, защото малко се чувствувала атмосферата на Шанхай през 20-те години, където се разиграва действието. Следващият писател, зяел се с екранизацията на „Съдба човешка“, бил Хан Суин, полукитаец — полубелгнец, чийто сценарий най-после бил приет с ентузиазъм.

Фред Цинеман и Андре Малро се срещат през лятото на 1967 година, за да уточнят някои промени във връзка с литературния първоизточник. Било избрано мястото на снимките, костюмите, установен актьорският състав. Ролята на Кио била поверена на японския артист Ейжи Окада (героят от филма „Хирошима, моя любов“). За филма били ангажирани Лив Улман, Макс фон Сюдов, Дейвид Нивен. Пийтър Финч. През есента на 1969 г. всичко било готово и в студията на МГМ в околностите на Лондон започват снимките. И незабавно пристига съобщението от МГМ — поради финансови съображения реализацията на „Съдба човешка“ е невъзможна. Снимките продължили само 3 дни и били прекъснати, въпреки че за подготовителните работи били изразходвани огромни суми. Понти и Цинеман дали МГМ под съд за прекратяване на договора. Така „Съдба човешка“ продъл-



Ани Жирандо изпълнява централната роля във филма „Жената на кентавър“. Режисьор Едуард Малинаро.

жава да очаква своята екранна версия.

Ален Делон и режисьорът Жак Бери възнамеряват да снимат втората част на гангстерския филм „Борсалино“.

В анкета на „Сине ревью“ в листата за най-популярните артисти на годината първите четири места заемат Ани Жирандо, Роми Шнайдер, Катрин Денюф и Брижит Бардо. Жан-Пол Белмондо, Жан Габен и на четвърто Чарлз Бронсън, американец, участващ най-често във френски филми.

## ГФР

Западногерманският режисьор Вернер Клер (преди няколко години голяма сензация предизвика неговият политически филм „Занимавайте се с любов, а не с война“, насочен срещу войната срещу Виетнам) е за вършил филма „Обратно“. Действието се развива в по-

следните месеци на миналата война и разказва за група фанатици от организацията Хитлерюгенд, които не слагат оръжие и след капитулацията на Германия. Тяхната група малко по малко се превръща в грабителска банда.

Действието на най-новия филм „Доротей“ на Петер Флайшман, автор на известния филм „Ловджийски сцени от Долна Бавария“, се разигравя в един квартал на хамбургското пристанище.

„Реализиран съм филма като документален репортаж с камера в ръка в автентичен декор — е заявил Флайшман. — Всичко в него е истинско — и сцените в публичния дом, и стаята за мазохисти, и проститутките, и жената-котка, нищо не е измислено. Този хамбургски квартал се явява като карикатура на света на западната цивилизация: същите закони, същата мода. За много зрители филмът ще бъде шокиращ. Той не е и по мой вкус, но се налагаше да го направя. Трябваше да разкажа как в нашия свят любовта като че ли изчезва. Филмът представлява и пародия на сексфилмите, които заливат западногерманските екрани. САЩ

В „Изморените коне ги убиват, нали?“ режисьорът Сидни Полак е пресъздал атмосферата на голямата криза в Щатите преди вой-

ната. В новия си филм „Таква бяхме“ той се връща в годините преди Втората световна война, а и след нея, в 50-те години. Разказва се историята на любовта между Кети и красивият спортист с писателски амбиции Хюбъл Гарднър. Дватама свършват заедно университета и се оженват. А след известно време Хюбъл облича униформата на морски офицер. След войната той става сценарист. Въз филма голямо място е отделено на антикомунистическите гонения в Холивуд в периода на Маккарти. Кети застава в редицата на тези, които се борят срещу реакцията, а Хюбъл иска да избяга от конфликтите. Семейството се разпада. В главните роли участвуват Барбара Стрейзънд и Роберт Редфорд.

Марлон Брандо подготвя снимането на филм за масовите убийства на индианците в западните области на САЩ. Брандо ще изпълнява ролята на полковник, измъчван от съвестта си и въпреки това изпълняващ възложената му задача по унищожаване на индианските племена. В тази роля артистът иска да покаже, че никакви разсъждения и никаква съвест нямат стойност, ако не бъдат подкрепени от конкретни действия. В общия замисъл на филма авторите искат да разкажат как безмилостно са били уни-

щожавани цели племена от индианци само заради получаването на нови земи. Марлон Брандо заявил, че всички получени от филма суми ще бъдат предадени във фонда за помощ на американските индианци.

Бърт Ланкастър, Роберт Райън, Уил Грир изпълняват главните роли във филма „Смъртта на президента“, посветен на убийството на Джон Кенеди и появил се по екраните за 10-годишнината от трагедията в Далас. Авторите на филма, известният сценарист Далтон Тръмбо и режисьорът Херберт Медисон, подхвърлят отново под съмнение изводите на официалната комисия, че убийството на президента е дело на организиран заговор.

Роберт Критчън, американски писател-фантаст, е дебютирал като режисьор с постановката на фантастичния филм „Уестоърлд“ (западен свят). Този свят е представен от въображението на Критчън като грандиозен парк, „Дисниленд“ на бъдещето, където стчайни от живота хора могат да живеят по свой избор в илюзорния свят на миналото — било във времето от филмите на Дивия запад или в Средновековието. Героят на филма и тук не намира спокойствие, разбира, че за да се спаси от света на „Дисниленд“, отново трябва да се бори.

# АДИОС, МУЧАЧОС

ВАСИЛ ЦОНЕВ



Чисто небе.

Слънце.

И гълъби, които летят.

И в храстите — глава на ловец. Широко разтворени кърбявали очи. И  
лушка.

Бам!

Но нито небето пада, нито слънцето, нито гълъбите.

Бам, Бам, Бам!

Ловецът вече търчи по полето и стреля, а край него с лай търчат остървени  
кучета, готови да захаят простреляните гълъби и да ги донесат на господаря.

Бам, Бам, Бам!

И още кучета, и още ловци. И цялата тази пасмина гърми, лае, реве и иска  
да събори летящите гълъби.

Но те летят към слънцето и песента за летящия човек заглушава лая, гър-  
межите и задъханото дишане на озверените ловци.

Гълъбите са далеч.

Далеч остават и лаят, и гърмежите.

Бащата и детето стоят на шосето, хванали велосипедите, и гледат в посока-  
та, откъдето долитат заглъхващите гърмежи.

Сетне се поглеждат. И бащата лекичко намира на Иринчето:

— Хайде!

Лицето на момиченцето става сериозно. То захваща устни и се качва на ко-  
лелото. Личи и страх, и упоритост. Нещо от силата на бащата има в това крехко,  
русо личице на ангелче.

— Хайде! — повтаря бащата.

Иринчето натиска педалите, прави две-три завъртвания на педалите и...  
пада.

— Стани! Отново. Хайде.

И момиченцето, стиснало още по-силно устни, отново се качва и отново пада.

И пак:

— Стани. Отново. Хайде!

Лицето на момиченцето е станало сякаш възрастно. Сякаш колелото е някакъв звяр, който трябва да бъде обуздан. И то, вече със злоба, се качва и потегля. И така смело, че колелото като укротен мустанг най-сетне плавно полита напред.

Зад Иринчето бащата креши:

— Напред! Важното е да гледаш напред! Без страх! Върти педалите. Напред.

По лицето на момиченцето минава светлина. Вятърът вее косите ѝ.

— Напред, момиченцето ми, ти победи!

Но зад завоя с рев се показва автобус.

Очите на Иринчето се разтварят, тя скача от велосипедчето и хуква заедно с него по поляната.

Бащата със смях скача от велосипеда си и отива до детето, което гледа с вълнение ревящия автобус, а сетне поглежда радостно към бащата:

— Видя ли как карам! Аз карам!

— Страшна си! — поглежда я бащата по косата. — Ти не караше, ти хвърчеше!

Автобусът се изравнява с тях и от него се чува песента за летящия човек. Пят младежи. Иринчето и бащата им махат с ръце. Младежите също махат, като продължават да пеят.

Бащата ги гледа втренчено. Нещо познато, много познато има в лицата на пеещите. Ами да — ето това е Мария, до нея Минчо, Боян...

Лицето на бащата за миг трепва и той прехапва уста. До Боян — Минка, до Минчо... Пешо.

Бащата тръсва глава.

А пеещите отлитат с автобуса и се скриват зад завоя.

Иринчето гледа учудено лицето на бащата. Тя никога не е виждала такова изражение.

— Какво видя?

Бащата е смяял. Той се обръща към Иринчето, но сякаш не я вижда. Постепенно се успокоява и учудено се усмихва:

— Видях... себе си. И другите.

— Кои други?

— Другите... — повтаря машинално бащата.

Чува се тихо песента „Адиос Мучачос“.

Бащата неволно я затананиква.

— Каква е тази песен?

— „Адиос мучачос“...

— Какво?

Бащата се усмихва:

— Стара песен. Пее се на раздяла. Спомних си я, като видях себе си и другите...

Иринчето тропва с крак:

— Ама какви други? Какво си спомни?

Бащата се усмихва и разперва ръце:

— Спомних си едно трамвайче. Ей такова.

— Къде има такива трамваи.

— Ето го — посочва бащата.

Иринчето се обръща. И зяпва. Защото там, където имаше гора от къщи, се простира поле. И на него има трамвайна линия. И по нея трака малко трамвайче...

Тракайки, трамвайчето намалява хода си и спира до дървена спирка, боядисана в зелено. И от трамвайчето слиза... Пешо. Да, същият младеж, който видяхме да пее в автобуса и който поразително прилича на бащата.

— Това си ти! — чува се шепотът на Иринчето.

— Шт, тихо — прошепва бащата.

Пешо е слаб, с опърпани дрехи и очила, в лявата си ръка носи охлузено куфарче, а в дясната — съвсем нов, зелен грамофон — от същите зелени грамофони, които се навизаха на ръка и на мембраната си имаха нарисувано куче.

Пешо тръгва и...

Иринчето захихква:

— Ама ти... хвърчиш?

— Шт... — прошепва бащата — не ме прекъсвай.

Група деца играят на спирката. Изведнъж едно заявва и посочва Пешо. След него заявват и останалите. Изведнъж всички се втурват към Пешо, като подскачат и пляскаят с ръце.

За какво се смеят?

Нищо странно няма по лицето на младежа. Вярно, дрехите му са малко поопърпани...

Ахааааа.

Ами той не върви, а хвърчи. Просто си лети на десетина сантиметра над земята.

Затова децата търчат след него, смеят се и крещат:

— Чичо бе, повози ни! Хайде бе, чичо! Само по едно кръгче бе, чичо!

Пешо се спира, усмихва се и краката му леко се отпускат на земята.

— Не виждате ли — ръцете ми са заети?

— Остави куфара и грамофона бе, чичо!

Пешо се усмихва:

— Това е идея!

Оставя куфара и грамофона.

— Я елате вие — първите двама.

Вдига две момченца, повдига се над земята и прави кръг с тях.

— Следващите!

Взима още две деца и прави още един кръг.

Децата реват от радост.

Някакъв сериозен пенсионер с пенсне и бастун минава. Той се намръшва от детския смях и крисва:

— Защо крещите така?

— Ама виж — реват децата, — той чичко хвърчи и ни вози.

Пенсионерът поглежда към Пешо и съвсем ясно вижда, че той ходи нормално по земята.

— Глупости — казва пенсионерът — Не хвърчи.

— Хвърчи, хвърчи! — крисват децата.

И като поглеждаме от тяхната страна, виждаме, че да — Пешо наистина хвърчи.

Пенсионерът се заинатява:

— Не хвърчи! Как ще хвърчи?

Поглеждаме от негова страна и да — Пешо си ходи съвсем нормално.

И изведнъж сред децата се появява Иринчето. Тя тропа с крак и почти със сълзи на очи крещи:

— Хвърчи, хвърчи!

Пенсионерът крисва:

— Няма такива неща. Това са измислици. Детски приказки. Джуджета, русалки, пеперуди, слънца, цветя... Къде има такива неща, кой ви напълни главите с такива глупости?

И изведнъж — пред пенсионера блясва огромна поляна. И на небете се появяват четири слънца, и над тях, окъпани от лъчите им, прелитат пеперуди, майски бръмбари, калинки и водни кончета.

И сред цветята с разперени ръце търчи и гонят пеперудите и майските бръмбари момченце, облечено в костюмче от началото на века, и по светналото му от радост лице текат потоци светлина.

И отново виждаме лицето на пенсионера. И по стъклата на очилата му, като на два малки екрана се вижда търчащото момченце от началото на века, окъпано от светлина. Но пенсионерът тръсва глава и крисва:

— Измислици. Няма такива неща. Няма, няма...

Внезапно хуква и изчезва зад близката ограда.

В големия хол на бивша богаташка къща заседава районният комитет на РМС. По всичко личи, че заседанието трае вече часове.

Агитпропчикът Боян — слабичко момче, с огненочервена коса и лунички, гледа през прозореца. Физкултурникът Минчо лекичко задрямва, но тръсва глава и си придава съсредоточен вид. Само инструкторът Мишо — чистичък, прибра-ничък, със спокойно чиновническо лице, слуша и си води бележки.



Мария — изпълняваща длъжността „секретар“ на райкома — говори. Нарядно така е изглеждала Жана Д'Арк, когато е говорела на французите. От изумително красивото ѝ лице, от блестящите ѝ женствени форми се излъчва сияние, което я окръжава като ореол. Вместо думи, от устата ѝ изригват гръмотевици и вулкани. Вместо погледи — от очите ѝ изригват лазерови лъчи.

Гласът ѝ — плътен алт — от време на време дори заглушава грохотът на трактора, който навън събаря стара сграда:

— ...и сега, именно сега, ние — членовете на районния комитет на ремса — трябва да вложим всичките си сили, цялата си младежка енергия за разгрома на противонародната опозиция, която в тези трудни, предизборни дни...

И отново грохотът на трактора взима връх. И отново възхитеният поглед на Боян се отмества от сиянието излъчвано от Маринините форми, и той поглежда трактора.

И внезапно зад трактора израства гол хълм, на който като статуята на свободата е застанала Мария — с бял туник, с меч в едната ръка, а другата — протегната напред. Зад нея с озверени лица и въоръжени с всевъзможни оръжия, напредват враговете. Тевтонски рицар, апах, първобитен с топор, фашист, шоп с кол.

Те приближават, приближават...

Тракторът заревава с пълна сила. И виждаме Боян как препуска към враговете, яхнал развилнелият се трактор. И размахва с ръце желязното въже, с което трактора събаря сградите и го хвърля като ласо. И хваща в примка враговете и с рев ги повлича към Мария. Те крещат, вият и точно пред Мария се просват по очи. Боян стъпва върху тях и се покланя на Мария с рицарски жест.

И в този миг:

— Не блей!

Боян се стряска, а Мария, отново в своите дрехи, го гледа жестоко и намръщено.

Минчо се изкискава. Това е известно — и най-добрият ти приятел предизвиква у теб смях, когато се изложи пред момичето, което и ти харесваш.

Мария поглежда гневно и към него и отново надвиква трактора:

— ...И какво би станало, ако ние, които трябва да служим за пример на целия народ, изневерим на светлата памет на героите...

И пак ревът на трактора надделява и устните на момичето започват да се движат безвучно.

Това я въбесява и тя просто изревава:

— ...Най-малко в този исторически момент ние можем да си позволим отслабване на нашата революционна бдителност...

В този миг тракторът внезапно спира и думите на Мария се превръщат в рев.

Тя сама се сепва и в настъпилата тишина внезапно се чува мелодията на „Адиос, мучачос“.

Мария отваря широко очи. Членовете на районния комитет зяпват. А мелодията на „Адиос, мучачос“ продължава да се носи.

Мария почервянява, издува гърди и блудя ръка:

— След мен!

И хуква навън, последвана от членовете на комитета.

Чува се страхотен тропот. В таванската стаичка с трясък нахлуват задъханите членове на комитета, предвождани от Мария.

Стаичката е съвсем гола. На единствения стол е сложен грамофон, който свири „Адиос, мучачос“. Разперил ръце, около грамофона лежи Пешо.

Като вижда смаяните лица на ремсистите и разяреното лице на Мария, той бавно се отпуска на земята.

— Какво става тук? — пита изумена Мария.

— Нищо — усмихва се Пешо.

— Какъв е този грамофон?

— Този ли? Ами подариха ми го младежите, когато се разделяхме. Тя и песента е такава: „Довиждане, момчета и момичета“... на испански...

— Как влязахте в тази стая?

Пешо разперва ръце:

— Нали трябваше да се настаня някъде.

Мария поема въздух и изригва:

— Но кой всъщност сте вие?

— Пешо. Аз се казвам Пешо. Прашат ме за секретар при вас. А вие кой сте?

Мария пребледнява. Стои така за миг, сетне изхвърка навън.

Боян се приближава до Пешо:

— Аз съм Боян. Агитпропчик.

Мишо, инструкторът, казва спокойно:

Минчо. Физкультурник в комитета. Приятно ми е. Благодаря.

Пешо поглежда към вратата, през която изхвъркна момичето:

— Коя беше тази Жана Д'Арк?

Мишо, инструкторът, казва спокойно:

— Мария. Завещаващ организационния отдел. Временно изпълняваща длъжността „секретар“... временно.

Пешо го поглежда дълго и съсредоточено. В очите му играе леко иронично пламъче.

Вратата на секретаря на районния комитет на БКП трясва и в стаята просто връхлита Мария. Тя спира за миг пред изушения поглед на секретаря, поглежда го втренчено, а сетне бавно сяда на един стол, като продължава да го гледа така, както майка гледа убиеца на детето си.

Очите на секретаря трепват и той явно не може да разбере с какво е заслужил този поглед. Но като помисля малко, разперва ръце и се усмихва.

— И имате смелост да ме гледате? — пита Мария.

— Защо? — примигва секретарят.

— И окото ви дори не трепва?

— Не.

— А Пешо?

— Кой Пешо?

— Този, който сте изпратили за секретар!

Секретарят я поглежда втренчено и изведнъж избухва в смях.

— Защо се смеете? — пита го пребледняла Мария.

— Ами смея се! — тропва изведнъж по масата секретарят — Да не е излязла забрана против смяха?

— Значи... значи затова разкъсвах здравето си, затова не спях ден и нощ, за да тикнете някакъв си ненормален тип на моето място?

— Защо ненормален?

— Ами вие видели ли сте го?

— Разбира се. Заедно бяхме в затвора.

Мария зяпва.

— Да — кима секретарят — и затова го изпратихме във вашия район.

Вдига рамене:

— Извинявай... но такъв голям район като вашия и само петстотин ремсисти...

— Но това са най-здравите, най-бойките.

— А останалите са врагове, така ли?

— Може и да не са, но не са за ремсисти.

— Само ти и няколко богоизбрани?

— Не богоизбрани, а здрави младежи. От работнически произход.

— А какъв е Пешо?

— Лумпен.

— Какво?

— Лумпен. Домъкнал някакъв грамофон.

Секретарят се размива:

— А, грамофонът ли... ами този грамофон му подариха младежите от неговия град, когато напускаше, за да дойде тук... с една плоча. Тя и песента е такава „Довиждане, момчета“.

— Чух вече — прекъсва го Мария.

Навежда се ниско и прошепва:

— А вие вгледали ли сте се в краката му?

— Дааа... какво?

— Но той... хвърчи! — кресва Мария.

— Хвърчи — кима машинално секретарят, — да.

И поглежда Мария. Но не гледа в нея. А през нея.

Карцер в полицията. Той прилича на дълбок бетонен кладенец. Никъде отгоре се процежда слаба светлина.

Облегнат на една от зацапаните стени — едва диша Пешо. Той е пребит. Устните му са напукани, челото е в синини и рани. Подпрял го с рамото си — до него седи секретарят. Двамата мълчат.

Едно око поглежда през шпионката на вратата.

Пешо забелязва това и се засмива:

— Защо се усмихна? — пита секретарят.

— Сетих се нещо! — усмихва се с болка Пешо, — когато ме удраха през краката, аз им креснах „Аз пък ще хвърча“.

Секретарят отваря широко очи.

— Ще хвърчна, разбираш ли — казва Пешо.

Секретарят го поглежда така, както се гледат бълнуващи, болни деца.

Лицето на Пешо изведнъж става съсредоточено и злобно:

— Ще хвърчна.

Внезапно, с ярост се надига и за учудване на секретаря, застава върху пребитите си крака. Сетне стисва скули, стисва юмруци и... леко, съвсем леко, се отделя от пода...

Окото, което гледа през шпионката, става огромно.

А Пешо стои във въздуха и се смее с глас — радостно и весело като дете. Смее се и секретарят, като от време на време хваща с ръка пребитата си уста.

Полицаят, който гледа през шпионката, оттегля главата си от вратата и тръгва назад, като втрещен. Изведнъж кресва:

— Господин старши, господин старши...

И хуква през глава по мрачния коридор.

Вратата на старшията се отваря с трясък и там застава изуменото лице на полиция.

— Фърчи! — казва задъхано полицият — Фърчи!

— Какво?

— Фърчи! — казва задъхано полицият — фърчи!

Старшията трясва по масата:

— Кой, бре? Кой фърчи?

— Е оня, младия... дека е в карцера с оня... Дигна се и това ти е... седи си в въздуха... като нищо. Фърчи.

Старшията го поглежда с присвити очи. Сетне изкриляла уста с презрение:

— Говедо. Ей, селска глава!

Сетне вдига пръст нагоре:

— Фърчат орлите, гаргите фърчат. Човек не може да фърчи. Човек върви по земята.

Трясва по масата:

— Ясно!

Секретарят, който гледа през Мария, отново я вижда. Стресва се и се усмихва с малко занесена усмивка, предизвикана от спомена.

— Не знам — казва бавно той, — не знам... Но ако питаш мен, бих предпочел да имам за секретар такъв, който хвърчи, отколкото да заседава от сутрин до вечер...

Мария почервявя:

— Така ли?... Така ли? Излиза значи, че съм нещо като вредител? Така ли?

— Моля ти се — защо вредител... Но знаеш ли — и секретарят я поглежда право в очите, — знаеш ли колко е по-хубаво човек от време на време да излезе на разходка с теб...

Мария го поглежда с широко отворени очи, след това пламва и изхвърква навън, като тръшва вратата. Голямо парче от мазилката се откъртва и пада на прага. Секретарят навежда глава и притваря очи, а сетне се усмихва:

— Ама е красива...

На оградата на районния комитет виси голям плакат, нарисуван със зелени, червени и сини букви:

ВНИМАНИЕ! ВНИМАНИЕ! ВНИМАНИЕ  
СМЯХ: ВЕСЕЛИЕ: ТАНЦИ:  
В ДВОРА НА РАЙОННИЯ КОМИТЕТ  
СВИРИ РЕНОМИРАН ДЖАЗ'



ПОКАНВАТ СЕ ВСИЧКИ МЛАДЕЖИ ОТ РАЙОНА  
НАЧАЛО — СЕДЕМ ЧАСА ВЕЧЕРТА.

На едната страна на плаката е нарисован Мики Маус, който свири на китара, а от другата страна — неговата съпруга Мини, дадена в момент на танц. В двора джазът вече репетира.

Дирижира Боян. Той с всичка сила размахва една пръчка, при което огнено-червената му коса подскача в ритъма на мелодията.

Изведнъж двамата саксофонисти престават да свирят и се опитват да пъхнат саксофоните под столовете си, след тях акордеонистът отпуска едната си ръка и акордеонът с въздишка спира, а барабанът мигновено заглъхва, тъй като барабанистът сядва върху него.

— Какви са тия номера? — ядосва се Боян — Продължавайте!

Той вдига пръчката, но в същия миг с края на окото си забелязва някаква сянка. Внезапно подхвърля пръчката нагоре и прави опит да хукне след нея да я търси. Но не успява.

— Бояне!

Да. Това е гласът на Мария. Боян спира, обръща се и я поглежда така невинно, както поглежда децата, когато майките ги хващат с ръце в сладкото.

— Какво беше това в ръцете ти?

Боян поглежда ръцете си с истинска изненада. Какво е имал в ръцете си ли? Лицето му е толкова учудено, сякаш освен десет пръста никога не е имал нищо друго.

— Защо хвърли пръчката?

Ах, пръчката ли? Онази пръчица... Дето...

— Вие свирите джаз в районния комитет?

Оркестрантите тихичко се закашлят, за да прикрият кискането си. Лицето на Боян е студено и безстрастно. Така осъдените на смърт очакват сетния залп. Става тихо, съвсем тихо. Оркестрантите вдигат глави и поглеждат едно малко, бяло облаче. Облачето се разраства, разраства, превръща се в огромно черно страшилище, което се псана с грохот. Трясва светкавица, мрак...

И изведнъж — блясък. И засиява слънце.

И се чува весел глас:

— Защо не репетирайте?

Боян отваря очи. Пешо стои на дворната врата. Явно — той е казал тези думи.

Оркестрантите облекчено въздъхват, а Боян използва момента и хуква да търси пръчката.

— Какво става тук? — пита Мария, като тръгва бавно към Пешо, но цялото ѝ тяло трепти от възбуда.

— Репетират момчетата — казва спокойно Пешо.

— Танцова вечер в районния комитет?

— Да.

— Джаз?

— Да, да.

— Но това е светотатство!

— Какво?

— Кошунство със смърта на геронте!

— Хайде бе!

Мария скача, застава между оркестъра и Пешо и разперва ръце така, както е виждала да разперват ръце филмовите героини пред фашисткия враг.

Пешовите очи да заблестят никак странно. Той се приближава до Мария, хваща вдигнатата ѝ във фатална поза ръка и внимателно я сменя.

— Слушай, момиченце — казва съвсем тихо той, — не знам кога те е отбила майка ти, но ако смяташ, че героите са умрели, за да дадат възможност на една цигра да превърне живота ни в манастир, много се лъжеш.

Изглежда, че държи съвсем леко ръката ѝ, но когато я пуска, на китката има един син кръг. Очите на Мария са широко отворени. Пешо я поглежда още веднъж, сетне се обръща към оркестрантите и казва:

— Продължавайте, момчета!

Като си тананика някаква песен и си дава вид, че не прави нищо особено, Боян заема отново мястото си и вдига пръчката. Оркестърът отново засвирва, но някак си нещо не върви.

Мария забелязва това и като тръсва глава, казва:

— Бъдете спокойни, аз няма да ви преча!

И излиза навън.

Едва сега Боян размахва с всичка сила пръчката и оркестърът гръмва по-силно отпреди.

В двора на районния комитет светят десетки крушки, боядисани със сини, зелена и червена боя. Между дърветата са опънати гирлянди. От всички страни към двора прииждат младежи. Някои се оглеждат след всяка крачка и не могат да скрият учудването си.

Какво става с тия ремсисти?

Чува се шепот:

— До вчера не искаха да си цалат погледите с нас, а сега — хайде — на танцова забава!

— Гледай бе — Боян, агитпропчикът, дирижира.

— А тоя кой е?

— Кой?

— Е оня — смешният. С дългия нос и очилата.

— Като оберкелнер. Настанява всички, хвърля вицове наляво и надясно.

— Ами той не върви, а сякаш лети!

— Ха. Ами той е новият секретар на Ремса.

— Ти луд ли си?

— Всички тия номера са негова измислица.

— Трябва да е голям терк.

— Или голям тарикат.

Какво седите пред вратата? — провиква се Пешо. — Я влизайте. Боже мой, защо се пулите така? Не сте ли виждали танцова забава? Ей, момиче, къде тръгна?

Момичето вдига рамене:

— Ами дойдох да танцувам, ама всички само зяпат.

— Майчице! Какви младежи! — ахва Пешо — Такова хубаво момиче си отива, а те не го канят да танцува.

— Ами като са вързаници.

— Аз на вързаник ли ти приличам?

— На квадрат. Сигурно танцуваш като кенгуру.

Рев от смях.

— Какви слаби познания по зоология — усмихва се Пешо — Двойка и то с минус. Защото кенгурата са най-пъргавите и елегантни животинчета. По-елегантни са дори от газелите.

— Ти да не си даскал, бе?

— Не. Аз съм танцьор. Най-добрият в стария континент. Имаше един по-добър. Но го сгази аероплан.

Смях.

— А тебе май че трамвай те е газил.

Рев от смях.

— Но ти си духовита! Сигурно танцуваш добре?

— Хе! Аз съм Марчето от Добруджанския квартал. Викат ми „Режината на танца“.

— А аз съм царят на танца. Колежка, каня ви на танц.

— Само внимавай да не ме настъпиш, защото съм с новите патъци.

Отново рев от смях.

— Готово! — вика Пешо — Бояне, дай валс!

Оркестърът засвирва валс.

Гласове:

— Гледай, гледай!

— Егати секретаро!

— Скив само как пердаши.

— Прибра ми ума!

— Виж бе — не танцува, а сякаш хвърчи.

— Требе да е бил балетист.

— Цар си, значи — усмихва се момичето.

— Цар Дарий или Цалдарис?

— И двамата.

— И ти си страшна — кима Пешо, сетне се провиква — Ей, какво зяпате?

Танцувайте, танцувайте!

Отначало несмело, а сетне по-уверено на дансинга излизат двойки. Пешо запява заедно с оркестъра. Засмени, танцуващите също запяват. Пешо грабва шапката на един от танцуващите и я слага на главата на друг, като взема неговата дама и му предава своята. После вихрено започва да сменя дамите.

Получава се истински фохерзерк от пеещи и танцуващи младежи.

Пешо танцува с нова дама. И изведнъж — храс! Панталонът му се скъсва. Той се опипва, вдига глава и поглежда младежите. За миг настъпва смущение.

Оркестърът спира. Тишина.

Пешо отново опипва панталоните си. Очакваме конфузия. Но изведнъж лицето му засиява. Той бръква в джоба си и вади шепа безопасни игли.

Почти тичешком отива към естрадата на оркестъра.

— Внимание! — крясва той — Това са безопасни игли. Нося ги, защото панталонът ми е паяжина. Щом се скъса, закопчавам го отвътре с игла и става като нов.

Навежда се и — хоп — панталонът е закопчан с иглата.

Вик отдолу:

— Цар си, Пешо!

Пешо размахва ръце и просто прехвърква и скача на импровизираната естрада на оркестъра:

— Но се заклевам, че ще бъда първият, който ще тръгне по-добре облечен и от Уелския принц...

Засмива се:

— Когато победим.

Размахва ръце:

— И бяла кърпичка ще си сложа, и колосана яка... и ново сако. Страшни панталони... Може и лачени обувки, ако щете! Пешо шраква с пръсти и — вик на изумление. Той е облечен точно така, както описваше преди малко.

Пешо се посочва с пръст:

— И като дойде Уелският принц, да му кажа: как е, колега?

Рев от смях на смяните младежи.

Пешо размахва ръце:

— И не само аз. Така ще бъдем облечени всички. И ти, и ти, и ти, и ти...

Посочените един след друг блясват в нови дрехи, от различни епохи — дрехи на маркизи, графове, барони.

Младежите оглеждат дрехите си, плясват се по бедрата и реват от смях.

Изведнъж лицето на Пешо става грозно. Той посочва един младеж, който гледа скептично цялото веселие:

— А може би искаш само ти да си облечен красиво, а всички ние да сме просъпни?

Изведнъж Пешо и останалите са със същите си дрехи и само скептикът е облечен като граф. Очите на всички се впиват със злоба в него.

— Не, не, моля ви се — крясва уплашен младежът, — не.

Пешо го посочва отново:

— Някои господа така си представят щастнето — само те, а ние — не.

Разперва ръце:

— Ние искаме щастие завсички. За всички. Иначе — не. Размахва ръце към оркестъра и залява:

— Ний младата сме гвардия на трудови народ!

Оркестърът засвирва. Отначало нестройно, но сетне все по-ясно младежите запяват думите.

Пешо, последван от Боян, тръгва напред, като пее с всички сили. Зад тях се люшват младежите и потичат като море по улиците, пеейки младежката песен.

— Ей, ало, другарю! — чува се плачлив глас.

Пешо се обръща.

Зад него търчи облеченият като граф младеж. На очите му има сълзи. Пешо се размива и маха с ръка. И младежът е отново със старите си дрехи. И щастлив, макар със сълзи на очи, се влива в редиците на пеещите и запява заедно с тях.

И никой не забеляза, че Пешо, който е най-отпред, не върви, а лети.

Крайните работнически квартали в района. Като плисък се изсипват в тесните улички вълните на пеещите младежи. Вратите на къщите се разтварят и от тях изскачат мъже, жени, дечурлига и старци. Те размахват юмруци и реват:



— ОФЕ! ОФЕ! ОФЕ!

Пешо грабва едно дете, качва го на раменете си и тръгва с него напред. А младежите запяват още по-силно.

Отгоре погледнат, кварталът прилича на море от запалени факли. Отвсякъде се чуват песни и думкане на тъпани. Чува се „Ихухуу“ и „Ураааа“ и към небето хвърчат самодейно направени ракети.

Върху покрива на една от къщите стоят, хванали велосипедите, бащата и Иринчето. Иринчето гледа веселието с искрящи очи и казва поривисто:

— И аз искам да съм там.

— Но ти си там — усмихва се бащата.

И виждаме как долу Пешо играе хоро, хванал Иринчето за ръка. Тя вдига ръка и маха към бащата. Бащата, облегнат и един комин, намира и също маха с ръка.

Кабинетът на Пешо. Стиснал зъби, Пешо пише нещо. От време на време спира, поглежда ядосано към листа — явно не идват тези думи, които са нужни, но сетне отново почва да пише.

Вратата се отваря с трясък. И на нея с цял ръст израства огромен младеж, с черна брада и святкащи очи, облечен така, сякаш е излязъл от съветските филми за Царска Русия — с черни ботуши, панталони, вмъкнати в тях, черна полшубка и яка на ризата, която се е разпростряла върху полшубката.

Пешо зяпва. Гледката наистина е импозантна.

С чувство за своето величие, новодошлият поглежда царствено и мрачно, сетне сяда на един стол и се обляга така, както би се облегнал Иван Грозни, ако би бил на неговото място.

— Здравейте — казва мрачно той с плътен обработен бас.

Пешо примигва — явно не знае да се смее или да се чуди.

— Здравейте! — отново прогърмява новодошлият.

Пешо разперва ръце:

— Здравсти.

Новодошлият го поглежда втрещено. Така питоните гледат шимпанзетата, преди да ги глътнат. Сетне казва безапелационно:

— Реших да стана вашият районен поет.

В очите на Пешо блясват весели пламъчета. Ясно.

Внезапно поетът протяга ръка към него и рецитира:

— Ти си мислиш, че си млад и умен,  
а, си малоумен!

Пламъците в очите на Пешо се превръщат в пожари. Майко млънка! Какво доживяхме.

Поеът продължава:

— Или

И почвената влага не помага,  
когато обществото се разлага.

— Мда... — казва Пешо.

Внезапно поетът скача и разперва двете си ръце:

— Деца на богатшите,  
слезте от еташите!

Влезте долу у мутвако!

Ама че кажете — мъчно ни е.

АКО!

И сяда с победоносно изражение на лицето.

Сега е редът на Пешо. Той става бавно, идва до поета и казва тихичко:

— Няма да стане.

— Кое? — отмята назад глава поетът

— Тая работа — с районното поетство. Идете в ООН. Вие сте вселенен поет.

Поеът скача:

— Обида?

— Не — врътва глава Пешо — Рецензия.

Рязка промяна в държането на поета. Той се отпуска и поглежда с премрежени очи някъде в пространството. Отново непризнат. Докога?

Пешо вдига рамене.

Поетът се извърща и отваря вратата. Сетне поглежда към Пешо:

— Ех, вие... консуматори...

И излиза, но се облъсква на вратата с някакъв младеж с разплакани очи.

Поглежда го с презрение, бутва го и изчезва.

Младежът с разплаканите очи се обръща към Пешо и едва не се разревава:

— Не искам да съм враг.

— Опа. А кой иска да си враг?

— Вашата Мария.

— Я.

— Аз исках да се запиша в кварталното дружество, но там ми отказаха. Баща ми бил бакалин. Дойдох да се оплача, а вашата Мария казва — правилно. Тоест — правилно било, че не ме приели, тъй като от марксистическа гледна точка трябвало да бъда враг.

— Виж ти докде стигнал марксизмът — усмихва се Пешо.

— Моля ви се. Тя каза, че ремсист значело член на работническия младежки съюз, а аз трябвало да бъда член на експлоататорския младежки съюз... даа, защото такъв бил баща ми — експлоататор, и не било редно, като си имам класа, да искам да се класоосъзная и да си бъд враг, а съм се тикал в разни други класи...

Мига греди да се разреве говорещият, Пешо се разсмява гръмогласно и то така, че подпирателите си на бюрото и бърше сълзите си. Младежът, който също е със сълзи на очи, не може да разбере смеха на секретаря и проплаква:

— Ама най-сериозно ви говоря...

Изведнъж Пешо стиска скули, за да се хване в ръце, и тропва по бюрото:

— Я стига!

Идва до ревящия и му се опулва:

— Слушай бе, ти трябва да се запишеш в съюза на ревлюците. Я го гледай ти — иска да бъде ремсист, а се плаши от едно момиче... И реве!

— Ама тя нали е...

— Ясно — прекъсна го Пешо — Иди при Боян, агитпропчика. Ще кажеш, че аз съм те изпратил. Плакати ще разлепваш. Може и лозунги да пишеш. Бягай. Момчето примигва, не знаейки дали да се радва или пак да зареве.

— Бягай бе! — кресва Пешо.

Чак сега младежът засиява и изхвърква навън.

Вратата се отваря и Мария влиза, като оставя вратата отворена. Тя иска да каже нещо, но Пешо я прекъсва ядосан:

— По дяволите и цялата ти жертвоготовност да умреш и да станеш герой! Ако така пропъждаш младежите, и то сега — в тия дни, — честна дума, ще предложа поне до изборите да те махнат.

Извърща се с гръб към нея:

— Ей, че сектанщина!

По лицето на Мария се явяват червени петна, тя поема дъх и в очите ѝ блесват огънчета:

— Уелският принц желае да се запише в Ремса.

Очилата на Пешо светват — дявол да го вземе, — тази красавица има чувство за хумор.

Горда, че е запазила достойнството си, Мария излиза. А лицето на Пешо се удължава.

Бавно, с леко вдигната глава, в стаята влиза млад, ослепително елегантен мъж. Светлосин костюм, бяла поплинена риза с колосана яка, розова връзка, бяла кърпичка, бledорозови чорапи и черни обувки. Той се покланя и като посочва с очи един стол, пита:

— Може ли?

Пешо кима и също сяда на стола си.

— Вие сте...

— Аз съм Уелският принц — казва младият мъж.

Пешо неволно изпуска едно „40“. Кратка пауза. Пешо се съвзема:

— Това маскарад ли е?

— Не — отвърща принцът — Това са мои дрехи. Не бях ги носил доста

време — точно от Девети септември. Но чух, че сте се застъпили за красотата — затова ги облякох и дойдох при вас.

— Само затова?

— Разбира се, не. Просто искам да си поговорим.

— Моля — разперва ръце Пешо.

— Какви са тези номера, дето ги правите?

— Номера?

— Именно номера. Вашите предшественици бяха поне по-честни. Мразим ви — крещяха те, — презираме ви! Ние сме богоизбрани, а вие сте експлоататорска папача! Ще ви затрием и ще живеем само ние — чистите, кристални пролетарии. Това е истината. Това е честната игра.

Принцът се обляга на стола и се засмива:

— Не, вие не сте глупав. С умни хора човек може да бъде откровен.

Отново се навежда напред:

— Аз съм чел ВКП (б). Ленин не е бил глупав човек. Крачка напред — две назад. Неп. Примка за баламите. Разгърнете се, господа търговци и кулаци — произвеждайте, търкувайте. А после? Кръц и — готово! Така ли е?

— Щом сте чел ВКП (б).

— Елате хиляди младежи... Елате и викайте — долу башите ни! Долу капиталът! Да спечелим изборите! А после... Баща ти какъв е — търговец? Махай се оттука. На тебе — работник? Ела насам.

— По-нататък?

Уелският принц се замисля. сега вече говори сякаш на себе си:

— Аз чета Шекспир в оригинал. Обичам Хамлет. Но Тил Ойленшпигел и Сирано са измислици. Сега говорите красиви неща, но утре ще вземете всичко най-хубаво.

Пешо отваря уста, но принцът маха с ръка:

— Оставете. Историята се повтаря — стани ти, да седна аз. Революцията винаги се изражда.

Настава тишина. Пешо мисли и казва бавно:

— Човек живее един живот... между милиони и милиарди зародиши — един спечелва премията. Само един. Шанс — едно към милиард.

Вдига рамене и се усмива:

Заслужава ли да се пропилее такъв безумно рядък шанс и да изживееш живота си по мижитурски? Не, приятелю — на мен ми се живее като Сирано и като Тил Ойленшпигел. Блестящо, ярко, честно, красиво.

Скача и посочва с пръст принца:

— Има ги. И Сирано, и Тил Ойленшпигел. Аз ги познавам.

Уелският принц се засмива:

— Вие хвърчите.

Пешо се вглежда в очите му и казва бавно:

— Да. Аз хвърча. И винаги ще хвърча.

Доближава се съвсем близо до принца и казва тихо:

— А вие не сте никакъв Уелски принц. Вие сте месарин.

— Не е вярно — скача принцът.

— Месарин сте — кима Пешо — А истинските духовни принцове са с нас. И Шекспир е с нас, и Пушкин, и лорд Байрон. Всичко светло, което знае историята, е с нас.

Размива се:

— Хама че Уелски принц. Я се погледни!

Уелският принц се поглежда и зяпва — той е облечен в шаечени дрехи и цървули, а на главата си има капа.

— Какво е това? — зяпва той.

— Това е снимката на дядо ти — смее се Пешо, — признай, че имате такава снимка на стената.

— Откъде знаете? — пита изплашен принцът, като оглежда странните си дрехи.

— Оттука — изсмива се Пешо, като посочва главата си — И това ви е най-калпавото — цървулджин, а се мислите за лордове и принцове. Купил си вана и изведнъж — аристократ. И изведнъж — изморява, скучаещ като някакъв хилядолетен Бурбон или Хабсбург. Я си иди, че ми омръзна. Да те няма!



Уелският пирнц вдига рамене и става. Но изведнъж поглежда селските си дрехи и примигва към Пешо с недоумение. Пешо се засмива и щраква с пръсти.

И Уелският принц е облечен отново модерно.

Той тръсва глава и излиза.

Чува се детски смях.

Иринчето седи на бюрото на Пешо и пляска с ръце:

— Как ги правиш тия неща?

— Аз съм страшен фокусник — усмива се Пешо — Не си ли чувала за мен?

На вратата се чука. Двамата поглеждат към нея. Пешо слага пръст на устата си и щраква с пръсти. Иринчето изчезва. Пешо прошепва:

— Видя ли?

Чува се шепненето на Иринчето:

— Страшен си.

Вратата се отваря и Мария подава глава:

— Е? — усмива се иронично тя.

Най-обикновен кебапчия — отвръща Пешо, — наблъскал се с шкембе чорба, а сетне излял един асперж и мисли, че не мирише на чесън.

— Моля! — зипва Мария.

— Нищо, мойто момиче — потупва я по страната Пешо, — няма нищо страшно.

Лицето на младото момиче поруменява. Тя хваща бузата си и поглежда втръсчано ръката, която я беше докоснала. Сетне изхвърква навън.

Нощ.

Прозорците на районния комитет са тъмни.

Една сянка се доближава до оградата на комитета. Протяга ръка и започва да дърпа предизборния лозунг, закачен на оградата. Две от габърчетата се откъсват. Остават още две.

Изведнъж зад гърба на късация се чува глас:

— Гледай каква нощна птица.

Късаният замира. Очите му се разтварят широко.

— Кукумявка — казва друг глас.

— Не — отвръща първият, — бухал е.

Младежът, който държаше лозунга, сега се мъчи трескаво да го прикрене. Зад гърба му се чува първият глас:

— Ето габърчета, пиленце.

И в ръката на треперещия се тикат две габърчета. Той трескаво ги забожда. Сетне се извързва, като видмо се смалява. Срещу него са изправени Боян и Минчо.

Минчо му подава кофа с боя и четка:

— Вземи.

Младежът протяга треперящи ръце и взима кофата и четката.

Боян казва бавно:

— Сега пиши на тарабата... но красиво „Долу противонародната опозиция“.

— Ясно — изхриптява младежът.

И трескаво започва да пише.

— Не трепери — казва спокойно Минчо, — буквите излизат разкривени. Спокойно. Никой не те гони.

Младежът започва да пише по-бавно.

Боян гледа с притворени очи:

— Добре, добре. Аз мисля да го използваме, а?

— Разбира се — кима Минчо, — щом толкова обича да работи с лозунги...

Боян кима:

— Заведи го после горе. Да попише малко.

Минчо дреме на един стол.

На пода са пръснати множество прясно написани лозунги. Застанал на колене — младежът пише лозунги с четка. Личи, че е уморен до смърт... Очите му се затварят и четката пада от ръката му.

Минчо отваря очи, сетне в просъница казва:

— Пиши.

Момчето се стресва и светкавично започва да пише.

Минчо облизва устата си с език, обляга се на стола и пак заспива.

Башата и Иринчето въртят педалите по шосето, което води от Княжево към Бояна. Иринчето кара по-уверено и се смее. Така се смеят победителите. Тя победи колелото. Сега то кротко и послушно слуша детските ръчички — завой наляво, сега надясно, после направо.

Изведнъж, на един завой, срещу тях се вижда огромен бял „Мерцедес“, спрял на самото шосе. Иринчето се стреска и... пада.

Башата идва до нея, вдига я и целува оживеното коляно. Но очите на Иринчето искрят:

— Видя ли как карам!

Башата иска да каже нещо, но поглежда към колата и изсвирва.

Вътре се е обтегнало едно маце с крака, по-дълги от айфеловата кула. Момчето пуши цигара, обтегнало глава на удължената седалка, половината ѝ лице е покрито с огромни черни очила, които се клатят в ритъма на музиката, идваща от вградения в колата касетен магнитофон.

В този миг от поляната изскача възрастен мъж, с елегантни, вносни дрехи и брилянтни пръстени. Той дотича до мацето и му подава огромен букет от полски цветя.

— Ето и букетче на мацето — изкуткудяква по младежки възрастният мъж и целува момичето.

Но в същия миг мъжът трепва и извърща глава. И вижда бащата. И примигва. Леко се отдръпва от момичето и гледа върнчено в бащата. Нещо си спомня. Бащата също го поглежда. И в този миг елегантният мъж се превръща в жизнерадостен четиридесет годишен мъжага, облечен в полуградски, полуселски дрехи — мода 1946 година. Такива дрехи носеха черноборсажните, които вършеха търговията между града и селото.

Селска кръчма.

Около голяма маса са насядали няколко селяни-спекуланти. Центърът на масата е същият четиридесет годишен мъжага-търговец. На съседна маса пият цигани-оркестранти и певица-циганка.

Търговецът траква по масата с огромен, златен пръстен:

— Момче! Още едно кило ментовка! — посочва циганите:

— На музикантите — бира!

Възрастен циганин, явно диригент на оркестъра, става, слага ръка на сърцето си и се покланя:

— Да си жив, чорбаджи!

Момчето, което разнася поръчките, провира глава в дупката зад тезгяха и се провиква с металически глас:

— Кило ментовка, четири бири — с малки яки да бъдат.

Един от селяните до търговеца се обажда:

— Ете оно и мезето свърши!

Търговецът бърка в шубата и вади мезе, увито във вестник:

— Хей — това на скарата.

Момчето, което прислужва, изтичва, като прави слалом между масите, взима вестника и хвърква обратно към тезгяха.

Сетне се връща светкавично, носи ментовката и бирите, като ги поднася с класически сервилен начин.

Търговецът го потупва:

— Браво бе!

Сетне разперва ръце:

— Ние сме прости хора... Интелигентният човек — и паве да му дадеш, ще яде, защото е учил, нали така?... А на нас ни дай я прасе, я пуйка... Па ако ще да са на зеле. А? Ха-ха-ха — вдига чашата — А на здраве, деца!

Всички пият. Търговецът разперва ръце:

— Абе какво става тука? Има ли музика или няма?

Циганите скачат:

— Аде бе, чорбаджи — само кажи!

Търговецът трясва по масата:

— Кючек!

Оркестърът гръмва и циганката заиграва кючек и запява. Всичко пляска в ритъм на музиката. Циганката просто лети — оркестрантите надминават себе си. Наистина — когато цигани свирят добре и когато млада циганка пее и играе добре — става страшно.

В лицата на търговеца и селяните се чете неописуем възторг. Сякаш всички са готови да скочат, но красотата на циганката и нейната игра ги респектират и те като вкаменени гледат вихрения ѝ танц. Това не е еротика — този, който е гледал танц на млада циганка, знае — това е безумно изкуство, което кара дори и свинята да зине със зурлата си; да престане да мисли за помия — това е над всичко, което може да се измисли на света.

И когато оркестърът спира и циганката спира и се покланя, настана тишина. Такава тишина, каквато няма дори и в Большой театър, след изпълнение на Галина Уланова. Защото истинското изкуство е нещо, което може да накара дори и такива животни, като тези, които участвуват в тази сцена, да занемаят.

Една минута, две минути, три минути. И изведнъж търговецът се надига. Бавно, съвсем бавно. Всички са вперили очи в него. Той става и тръгва бавно към циганката. Протяга ръце, хваща главата ѝ и я целува. Леко, съвсем леко. Така, както баща целува детенце, което не е виждал с години. Сцената е толкова чиста и искрена, че зрителите на този филм за миг може би ще помислят, че търговецът е положителен герой.

Ама не е.

Изведнъж той разперва ръце и изревава:

— Аааааааааа, Хорaaaaаааааааа. Не искам да живея повече така... Искам да живея и аз като комунистите. — С купони и кърпени панталони. Стига сме яли печени прасета. Дайте ни цагевичен хляб по триста грама на ден. Момче — изревава той, — дай мезето.

Момчето изтърчава и донася огромна паница с мезе. Търговецът я грабва и я изсипва заедно с маста върху главата си. Мазнината тече върху косите, върху брадата, върху шубата му. Той я размазва с ръце, пада на колене и вдига ръце към тавана:

— Хора! Права си самокритика. Хора!

Изведнъж скача, бръква в шубата и вади пачка с огромни банкноти. Хвърля ги в лицето на циганката и изревава:

— Кючек.

И отново гръмва оркестърът, и отново заиграва циганката и търговецът се понася срещу нея — учудващо лек за своите огромни форми и дебела шуба. Подскача като балетист и играе така, че циганите даже запват и си кимат смаяни. Уж човек с мангизи, па готин!

Вратата на кръчмата се отваря с трясък и влизат Пешо и Боян.

В същия миг съдържателят на кръчмата, който до този миг показва само дебелото си разплуто лице и мустаци, изведнъж скача, дава знак на оркестъра да спре и изтичва до двамата, като се покланя:

— Заповядайте, господин секретар. Заповядайте. Какво ще обичате? Биричка? Коняче? Ментовка?

— Дай му горнобанска вода! — обажда се един от спекулантите.

Тихо хихикане.

Търговецът, който в момента на прекъсването е разярен и е готов да бие, тези, които са прекъснали неговия танц, изведнъж разбира ситуацията. Той притваря за миг клепачите и ги разтваря. Сега лицето му е весело и дружелюбно. Той идва с тежки стъпки до Пешо и протяга ръка:

— Приятно ми е.

Пешо го поглежда любопитно и протяга ръка.

Търговецът я стиска, като притиска скулите си, явно иска да му смачка ръката. Но лицето на Пешо е весело и усмихнато. Изненадан, търговецът разтваря ръката си и няколко пъти разтваря пръстите си, като на лицето му се изписва лека болка и учудване.

— Охо!

Пешо вдига рамене.

Но търговецът се съвзема и отново добива любезно изражение:

— Чух за тебе. Значи ти си тоя — аха, масовика!



Пешо вдига рамене.  
 — Е щом е така — заповядай на масата.  
 Рев от смях.  
 — Благодаря — кима Пешо и сядат заедно с Боян на масата на търговеца.  
 — Кило ментовка. И две чаши за нашите съюзници — комунистите! — провиква се търговецът и тупва Пешо по рамото — Да живее съюзът между селото и града. Нали така беше?  
 Пешо се усмихва:  
 — Не заех, че си селянин.  
 Търговецът не трепва от явната ирония:  
 — Селянин съм. Прост човек. Затова те поканих. Да ме поучиш.  
 Боян гледа напрегнато двамата. Очите му шарят на четири. Ще стане ли бой? А ако стане?  
 Пешо е спокоен и се усмихва:  
 — Ако трябва — ще те поуча.  
 Търговецът засиява:  
 — Е, това е приказка. Много обичам да ме учат. В това време ментовката пристига. Търговецът налива пълни чаши на Пешо и Боян и ги буца почти заплашително към двамата. Пешо дръпва двете чаши към себе си:  
 — Той не пие, — и кима към Боян. — има язва. Аз ще ги изпия.  
 Търговецът разтваря широко очи: — Е това ми харесва! Браво!  
 Пешо внезапно налива две чаши с ментовка и ги буца пред търговеца. Последният го поглежда, сетне се размива, грабва чашите и ги излива в гърлото, както се изливат кофи в пропаст. Пешо се усмихва и със същия жест излива своите чаши в гърлото си.  
 Търговецът се размива и налива две нови чаши на себе си и две нови на Пешо, като бързо люсва двете в гърлото си. Пешо веднага го повтаря. Отново същия номер. Отново Пешо изпива чашите.  
 Търговецът оглежда крехката му фигура и поклаща глава:  
 — Добре...  
 Езикът му е малко надебелял. Той облизва уста, сетне се навежда към Пешовото ухо и прошепва:  
 — Слушай, искам да те попитам нещо мъжката.  
 — Питай — кима Пешо.  
 — Ти колко гащи имаш?  
 Рев от смях.  
 Пешо също се усмихва:  
 — Само тия, дето са на мене.  
 — Ясно — кима търговецът, — а виж сега какво имам аз.  
 Бръква с две ръце в джобовите на полушубката си и вади десетина пачки с огромни банкноти, които трясва на масата. Слага ръце върху тях:  
 — Сега ми отговори — ти ли ще ме победиш с твоите кърпени гащи или аз с тия пари.  
 Пешо се усмихва:  
 — Разбира се, че аз.  
 Търговецът зяпва. И изведнъж изпада в припадък на смях. Сетне скача, грабва главата на Пешо и го целува по челото.  
 — Е за тия думи заслужаваш да се ожена за тебе. Ама какво да правя, като не ходя с мъже. Ха-ха.  
 И цялата кръчма гръмва от смях.  
 Пешо става. Боян също.  
 Търговецът скача и разперва ръце:  
 — За другарчетата. Нещо красиво и весело. Свирете.  
 Ой дундаки!  
 В същия миг оркестърът гръмва:  
 — „Елате хиляди младежи.“  
 Усмивката на търговеца замира. Той изревава:  
 — Дундаки!  
 Оркестърът спира, диригентът се покланя и дава знак. И оркестърът гръмва, но... пак „Елате хиляди младежи“.  
 Пешо се усмихва, размахва ръце и излиза заедно с Боян.

Озверен, пияният търговец грабва цигулката на диригента, грабва и лъка и засвири. Но... не се чува дундаки, а „Елате хиляди младежи“.

Пешо показва глава от вратата и маха с ръце, след което отново затваря вратата.

Търговецът гледа изумен след него, а сетне грабва цигулката и я натрошава на парчета в масата. И струните на счупената цигулка тъжно затрептяват. И отново се чува мелодията на „Елате хиляди младежи“. Всички изумени гледат към цигулката.

Отново виждаме солидният мъж, който стои до мерцедеса и гледа към бащата и Ирина. Изведнъж на лицето му се появява виновна усмивка. Той се оглежда така, сякаш колата не е негова, сякаш дрехите, които са на него, не са негови, сякаш изобщо той не съществува вече в нашия живот.

— Моля ви се, вече не няма — все едно, че иска да каже той, — вие победихте, да, да. Извинете за оня спор в кръчмата, моля ви се.

И като крадец бързо се вмъква в колата и така рязко дава газ, че мацето се люшва назад и вирва крака към тавана.

Така се отдалечава мерцедесът — с краката на момичето, вирнати вътре в него като „виктория“.

Иринчето с любопитство гледа бащата, а той лекичко се усмихва и се обръща към нея:

— Та такива ми ти работи, моето момиче.

И като намига, казва:

— Е, хайде. Отново — напред!

И двамата завъртват педалите и политат напред.

До пианото, което стои в големия хол на районния комитет, седи Мария и с един пръст свири мелодията на „Адиос, мучачос“.

Вратата се отваря и влиза секретарят на районния комитет на БКП. Той стои така един миг и като разбира всичко, се усмихва:

— Аз ти казах, че тази песен е хубава.

Мария се стряска така, че просто подскача. Цялата кръв от света се събира в лицето ѝ.

Внезапно скача, хуква към вратата и излиза с трясък.

Секретарят вдига рамене и влиза при Пешо.

Пешо веднага започва да докладва:

— Работата е малко по-добре. От работническия квартал идват редовно, от вилите — ис-голямата част, но от селото...

— Къде живееш? — пита секретарят.

— Как къде?

— Къде живееш? Къде спиш?

— Ами горе — усмихва се Пешо и посочва с очи тавана.

— Я покажи.

— Моля ти се — дай сега да поговорим...

— Покажи — казва властно секретарят.

Пешо се почесва по носа и го повежда.

— Ето — казва той, като показва таванската стая, — разбира се, това е временно...

— Тук спиш?

Секретарят оглежда голата стая, старото желязно походно легло с прогнил дюшек и метнатият върху него ученически шинел вместо одеяло.

— Че какво... — опитва се да каже Пешо, но секретарят вече търчи по стълбите надолу.

Пешо побягва след него и вижда, че секретарят държи Мария за ръката и крещи:

— Слушай бе, другарко — да дойдеш и да ми наговориш куп глупости — можа, а това, че спи там — и посочва с глава тавана, — дума не каза! Така ли?

— Не се зяждай — дръпва ръката му Пешо, — тя дори не е влизала там.

Секретарят пуска ръката на момичето, но все още е задъхан:

— До довечера да му се намери квартира! Ти си от този квартал. В края на краищата — ще го вземеш да спи у вас! Ясно?

Мария кима с глава, но така поглежда към Пешо, че той трепва. Така на-  
вярно убиват с погледи.

Боян, който наблюдава сцената, се намесва:

— Аз съм виновен, другарю секретар...

Секретарят обръща глава към него.

— Аз съм виновен — повтаря Боян, — защото при мен има още едно легло,  
а хич и не се сетих. Наистина — хазайте са малко така — стара буржоазия, ама  
иначе са добри хора.

Секретрят кима.

— Добре. Елате сега да поговорим малко.

Всички влизат в стаята на Пешо. Минчо и Мишо, които досега мълчаливо  
наблюдават инцидента, също влизат.

— Работата е ясна — казва секретарят — С работническия квартал вече е  
добре. С вилите — възможното е направено. Сега всички сили трябва да хвър-  
лим в селото.

— Искам да кажа, нали мога? — обажда се Мишо

— Да? — обръща се към него секретарят.

— Имам някои бележки относно системата на работата — казва Мишо —  
Струва ми се, че тя се върши малко стихийно, безпланово, по хрумване, по интуи-  
ция. Наистина — напоследък има резултати, но мисля, че всичко се върши някак  
революционно, с някакъв дребнобуржоазен замах, малко анархистично, дори...  
Работното време не се спазва, всеки излиза и влиза, когато му хрумне, търчат  
нанякъде... Не мислете, че съм против другаря Андреев, но откогато е дошъл,  
не сме провели никакво сериозно заседание — на две, на три и — хайде, търчете  
в дружествата.

— И какво предлагаш?

— Да се въведе плановост. Да се отбележат стриктно часовете на заседа-  
нията, да се сведе до минимум случайността, стихийността и интуитивността в  
работата...

Усмихва се някак настрана:

— Пак казвам, не мислете, че съм против другаря Андреев... Пешо де,  
но той... малко хвърчи. Да, хвърчи. Точно това е най-точната дума. А трябва  
да стъпим на земята. Така мисля аз.

Настъпва мълчание. Секретарят въздъхва:

— Знаете ли — аз вчера си мислех точно това — какво ще стане с Ремса,  
когато победим... Дали няма да се превърне в някакво ловно-рибарско дру-  
жество... начело с разни счетоводителчета, които мечтаят за канцеларийки, за  
цифрички, за логаритмични таблици...

Тръсва по масата:

— Никакви заседания. Само кратки отчети и отново долу — между хората.  
А когато победим, ще оставим на другаря Мишо да обясни как точно е станало  
всичко. Но сега няма време. Това е.

Бащата и Иринчето въртят педалите по шосето към Бояна.

Изведнъж се чуват силни детски крясъци. Иринчето се заглежда в посока  
към виковите и... пада.

Но сега леко, без да се удари.

Бащата се усмихва:

— Ето че се научи и да падаш красиво.

Но реът на децата става толкова силен, че и бащата обръща глава. На  
оградата на една от вилите са се накачулили дечурлига.

— Ето го! Ето го! — реват те и сочат нещо в градината.

Приближаваме се до оградата и виждаме, че те сочат една футболна топ-  
ка, която е паднала в градината на собственика на вилата. Две деца търчат по  
тревата и цветята и търсят топката.

— Ето я, не я ли виждате! — викат им от оградата.

И тъкмо двете деца виждат топката, от вилата изскача собственикът —  
облечен с горнище на пижама и сини работни панталони, с гребло в ръка.

— Стой! — изревава той, — като размахва греблото към децата — Ще ви  
науча как се газят чужди цветя, стой!

Двете деца ужасени хукват към оградата, прехвърлят я с помощта на тези,  
които са на нея, и хукват към шосето. А собственикът озверен забива греблото в



топката и тя се спуква. Сетне вдига греблото със спуканата топка на него и хуква след децата, като реве:

— Престъпници! Стой! Аз ви познавам. Бащите ви ще платят всичко. Стой! Той търчи към шосето озверен, размахал греблото като първобитен, който гони с топор зверове.

Но изведнъж вижда бащата и Ирина и спира като закован. Първия миг само нещо му се струва познато, а сетне, вече познал Бащата, сваля греблото и се опитва да се усмихне:

— Другарю Андреев... Добър ден... Какво насам? Отдавна не сме се виждали... Това е дъщеричката?

Въздъхва:

— Дано само не стане хулиганка като тия.

И изведнъж отново изригва:

— Разбойници. Всичко изпотъпкаха!

Разперва ръце:

— Ама така е — като няма на пазара бодлив тел. Майката му е да се сложат три реда над оградат. Мислех да натроша стъкла и да ги циментирам — ама много игра.

Сепва се:

— А вие как сте?

Опит за шега:

— Хвърчите ли още?

Бащата помръдва с рамене.

Собственикът оглежда колелата:

— Аха, сега по-практично. С колела. И аз мисля някой ден така да се поразходя, ама нямам време. Нали знаете каква напасть е това — вилата. Все трябва да се сее, да се копае...

Пак се сеща за децата:

— А тия разбойници — тъпчат, газят.

Разперва ръце:

— Така е, като няма бодлив тел.

Бащата и Ирина мълчат и го гледат, докато трае монологът му. Бащата го гледа втренчено. Собственикът спира да говори и смутен се оглежда — дали нещо в облеклото му не е в ред?

— Не, не — бащата гледа през него. В миналото.

И вижда Пешо. Само че остарял с десет години.

Обширен, строго обзаведен кабинет. Зад масиеното бюро е седнал Мишо — също остарял с десет години. Той се мъчи да си придаде важно, държавническо изражение на лицето. Става и подава ръка:

— Искрено се радвам за тебе...

Пешо го гледа спокойно, но не му подава ръка. Мишо примигва, сетне прибира ръката си и продължава студено и официално:

— Всичко около тебе е ликвидирано. По всички линии. Реабилитиран си напълно:

Пешо го гледа право в очите:

— Ти много добре знаеше истината.

Мишо примигва и мръдва с рамене:

— Не можех да зная...

— Не, знаеше — настоява Пешо.

— Сега — да.

Пешо се усмихва:

— Сега, да... А утре, ако стаен нещо — пак ще знаеш, че съм невинен... Защото ме познаваш. Но пак ще гласуваш против мен. И после — пак ще ме позоват.

Мишо го гледа, сетне се опитва да се усмихне и да обърне всичко на шега:

— Хвърчиш си ти, хвърчиш. Леко ти е на тебе.

Пешо го поглежда и казва тихо:

— Да. Точно така. На мен ми е леко. И никога не бих искал да бъда на твое място. Би било ужасно.

Обръща се и излиза.

Мишо гледа след него. Трудно е да се измисли по-злостен поглед от този.

Собственикът трепва. Защото за миг погледът на бащата става студен и пронизващ. Дали няма да му удари шамар?

Но бащата се обръща към Иринчето, погалва го по русата косичка и казва тихо:

— Моето момиченце. Да вървим.

— Ето — това е къщата на Тополови.

Пешо изсвирва с уста. Това не е къща, а палат.

Боян отваря дворната врата и двамата влизат. Но в същия миг се заковават на място.

Пред прага на къщата, като за снимка, е строено цялото семейство Тополови. Старият склерозиран фабрикант Тополов, сегашният титуляр на фабриката — петдесетгодишният Тополов, жена му — дебела четиридесетгодишна жена, дъщеря им Минка — осемнайсетгодишна и Жорко — деветгодишен.

— Здравейте, другарю секретар! — покланя се младият Тополов — Заповядайте, заповядайте.

Лицата на всички Тополови изразяват щастие. Само кученцето — бяло и пухкаво, заджавка и се хвърля към краката на Пешо. Тополов се спуска и взима кученцето в ръце:

— Тихо де, Буби, това е другарят секретар. Недей така.

Подава кученцето на жена си и се ръкува с Пешо:

— Тополов. Да ви представя семейството. Татко — усмихва се, — той, малко така — недочува... Съпругата, Минка — дъщеря ми, и — престолонаследникът Жорко.

Пешо се ръкува с всички, като се старее да бъде любезен. Тополов се изпъва:

— Това е голяма чест за нас — в дома ни — самият районен секретар. Това показва, че нашата народна власт има доверие в патриотичните индустриалци, които напират мишци, за да дадем всичко, което иска от нас скъпата ни родина в тези съдбоносни дни. И нека светлата звезда на открояващия се на хоризонта социализъм заблести още повече, за да настане най-сетне мир между хората и вечно благоволение, да дойде онзи ден, когато няма да има мое и твое, а всички ще живеем в едно дружно и общо семейство.

— Амин — казва тихичко Боян.

— Моля? — сепва се Тополов.

— Правилно, правилно — кима Пешо, — благодаря.

Мадам Тополова стиска ръцете си и извива пълното си трептящо тяло:

— Обстановката у нас е скромна — казва тя, — но мисля, че ще ви се хареса. Постлах леглото ви и сложих най-хубавия пух.

— И махнахме килима — казва Жорко.

— Какъв килим? — сепва се Пешо.

— Деца — нали ги знаете — усмихва се Тополов, — Хайде, Жорко, иди си поиграй... Че като пораснеш и ти ще станеш ремесл.

Пешо леко прехапва устни и без да иска, поглежда Минка. А тя също се усмихва и го гледа, цъфтяща и красива, каквито са красавиците от майските сънища на момчетата.

Качват се в стаята. Върху шкафа стоят две кристални вази, пълни с пролетни цветя.

— Минка ги набра — усмихва се мадам Тополова. — Тя толкова обича цветята.

— Благодаря — кима Пешо, — Много благодаря.

— А сега да ги оставим сами — казва Тополов, — те са заети хора, толкова грижи имат на главите си. Нашият район с тежък, трябва много борба, много работа, докато спечелим изборите. Движдане.

Когато остават сами, Боян и Пешо се поглежда в очите и прихват тихо.

— А малкият каза истината — килимът е махнат от хола — прошепва Боян.

И като се оглежда, добавя:

— Няма що. Сега и Уелският принц би ти завидял.

Пешо идва до леглото и го пипа с ръка. Ръката му потъва в пухената завивка.

— Ама че дюшек — казва той, — а с какво ще се занем?

— Аз имам две одеяла — казва Боян, — ще ти дам едното.

Пешо ляга на леглото, сетне се изправя на лакти:

— Дявол да го вземе, сега разбирам как се изпортват хората. Трудно е да лежиш на таква легло и да не си въобразиш, че в жилите ти тече синя кръв.

Тополов подава глава:

— Извинете, другарю секретар. Забравих да ви кажа, че пухът е за завиване. Извинете.

Усмива се и затваря вратата.

Пешо се сконфузва:

— Ей, че работа... Откъде разбра, че ще спя върху него?

Боян показва ухото си:

— Антената работи.

— Какво да се прави, брат, изложихме се пред буржоазията — вдига рамене Пешо. — Но няма значение. Ще дойде време, нашите деца ще спят не като Тополови, а като...

— Уелски принцове. Нали това искаше да кажеш?

— Позна.

— Абе всички им е хубаво на тия принцове — само един проклет навик не им харесвам — казва Боян.

— Какъв?

— Ами дето носят ордените на жартиерите си. Ако ме наградят с тоя орден, къде ще го сложа, като не мога да понасям жартиери?

Смях.

Кабинетът на Пешо. Пешо работи на бюрото.

Вратата се отваря.

— Ето го — казва Пешовата майка, като наднича през вратата и въвежда в стаята една слаба, възрастна жена, облечена в черно.

— На твоя съученик Симо майката — нали я помниш? Леля ти Пенка.

Пешо леко притваря очи и лицето му помръква.

— Дойдох тук, защото те познавам — казва Пешовата майка, като сяда на един стол — Седни, Пенке, седни. Той като е дървен и не се сеща да ни покани, ти сама седни.

Въздъхва и оставя бохчата си на пода.

Пешо се усмива с усилие:

— Чакай бе, мамо. Още не си влязла и от вратата. Кажй какво прави братчето.

— Добре е. Ти за него не мисли, а виж себе си. На закачалка си заприличал. Ама така е, като си решил да оправяш света, а своите забрави.

Оглежда се.

— Я виж в каква къща работи... Гълемец. А има хора — в мазетата живеят.

Пешо се усмива уморено:

— Мамо, кажи за какво си дошла?

— За бележка. За твоя съученик Симо. Да пише в нея, че е честно момче и че не е враг. Е за това съм дошла.

Пешо повдигна вежди.

— Не ме зяпай такъв. Съученик ти е. Било що било. Съседи сме. Аз със Симовата майка двайсет години съм пяла в черковния хор.

Пешо поглежда майка си. Но тя продължава:

— Не ме зяпай такъв. Детето може да е сбъркало. А ти трябва да му помогнеш.

Пешо мълчи и гледа надолу. Сетне врътва отрицателно с глава.

Симовата майка примигва и от очите ѝ протичат сълзи.

— Срам нямаш! — скача Пешовата майка — Разплака жената.

Пешо вдига глава и я поглежда в очите. Сега очите му са съвсем ясни, помладешки светли и решителни. На лицето му се явява усмивка. Майката усеща, че той набира сили, за да ѝ противоустои. Отив до него и му проговаря съвсем топло и човешки:

— Петьо бе, до гуша ми дойде да те гледам зад решетки, окъсан и блед като мъртвец! Не можеш ли поне веднъж да видя нещо хубаво от тебе?

Пешо се усмива:

— Файтони и цъфнали дървета...

Поклаща глава:



— Бележка на Симо няма да дам. Защото го познавам.

Майката дълго гледа Пешо. После отива до Симовата майка. Вдига я за ръката и ѝ помага да стане:

— Хайде, Пенке.

Симовата майка става, отива до Пешо и го прекръства:

— Дано ѝ ти имаш някога деца, сине — тогава ще разбереш...

И отново заплаква. Сетне въздъхва дълбоко и излиза.

Майката на Пешо също подсмръква, навежда се, вдига бохчата и я развързва. Пешо казва тихо:

— Няма ли да останеш малко?

Майката не отвърща нищо, изважда от бохчата нещо, увито във вестник. Остава го на бюрото, вдига бохчата и го поглежда:

— Сине, хвърчиш, сине! А хората на земята живеят.

И излиза.

Пешо поглежда след нея, докато тя затваря вратата. Бавно разгръща вестника и вижда парче сланина. Очите му са пълни с влага. И в този миг Иринчето идва до него и слага ръчичката си върху ръката му.

Стаята на Пешо и Боян в къщата на Тополови.

С престилка около кръста, Боян реже тънки филийки от сланината на Пешо. Пешо гледа сърчните му движения и радостната му възбуда и се усмихва.

— Зяпай, зяпай — мърмори Боян, — готвач, това значи поет, това значи магьосник, който от това парче сланина, ще направи манджа за боговете.

Поръсва парченцата с червен пипер, като в същото време си облизва и прави стотици излишни движения, подобни на тези, които прави бръснарят, когато чатка с ножицата при подстригване. Ръсенето е придружено с подскачане, с радостно тананикане и отдалеч прилича на някакъв старинен индиански танц.

— Готово! — крясва Боян, сетне взима тиган и нежно поставя в него парченцата сланина.

Потрива ръце и млясва:

— Разбираш ли, прозаик такъв, сланинката трябва само да се изпоти съвсем леко, просто топлината да мине над нея като целувка, да се навлажни, да стане прозрачна и именно тогава се взима нежно с две пръстчета, както се пипа крило на пеперуда, за да не изпадне прашецът ѝ и се слага върху филийка предварително препечен хляб...

Слага тигана върху нажежената до червено печка и започва да го върти наляво и надясно, като ту го вдига, ту поставя със светнали, възбудени очи.

Май че е готово.

Хваща с две ръце дръжката на тигана, слага го на масата пред Пешо, протяга дългата си нежна ръка и взима нежно едно парченце сланина. То проблясва под светлината на крушката и — да — станало е червеникаво прозрачно, като ухо на току-що родено прасенце. Бавно доближава парченцето до устата си, разтваря устни и нежно всмуква сланинката. Притваря очи, примлясва и изведнъж отваря страшно уста и изревава:

— Ааааааааааа!

И започва да играе около масата истински индиански танц, като пляска колената си, бедрата си, челото си и маркира с пръстите на дясната ръка индиански пера.

Пешо реве от смях и се премята на пода.

В същия миг вратата се отваря и виждаме главата на Тополов. Той с изненада поглежда веселящите, сетне се прави, че нищо не е видял, и казва със свойствения си любезен тон:

— Извинете, че наруших спокойствието ви.

Покланя се:

— Каним ви най-учтиво да слезете долу. Устроихме вечеря във ваша чест.

— В наша чест? — примягва Пешо.

— Да, Дойдоха близки и познати. Малко хапване, пийване...

Усмихва се:

— Много биха искали да ви видят...

Пешо вдига учудено рамене:

— Защо?

— Да видят...

— Какво?

— Как летите.

Пешо го поглежда вътречено, а сетне прихва от смях.

— Защо се смеете? — обижда се Тополов — Жорко ви е видял.

Пешо се усмива неловко:

— Тази работа е малко особена... Възможно е Жорко да ме е видял... Но вие няма да ме видите.

— Защо? — недоумява Тополов.

Пешо поглежда Боян, който също сконфузено се усмива.

— Не знам — вдига рамене Пешо. — Благодаря ви. Но ние вече вечеряме. Благодаря.

Холът на Тополови. Огромна маса, отрупана с всевъзможни лакомства — от фазаги, стриди, омари и лангусти до лакерди, аспержи, печени прасенца, черен хайвер и пуйки.

Около масата — все солидни граждани, които си пият аперитива.

Тополов слиза по стълбите. Всички поглеждат към него въпросително. Тополов спира на едно от стъпалата и разперва ръце:

— Не иска.

Възрастна дама, потънала в едно кресло, се усмива многозначително:

— Разбирам напълно. Къде ще хвърчи той пред нас.

Пълен мъж, изтегнат също в кресло, намира:

— Виж — да беше само пред дъщеря ти...

Тополов маха с пръст:

— Моля, моля...

Мадам Тополова се върти около масата и слага лакомства в чиниите:

— Защо, нищо не се знае. Умно е момчето... Ще стане големец.

Възрастният Тополов, който се тъпче с поляна с майонеза съомга, врътва глава:

— Пък и Минчето го харесва...

Компанията деликатно захихиква.

Тополов изряза замислен края на една пура:

— Знае ли човек... Ако се наложи...

Дамата от креслото се обажда:

— Че защо? Нашите най-големи богаташи произлизат все от бедни семейства... Нищо не се знае.

Дебел мъж сваля сакото си и изпуктява:

— Абе... какво не мина през главите ни...

Солиден мъж кима:

— Силата е винаги в парата.

Чистичко, сухо старче, намира:

— Ще похвърчат, ще поговорят за красота и равенство, ще се изпоженят за дъщерите и синовете ни и като погледнеш — пак старото.

Бабицата слага капак:

— Където е текло — пак ще тече.

Дъщерята на Тополови се люлее на люлка, опъната между две цъфнали вишни. Пешо изтръпва.

Точно така си представяше той щастието. Беше зима. Той лежеше на пода, в карцера. И видя пролет. Цветя, много цветя. А сред цветята стои едно момиче. Цялото в бяло. Бяла, прозрачна рокля, сякаш направена от крила на еднодневки. Тя полулежи в люлка, люлее се баево и го гледа с усмивка. Той идва до нея, хваща я за ръка и двамата вървят по полето. Високата трева стига до гърдите им, а те, загледани един в друг, вървят, вървят към огромното залязващо слънце...

Пешо тръсва глава. По дяволите! Същото, съвсем същото. Същата бяла рокля, същата люлка и същите цъфнали дървета.

— Няма ли да ме пзовизите? — звънва гласът на младото момиче.

Пешо се усмива:

— Нямам време.

— Комунистите никога ли нямат време за красиви неща?  
— Не — те са заети, за да правят красиви неща.  
— Какво красиво сте направили вие?  
— Още сме в подготовка.  
— И какво мислите да направите?  
— Люлки.  
— Като моята?  
— Да! Но много.  
— Колко много?  
— Много, много.  
— Съвсем много?  
— Още повече. За всички хора.  
— На всеки човек по една люлка?  
— Да. И около всяка люлка — такива цъфнали дървета. И тези, които се люлеят — със същите хубави дрехи. И над всеки един — по едно такова голямо слънце.

— Чудесно! — плясва с ръце момичето. — Значи аз вече съм стигнала в комунизма. Ами тогава на мен ще ми бъде скучно. Нищо ного няма да видя.

— Ще видите, ще видите. Новото е, че всички ще се люлеят. И човек няма да се срамува, когато се люлее. И ще му е чисто и ясно.

— Ама на мен и сега ми е чисто и ясно.

— Там е разликата, там е разликата.

— А няма ли да ви се пръсне главата от това, че мислите за целия свят?  
Усмива се:

— А на мен би ми се пръснала. Аз се уморявам дори когато мисля само за себе си. И колко е хубаво, че мислите за мен?

— Аз?

— Ами да. Щом мислите за всички, значи и за мен малко мислите. Нали и аз съм от „всички“?

— Така погледнато — да.

— А иначе не мислите?

Момичето поглежда Пешо право в очите. Пешо трепва, но след това се усмива:

— Вие сте хубавица.

— Харесвам ви?

— Хубава сте.

— А вие сте смешен. Хубаво смешен.

Очилата на Пешо светват и той поклаща глава:

— Всичко е много хубаво, прекалено хубаво... като на кино.

— На вас не ви ли се полага щастие?

— Полага се. Как да не се полага. Но то е малко относително.

— И вие никога няма да се люлеете на люлка?

— Ще се люлея, убеден съм, че ще се люлея. Но не сега. Не сега.

Пешо маха с ръка и тръгва.

— Довиждане, другарю революционер.

— Довиждане, красавице.

Пешо поставя спешна задача пред членовете на районния комитет:

— До изборите остава само една седмица. В работническите квартали и в богаташките вили сме добре. Девети все още държи влага и буржоата са свили опашка. Но със селото сме зле. Агитацията на спекулантите е силна. Ще си разделим селото на части. Ще привлечем и другари от дружествата в работническия квартал. Следобяд — всички активисти тук. В четири часа. Свободни сте.

Всички излизат.

Мария се приближава до Пешо:

— Как върви любовта?

— Каква любов?

— Хайде де — всички говорят.

— С кого?

— С хазайката ти.

— С мадам Тополова?

— Не — с дъщеря й.

Пешо се засмива:



— Всичко е наред. Утре се женим.  
— Идеално съчетание. Точно двоя стил. Отмиране на класовата борба в името на спечелване на изборите.  
Пешо я поглежда в очите.  
— Наистина такава сватба би имала голямо политическо значение. За съжаление — не мога да се жертвувам до такава степен.  
— Жертва? Момичето е хубаво. Говори свободно английски.  
— Колко хубави момичета има... Ето — и ти си хубава.  
Изведнъж Мария го поглежда някак студено, злобно и хуква навън.  
— Ей че човек! — вдига рамене Пешо.

Бащата и Иринчето са наближили Бояна. И пред тях се изпречва страшна сватба. С дунарни, петли, музика и хора. И най-отпред върви стар шоп, украсен и облечен като младоженец. До него, на бавен ход върви „Москвич“, целия украсен като булка — с бял воал, който се влачи зад москвича, а няколко шопчета вървят отзад и държат воала.

Бащата зяпва. Изведнъж старият шоп — младоженецът — се спира и се втренчва в него.

— Ей! Ти ли си, бре?

— Какво?

— Онъйо. Самодейнио авиатор. Дека ми фърчеше над частната собственост? Бащата го поглежда и изведнъж се сеща.

Пешо лети над една Боянска ливада.

Изведнъж се чува рев:

— Стой!

Пешо трепва и бавно каца.

До него се приближава нисък, набит шоп, облечен така, както навярно са ходили преди 500 години. За едната си ръка държи малко шопче, облечено досущ като него, а с другата стиска огромен, извит кривак.

— Оти ми газиш ливадата?

— Аз не газех, а летях над нея — усмива се Пешо.

— Ти мене ли че лажеш? — стиска кривака шопът.

— Тате — верно, летеше — казва шопчето, — аз го видех.

Шопът се облещва, но сетне тръсва глава:

— Немаш право да ми летиш над частната собственост.

— Как може така бе, чичо — засмива се Пешо, — та ти тогава трябва да трепеш с кривак и авиаторите, дето летят над нивата ти.

— Яз авиаторето не можем ги стигна, ама тебе че те цапардошем с кривако.

— Ама че логика!

— Я ти таки думи на мене нема да ми оратиш, нема да ми земеш акъло с ветрищини. Те таквни като тебе шо сам ги префърлял. Ега ти умно!

— Не споря бе, чичо — може и да си по-умен от мене.

— Не може, а сам. Не ме гледай таков — аз знам, че си куманист. Те сички очилати са куманизе. Ама че знаеш — ние бееме против царо, ама и против вазе сме... Че ни земете земята, а после — оди паси трева... С тояги че ни изтрепеме и па нема да се дадеме.

— А ако не можете?

— Можем!

Пешо протяга ръце и казва:

— Хайде, удрай!

— Па че те ударим!

Шопът замахва с всичка сила, но тоягата минава през ръцете на Пешо, без да му направи нищо.

Шопът зяпва. Тогава Пешо взима кривака му и го забива в земята. От него покарават клони и скоро той се превръща в разлистено маслинено дръвче. Пешо се усмива:

— Довиждане, чичо!

И отлита към селото.

Шопът гледа след Пешо, после гледа замислено дръвчето. Изведнъж се втурва и с озлобление го грабва с две ръце, с намерение да го изтръгне от земята.

Безуспешно.

Тогава започва да кърши клоните, но при всеки откършен илон израстват два. Шопът, отмаял, пада на земята и задъхан гледа дръвчето.

А то стои, здраво враснало се в земята, блестящо с ярката си зеленина на слънцето.

Отново сватбата на стария шоп с москвича.

Башата го гледа и се смее:

— Какво става тука?

— Женим се — вика старият шоп и удря по рамото бащата.

— Не виждам булката?

— Те я те — казва шопът и показва москвича. — От пет години я чакам тая пушина. И я дочаках. А тоя вътре видиш ли го? Това е онова шопче, дето виде кога ми фърча над ливадите. Сега е тракторист.

Младежът се показва от колата и маха с ръка.

Шопът подава бъклица на бащата:

— Хайде. Пий. Ако не бехте вие, комунистите, чех да одим още с потури. Пий за москвича.

Башата пие. Отново ревва музиката, чуват се отново дунамите и провикванията. Шопът размахва ръка за сбогом и сватбеното шествие отминава.

Нош.

Боян и Минчо излизат от една боянска къща.

Изпраща ги ремсът с превързана глава.

— Слушайте — казва ремсисът, като се оглежда — останете, ви казвам.

Боян и Минчо се засмиват и си намигат.

— Останете — настоява ремсисът, — опасно е. Завчера едва избягах.

И посочва главата си.

Боян и Минчо се прегръщат и закръчват по калдаръма, като запяват:

— Нам нет преград, по море и по суше...

Навлизат в съвсем тъмна улица. Двамата престават да пеят, спират се и се огледат. Нещо подозрително има тук. Чува се шумолене. И тишина.

Двамата се спогледват. Минчо кима и изведнъж двамата хукват по тъмната улица. Но внезапно пред тях изскачат две огромни сенки, които слагат в краката им колове. Двамата падат и сенките започват да ги налагат с коловете. Минчо скача и се хвърля към единия. Но дотичват още две сенки с колове. Върху главата на Боян една от сенките хвърля палто и трите сенки започват да го налагат. Минчо успява да изтръгне кола от четвъртия и го размахва така, че четвъртият побягва. Минчо се обръща и като вижда, че тримата налагат Боян, изревава така страшно и така свирепо се хвърля към тримата с кола в ръка, че те хукват през плетищата и изчезват. Минчо реве след тях и размахва кола, но изведнъж се сеща и се втурва към Боян. Маха палтото. Боян с глава и ръце, потънали в кръв, лежи безчувствен. Минчо го вдига на рамото си и хуква надолу. По лицето му тече кръвта на Боян.

Дълъг болничен коридор. От дъното се задава Пешо, придружен от лекар с бяла престилка.

— Мислите ли, че е лошо? — пита Пешо.

— Да — кима лекарят, — счупване на двете ръце и тежки контузии по главата и тялото.

Двамата влизат в болнична стая.

На едно от леглата лежи Боян. Цялото му лице е бинтовано. По видимите части има синини. Очите са отекли. Двете ръце са гипсирани.

Пешо прехапва устни и сяда до него. Опитва се да се усмихне:

— Как си, мойто момче?

Боян изкривява лице. Явно и той се опитва да се усмихне. И от надбелелите му устни се чува фъфлене:

— Художествена украса за изборите.

— Нищо, мойто момче — погалва го Пешо, — нищо. Ще мине. Тия неща минават.

— Аз съм свикнал — изфъфля Боян. — По-рано ме биеха в училище защото съм се покръстил... Но сега ме биеха много.

— Ще ги намерим — стисва устни Пешо.

— Поздрави Мария...

— Аз я търсех, но тя беше в селото. Хукна да разбере кон са те били. Боян се опитва да се усмихне:

— Майка ми казваше, че ръцете ми били за пигулар.

— Нищо, мойто момче. Ако не цигулар, политически работник ще станеш. Ще свирим на душите на хората.

Боян кима:

— Нали секретарят каза „Политическият работник трябва да е преди всичко поет.“

Пешо се опитва да каже нещо, но вълнение спира думите му.

— Знаеш ли — прошепва Боян, — снощи сънувах... че хвърча.

Сега вече Пешо не може да сдържи сълзите си и те като порой текат от очите му.

— Адиос, мучачос — изфъфли Боян.

Пешо се извърща и изхвърква навън. И в коридора прехапва устните си до кръв, но сълзите продължават да текат.

— Оооох — изохква той, пронизан от страшна болка.

Башата и Иринчето са оставил колелата до шосето и седят на тревата. Иринчето е сложила главата си в скута на баща си и хленчи:

— Защо са го били... Нали е бил добър.

Башата въздъхва:

— Умните хора винаги дразнят простите, моето момиче.

— Разбрахте ли кои са? — пита Пешо.

— Не — вдига рамене Мария, — подозират някои. Но не са сигурни. Толква побойници има там

— Добре — казва Пешо, — ще видим.

— Къде отиваш? — сепва се Мария.

— Ще видим — казва Пешо.

— Сега е вече тъмно.

— Ще видим, ще видим — усмихва се Пешо, като я поглежда в очите.

Мария се извърща настрани:

— Да те пребият — това е геройство?

— Не — поклаща глава Пешо, — аз съм неприбиваем.

— Моля те, не отивай.

— Разбира се, разбира се — кима Пешо и се готви да тръгне.

— Защо се отнасяш с мен като с дете?

— Ами ти си дете. Я се погледни в огледалото.

Мария се опитва да се разсърди, но внезапно лицето ѝ омеква. И казва с разтреперан глас:

— Ай уонт ту кис ю...

— Какво? — запва Пешо.

— Аз също уча английски... като твоята Тополова...

— Виж ти — усмихва се Пешо — и какво значи това?

Мария се доближава до него, затваря очи и доближава разтрепераните си устни до лицето му.

Пешо трепва и като ужилен се отдръпва. А тя го гледа с очи, готови да погълнат целия свят.



Пешо върви по тъмни селски улици. Тап, тап, тап — отеква шумът от стъпките му.

И изведнъж зад него — тап, тап, тап...

Пешо се извързва рязко и вижда четири грамадни сенки зад себе си.

Сенките се прилепват до една ограда. Пешо стои за миг и изведнъж тръгва към тях. Спира се на няколко крачки. Четиримата го гледат с присвити очи.

— Аз съм секретарят на районния комитет на Ремса — казва бавно Пешо.

— Знаем — отговаря една от сенките.

Пешо бавно сваля очилата си, сетне внезапно осветява лицето си с джобно фенерче. Глух стон се изтръгва от устата на четиримата. Лицето на Пешо е обзобразено от страшни белези. Пешо разкопчава ризата си и осветява гърдите си:

— И тук...

Гърдите му са набраздени с едри сини шевове и белези.

Пешо казва бавно:

— Тогава цялата власт беше в ръцете ви, а не можяхте да ме убиете...

Внезапно насочва фенерчето в лицата им. Четиримата инстинктивно закриват лицата си с ръце.

Пешо прави една крачка към тях, още една...

Изведнъж четиримата хукват и изчезват в тъмнината.

Голям младежки митинг в селото. Площадът пред училището е пълен. Пешо се вглежда в лицата на едрите младежи, облечени в шаечни дрехи.

— Другари — започва глухо той.

— Не се чува — провиква се глас.

Пешо поема въздух и казва силно:

— Другари. Миналата нощ във вашето село пребиха с тояги нашия скъп другар Боян. Нима е геройство да пребиеш едно червенокосо момче с лунички на лицето? Не! Храбрец беше именно той — да дойде при вас, без да се плаши от тоягите.

Няколко гласа изревават:

— Уууууу!

— Лъже!

От очите на Пешо изскачат светкавици:

— Кой казва, че лъжа? Ти ли?

И посочва един от побойниците, който се крие в тълпата. Той се опитва да се измъкне, но внезапно около него се образува кръг и той стои като закован.

Пешо вдига ръка:

— Или ти... ти... ти...

И посочва останалите трима, около които също се образуват три празни кръга. Четиримата седят като заковани, с разширени от ужас очи.

Тишина. Пешо проговаря тихо, но гласът му се чува сякаш говори в ухото на всеки един от присъстващите:

— Снощи другарят Боян умря. Но ако беше оживял, той отново щеше да дойде при нас.

Пешо надига глас:

— Щеше да допълзи... със счупени ръце и кряка... Докато имаше искрица живот в тялото му... Но и сега — той пак е с нас.

Внезапно простира ръка и казва:

— Погледнете!

Всички се извършват. Общ вик. От една от улиците бавно пристъпва Боян. С бинтована глава и гипсирани ръце.

— Погледнете!

От друга улица идва пак Боян — с бинтована глава и ръце.

— Погледнете!

И от трета улица се задава Боян.

И от всички улици, сякаш реки, се вливат в митинга червенокоси луничави младежи, с бинтовани глави и гипсирани ръце. Те заемат всички празни пространства, те заемат целия площад, който се превръща в огромно червенокосо море, над което се развяват огнени знамена. И десетки хиляди гърла запяват „Ний младата сме гвардия на трудови народ“.

Бащата и Иринчето стоят на тревата край шосето. Иринчето гали ръката на баща си:

— Искам още.

Бащата се усмихва:

— Това беше.

— Искам още — настоява момиченцето.

— Добре — усмихва се бащата.

Над оградата на районния комитет е провесен голям плакат:

# АДИОС, МУЧАЧОС

Дворът е претъпкан от стотици младежи.

Музиката свири с всичка сила „Адиос, мучачос“, а множеството пее с нея.

На импровизирана трибуна стоят секретарят, Мария и Пешо

Секретарят размахва ръка и музиката спира.

— Другари, тихо! — размахва ръка скеретарят. — От името на районния комитет на партията ние поздравяваме другаря Пешо с новата му длъжност — директор на национализираната каучукова фабрика „Бакиш“.

— Урааааааааааа — реват младежите и хвърлят шапки.

Мария излиза напред:

— Другари! Другарят Пешо даде две от най-хубавите си години на нашия район. Заедно с него бихме опозицията, заедно с него... — гласът ѝ затрептя — Той си отива, другари...

— Аднос, мучачос! — провиква се един глас.

Пешо размахва ръце:

— Довиждане, момчета!

Слиза бавно от трибуната и като продължава да размахва ръце, минава през живия кордон, който са обрзували младежите.

Излиза навън и продължавайки да маха с ръце, се откъсва от земята и полита.

Ремсистите реват и махат шапки след него.

А Пешо лети с озарено лице. И минава над шосето, по което бащата и Иринчето въртят педалите на велосипедите си.

— Адиос, мучачос — провиква се Иринчето и маха с ръка.

А Пешо поглежда надолу към тях, маха им с ръка и отлита надалеч, надалеч, докато се превръща в малка точка, която изчезва в небето.



ОЧАКВАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА  
НОВИЯ БЪЛГАРСКИ ИГРАЛЕН ФИЛМ  
„НАЧИСТО“

(ГОРЕ СЦЕНА ОТ ФИЛМА)

НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА АКТРИСАТА  
НОНА МОРДЮКОВА В НОВИЯ СЪВЕТСКИ ФИЛМ  
„ВРЪЩАНЕ НЯМА“