

киноизкуство







бр. 4, април 1975 г.

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

НЕДА СТАНИМИРОВА — ГЕРОЯТ ПРЕД ИЗБОР
— НЯКОИ АСПЕКТИ НА ПРОБЛЕМА ЗА
НАРАВСТВЕНИЯ ИЗБОР В БЪЛГАРСКОТО
КИНОИЗКУСТВО

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ — ФУНКЦИОНИРАНЕ
НА ФИЛМОВАТА ТВОРБА В ПРОМЕНЯЩИЯ
СЕ СОЦИАЛЕН КОНТЕКСТ

30 години от победата над хитлеристка Германия
НЕИЗЛИЧИМИЯТ СПОМЕН ЗА СУРОВОТО И
ЖЕСТОКО ВРЕМЕ

АЛБЕРТ КОЕН — „ОТКЪДЕ СЕ ЗНАЕМ“

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — „ТОЗИ ХУБАВ ЖИ-
ВОТ“

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА — „ТОЗИ ИСТИНСКИ
МЪЖ“

АТАНАС СВИЛЕНОВ — „НЕДЕЛНИТЕ МАЧОВЕ“

ОЛГА МАРКОВА — „АКО ИСКАШ ДА БЪДЕШ
ЩАСТЛИВ“

АЛЕКСАНДЪР СОКОЛСКИ — НАУЧНО-ПОПУ-
ЛЯРНОТО КИНО ДНЕС И УТРЕ

ТОДОР БЛАГОЕВ — ПОЛИЕКРАНЪТ

РИШАРД КОНИЧЕК — КИНО И МОРАЛНОСТ

ЯКО МОЛХОВ — ИНТЕРЕСНИ ТВОРЧЕСКИ ТЪР-
СЕНИЯ

ХРОНИКА

ЛЮБОМИР ЛЕВЧЕВ — ОСИНОВЯВАНЕ (сцена-
рий)

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

редакционна колегия

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

БУРЯН ЕНЧЕВ

ПЕТЪР КАРААНГОВ

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ

ВЪЛО РАДЕВ

ЛЮБЕН СТАНЕВ

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ (зам.-гл. редактор)

ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ

ИВАН ШУЛЕВ

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 — 88-00-31

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 Миглена Попова и Иван Викторoв в кадър от филма „Силна вода“. На втора страница младата актриса Елена Димитрова.

ГЕРОЯТ ПРЕД ИЗБОР — някои аспекти на проблема за нравствения избор в българското киноизкуство

НЕДА СТАНИМИРОВА

Ако се опитаме да охарактеризираме развитието на киноизкуството ни от гледна точка на проблематиката, към която то се е насочвало през изтеклите две десетилетия и половина, ще се убедим, че доминиращо място в него почти неизменно е заемал проблемът за избора на гражданска и морална позиция у героя. Това е, разбира се, една най-обща формулировка, тъй като конкретните превъплъщения на този проблем в произведения с твърде различна тематика са безкрайно многообразни.

Тук не ще бъде възможно да обхванем всички срещащи се в нашите филми вариации в трактовката на проблема — ще се спрем само на някои от най-характерните.

И така, оглеждайки развитието на нашето киноизкуство, ще видим, че разработката на интересувания ни проблем е претърпяла определена еволюция. В първите ни филми нравственият избор обикновено се отъждествяваше с политическия. Наистина това отъждествяване имаше основанията си в самия живот. Вярно по същество, то обаче не предполагаше изключения, противоречивост, сложност в човешките взаимоотношения. Затова именно несъответствието между колебливите идейни позиции и здравите морални принципи у един герой като Витан Лазаров изглеждаше на мнозина нелогично и невъзможно (дискусията около „Тревога“).

Отъждествяването между нравствената и политическата позиция не допускаше колебания у героите-комунисти — те трябваше да бъдат уверени, безупречни и безпогрешни във всяко отношение, да олицетворяват всички морални добродетели, също тъй както образите на политическите врагове възплаваха всички пороци. При това положение проблемът за избора като правило не стоеше пред положителните герои. Може би той само отчасти докосваше някон

от тях (Данка от едноименния филм, Стефан от „Септемврийци“, Вапцаров от „Песен за човека“) — дотолкова, доколкото тези герои бяха изобразени в процес на развитие, на приобщаване към революционната борба. Но те още в самото начало на филмите бяха с души, отворени за комунистическите идеи, т. е. това бяха герои, изцяло положителни.

Проблемът за избора в онези начални години се свързваше главно с образа на неутралния, колебаещия се герой — от типа на Витан Лазаров от „Тревога“, Мито от „Неспокоен път“, Ваньо от „Утро над родината“. И тъкмо тези образи, особено първите два, си остават най-драматичните, най-ярките в киноизкуството ни от онзи период. Характерно е, че вече изградените им нравствени принципи подпомагаха определянето на политическата им позиция, сливайки в последна сметка нравствения избор с политическия.

При по-нататъшната трактовка на този аспект от проблема за избора — приобщаването на неутралния герой — още по-подчертано започна да се поставя акцент върху нравствения, хуманен порив, предопределящ преминаването на героя към „отснатата страна на барикадата“. Във филми като „Звезди“, „Отвъд хоризонта“, „Веригата“, „Най-дългата нощ“, „Армандо“, „Белият кон“, „Русият и гугутката“, където изборът у неутралните се извършваше в условията на нелегалната борба, основният подтик за вземане на решение бе човечността, състраданието, доминиращо над повече или по-малко осъзнатата ненавист към фашизма. Човечност, заставляща героите — в повечето случаи обикновени хора — да превъзмогнат страха си, да поемат риска, издигайки се до величието на скромния, самоотвержен героизъм.

Очевидно през 60-те години авторите вече не се интересуваха толкова от политическия аспект на избора — битката за приобщаването на честните, но идейно неориентирани граждани бе по същество спечелена. Все по-ясно ставаше обаче, че теоретичната приобщеност към идеологията на комунизма, макар и да е изключително важна, още не е достатъчна, за да гарантира хармонични отношения между членовете на строящото се ново общество. Все по-ясно ставаше, че напрат още редица проблеми, главно от морално-етичен характер, свързани с необходимостта от внедряване на комунистическата нравственост в ежедневието на житейската практика. Защото ведно с икономическото стабилизиране след годините на война и разруха, с установяването на едно по-успокоено, мирновремено съществуване, някак си незабелязано бе започнал да се разпространява стремежът към удобен и лесен начин на живот, без сблъсъци с ретроградните и антисоциалистически прояви, без поемане на риск и отговорност. Тези симптоми на затваряне в един кръг, от интереси, свързани предимно с материалното благополучие и преуспяване, подсказваха за наличието на трудно-изкоренимите рецидиви на еснафската психика.

Реакцията на кинотворците спрямо тези обезпокоителни явления се прояви най-напред във филмите с антифашистка тематика, където на преден план започнаха да изпъкват хуманните мотиви за героичните постъпки, подчертаваше се способността на обикновения човек да се издигне до саможертва. Тези концепции, породени от стремеж към съвременни внушения, се осъществяваха както в образите на неутралните герои, така и при трактовката на героите-революционери.

В редица филми като например „Пленено ято“, „Цар и генерал“, по-късно „Последната дума“ и др., героите са поставени в пределно изострена конфликтна ситуация, пред алтернативата „живот или смърт“.

Характерно е, че във всички тези филми врагът предлага „милост“ на героя: смъртната присъда на Христо от „Пленено ято“ би била отменена срещу „един подпис“ (и сътрудничество с полицията естествено), учителката от „Последната дума“ би спасила себе си, детето и другарките си с цената на заявено пред учениците й отказване от комунистическите идеи, студентката от същия филм би избягнала бесилката, ако убеди учителката да отстъпи, а Заимов от „Цар и генерал“ би могъл да се спаси чрез бягство в Съветския съюз, а след това да бъде помилван, ако подпише прощението до царя... И всички тези герои отхвърлят компромиса, приемайки смъртта с твърдата убежденост в правотата на своя избор.

Това не значи, разбира се, че те застават пред лицето на смъртта като железобетонни колоси. Христо дори, напротив, до последния миг се бори със страха, със слабостта си и само подкрепата на другарите му вдъхва смелост; учителката преживява мигове на колебание и дълбоко в себе си докрай остава раздвоена между верността към идеята и майчината любов — раздвоение, намерило израз и в последното й желание да накърми детето си под бесилката... И дори

твърдокаменният Заимов, часове наред не трепващ до стълба за разстрел, при последната среща с жена си се просълзява... Това умение на авторите да придадат човешко измерение на подвига доближава героите до нас, хората от 60-те и 70-те години, внушава ни, че всеки от нас е способен на героична постъпка, че всеки от нас има сили да отстоява безкомпромисно нравствените си позиции, стига действително да иска това. Нравственият максимализъм на героите от тези филми отново ни подбужда към съизмерване на идеалите от времето на съпротивата с нашите собствени устремления.

От тога обаче не следва, че авторите на споменатите филми противопоставят героите от антифашистката борба на съвременниците си, че целият да обкръжат пожертвувалите се с ореола на великомъченици, отрекли се от всичко лично в името на революцията. Не, техните герои са земни, жизнерадостни, щастливи хора — щастливи, че вършат нещо, което обичат, че виждат смисъл в делото, на което са се посветили, че умирайки, остават верни на възгледите и съвестта си. Това усещане за щастие бе изразено още в спора между Надя и Веска от „А бяхме млади“ („Нима може да има младост по-хубава от нашата?“). То струеше и от филма „Последната дума“, чийто героини въпреки надвисналата над тях смърт съхраняват жизнелюбието си, умереното си да се радват, да се веселят дори. Епизодът с „ламкането“ по заговезни, жизнерадостните рисунки на художничката по стените на килията, закачливата женска „суетност“ в епизода с преобличането, смехът в масовката „вдишвай, издишвай“ и като връх — рисуването по самите лица на затворниците — всичко това изразяваше непомръкналата несъкрушима виталност у човека, запазил вътрешната си хармония благодарение на това, че е останал верен на себе си.

Жизнелюбие бликаше и от поведението на героите-политзатворници в „Пленено ято“ (закачките, веселото пискане край чешмите, способността на студента да учи френски мигове преди смъртта), пресъздадено в един по-сдържан, документално-автентичен стил, отличаващ се от ярката експресия и художествената условност на „Последната дума“, но по своя философски смисъл също така изразяващо духовното самочувствие на човека, устоял пред изпитанията, превъзмогнал страха от смъртта, вярващ в силата на идеите си. И като контраст, образът на Христо — поддалият се на провокациите, неиздържаният и спасеният само благодарение на доверието и моралната подкрепа на колектива — идваше да подчертае с още по-голяма категоричност трагедията на личността, допуснала компромис с възгледите си, загубила макар и временно вяра в идеала. Именно в този филм може би с най-голямо проникновение бе разкрит драматизмът на избора, с най-точни психологически нюанси бяха проследени лутанията и терзанията на героя, миговете на падение и подеи, на страх и угризения, на самота и на щастие от завръщането в семейството на „смъртните“ — завръщане, чиято цена бе животът.

Пак в „Пленено ято“ с изключителна дълбочина и сила се дискутираше и друг един аспект на проблема за избора — изборът на поведение от страна на групата политзатворници спрямо „предателя“ Христо. Една дискусия, подхваната още в „На малкия остров“ (обвиненията в предателство спрямо Ученика) и в „А бяхме млади“ (съмненията спрямо Димо) и имаща явно своите проекции в култовския период. Но ако другарите на Ученика и на Димо бяха несправедливи в подозренията си, то в „Пленено ято“, обратно, Христо наистина бе проговорил. Как да се реагира на това предателство — с презрение или с дружеска подкрепа? С хуманистичното решаване на този въпрос бяха положени основите на една традиция в разработката на този аспект от проблема за избора — традиция, която по-късно бе подета и доразвита в „И дойде денят“.

В този филм революцията ни се представяше с цялата си сложност, с целия си трагизъм, поставяйки не само пред смъртна опасност, но и пред нравствени изпитания от различен характер своите воини. Тук и тримата главни герои, оставайки в основата си положителни, застъпваха противоположни тези, спореха по моралните проблеми, пред които ги изправя революцията, различно, индивидуално реагираха спрямо трудните задачи, които стоварва върху плещите им сътворяваната от самите тях в дадения момент история. Матей, на когото командирът на отряда Черният бе възложил наказанието на един провокатор, се съмняваше в необходимостта от възмездие — той бе склонен не да оправдае, но да разбере жалкия, бития и неудържал срещу насилието слаб човек. Изпълнявайки бойното поръчение без вътрешна увереност в неговата целесъобразност, Матей допускаше фатална грешка. Дълбоко покрусен, неиздържал товара на трагическата

си вина, той слагаше край на живота си. В същото време Черният и Фантомът — тези осъществители на народното възмездие, твърдо убедени в справедливостта на мисията си, намираха сили да я изпълнят без злорадство на отмъстителите, но с увереността и суровата безпощадност на народни съдници.

Проблемът, пред който бе изправен Матей, отново — като своеобразна поетична тавтология — се изправяше пред главния герой — Миро, — когато сред осъдените от Народния съд се оказваше неговият приятел Белич — същият, който го е въввел в движението. „Предател ли е той или просто сили не са му стигнали? Имаме ли право да наказваме за слабостта?“ Подобни въпроси бяха немислими в първите ни филми, неотделени с достатъчна дистанция от времето на антифашистката борба: твърде остра беше болката по падналите жертви, твърде яростна ненавистта срещу врага, за да се допусне у положителните герои в изкуството каквото и да било колебание, раздвоение, съмнение... Впрочем действителните герои, участвували в борбата, бездруго са изпитвали такива чувства, но изкуството на онези години търсеше отзивистите, ярки и категорични тонове, недвусмислените изводи. Сложната плетеница от морално-философски проблеми, поднесена в редица по-сетнешни филми, през снези години бе направо невъзможна. Тогава всичко изглеждаше дотолкова просто и ясно, че дори когато героинята на „Тревога“ съобщаваше на мъжа си — партизанския командир — къде се намира Черният капитан — неин брат — с ясното съзнание за очакващото брата ѝ възмездие, тя не изпитваше никакви съмнения, никакви вътрешни терзания. Справедливостта на идеите доминираше и не даваше възможност да се появи и намек за някаква трагическа раздвоеност. Дори и башата, колебаещият се, съмняващият се Витан Лазаров, прозрял жестоката истина, не искаше да знае повече за участието на сина си — в онзи момент по-важна бе идеята за равносметка, отколкото сложността и трагизмът на неговата човешка съдба.

За тази сложност, за мъчителността на избора нашето киноизкуство узряваше постепенно, преодолявайки, често в не лека борба със схематизма, опростените представи от първите години.

Интересно бе разработен проблемът за избора — във връзка с осъществяването на народното възмездие — и във филма „Черните ангели“, особено в образа на Искра, крехкото момиче от бойната група, за което, също както за Матей и за Миро, бе трудно да стреля срещу човек. Наистина колебанието у Матей бе по-дълбоко мотивирано. То се основаваше на съмнението доколко той има право да убие един слаб, неиздържал инквизиционен човек. У Искра нямаше съмнение, че генералът, в когото трябва да стреля, заслужава наказание. И все пак, когато виждаше яркото кърваво петно върху бялата му риза, когато срещаше потъмнялото скърбно лице на генералската дъщеря, Искра изживяваше драма, която макар и не така детайлно разшифрована от автора, ни подсказваше все пак сложността на чувствата у тази нова героиня. Пред нейните другари, действащи решително, енергично, не съществуваше дилемата за избора. Може би това ги доближаваше до също тъй непреклонните творители на възмездието — Черният и Фантомът от „И дойде денят“? Шо се отнася до решителността им — да, но има между двата филма и една съществена разлика: в случая става дума не за остро сюжетната атрактивност на „Черните ангели“, отличаваща го от монологичната асоциативна структура на „И дойде денят“ (това са вече въпроси на сюжетостроенето), и не за разликата в концепциите за героя (непобедимият Пантер, неотразимата Катина и — от друга страна — съвсем обикновено простишки Миро и Пшеничка). Става дума за разликата в изобразяването на враговете, която има съвсем непосредствено отношение към проблема за избора у младите герои. Когато гледахме ужасяващите, стигащи до патологизъм издевателства и гаври на жандармеристите над партизанските трупове в „И дойде денят“, ние бяхме потресени, както Миро и съчувствахме на неговия порив да се втурне и отмъсти. Също тъй разбирахме и оправдавахме желязната непреклонност на Фантома в епизода с наказанието на враговете. Именно такава вътрешно-психологическо оправдание на убийствата, извършвани от членовете на бойната група, не ни достигаше в „Черните ангели“, където „жертвите“ имаха вида и поведението на приятни във всяко отношение джентълмени, а извършените от тях злодеяния оставаха някъде извън кадъра. Явно, авторът на филма бе разчитал на зрителския исторически опит, на предварителните ни познания за същността на фашизма, както и на кратките реплики, информиращи за престъпленията на поредния „осъден“. Но на зрителя е необходимо образно-емоционално изживяване на мотивите в поведението на героите за всяко конкретно произведение на изкуството, за да почувствува дълбоко справедливостта на техния избор.

Необходимостта от психологическа мотивировка на справедливото възмездие бе вярно почувствувана и от авторите на „Козият рог“ — те не се побояха да покажат най-драстично сцената с изнасилването на майката, за да подготвят чрез нея зрителското възприятие за последвалите жестоки епизоди на отмъщение от страна на съпруга и дъщерята. И тук героинята бе изправена пред труден нравствен избор: да следва бащината повеля и дълга към паметта на поруганата си майка или да се отгаде на любовта си, забравяйки омразата. Пред избор бе поставен и бащата — да приеме решението на дъщеря си или да насочи насилието този път срещу самата нея.

Интересно е какво застава кинотворците днес да се връщат към този аспект на проблема за избора? Види се, техният художествен усет долавя с чувствителните си „антени“ възмущенията и тревогите на днешния свят, надхвърлящи рамките на националните ни проблеми. Защото ако за нас въпросите на хуманизма, на необходимата жестокост или пощада спрямо врага в условията на извършващата се революция са все пак история, то за много страни в света те са насъщна днешна реалност.

Що се отнася до българската съвременна действителност, най-актуален е онзи аспект на проблема за избора, който третира взаимоотношенията „личност — общество“. Както вече споменахме, първоначално този аспект се разбираше почти единствено като приобщаване на „колебаещия се индивидуалист“ към колектива. По-късно творците постепенно започнаха да проникват в сложността на тази проблематика. В „Стръмната пътека“ съотношението дори бе изменено — не вече отделен индивидуалист, а цяла бригада трябваше да изживее катаклизми, да премине през колективно бягство от зле снабдения, откъснат от света високопланински обект, оставяйки там горе своя бригадир (сега той се оказваше в положението на самотен „отцепник“), докато извърши един не лек избор и предпочете съзидателната битка с трудностите пред богатата на цивилизацията.

Потърсени бяха и по-оригинални гледни точки спрямо драмата на героя „между два бряга“: героят на „Златният зъб“, отрекъл се от враждебния нам свят и недоверявайки се на нацията, извършваше своеобразен избор, оставяйки на някаква „своя“ територия, от позициите на която се саморазправяше с враговете и накрая ликвидирваше сам себе си.

Изобщо сферата на „разузнаваческия“ филм продължава да предлага на творците възможности да поставят и съвременни герои в изключителни обстоятелства, при които бигката и изборът са все така, както в миналото, „на живот и смърт“.

По-сложно обаче се оказва да бъде разработен проблемът за избора в условията на обикновеното съвременно трудово ежедневие, при които човек фактически непрекъснато бива поставен пред избор на гражданско и етично поведение. В повечето случаи опитите в тази насока — „Анкета“, „По тротоара“, „Мъже“, „Процесът“, „Гневно пътуване“ и др. — не успяваха да разкрият истинската трудност на избора. Техните герои — все повечето млади интелектуалци (често пъти носещи черти от биографиите на самите сценаристи) сравнително лесно намираха верния път.

Характерно е, че тези герои претърпяваха еволюция все в положителна насока, прозирайки несъвършенствата и заблужденията си, издигайки се до по-високи нравствени принципи. Изборът се извършваше винаги в полза на по-трудния, но истински достоен път на самоутвърждаване. При тази еволюция съотношението между героя и средата в сферата на нравствената издигнатост бе, общо взето, в полза на средата — преодолявайки собствените си недостатъци и незрелост, младият герой се приобщаваше към морално превъзходящото го обкръжение.

През 60-те години обаче се появиха и отделни опити да се анализира по-дълбоко това съотношение, да се разкрие неговата сложност и многовариантност, като при някои от вариантите героят се оказваше нравствено надрасъл конкретно то си обкръжение. В тези случаи се изменяше и характерът на неговия избор: не вече да преодолее лекомислението, анархизма, себичността и тем подобните си недостатъци, та да бъде достоен за колектива, а да остане верен на принципите си, на съвестта си, устоявайки пред натиска на една нравствено неразвита среда. Така бе с Караджов от „Смърт няма“, чиито чисти пориви оставаха неразбрани от околните, така бе и с младия инженер от „Ако не иде влак“, атакуван от еснафската стихия в малкия провинциален град. Възприетата от героите и на двата филма позиция на стоицизъм, на неподдаване спрямо отрицателните влияния на средата, правеше от тях в известен смисъл трагически герои, тъй като противоречието на дадения етап си съставяше неразрешимо. Смъртта и на двамата от сю-

жетна гледна точка не бе пряко логическо следствие от избора им (Караджов загиваще при срутване, а инженерът — при мотоциклетна катастрофа) Тази смърт обаче изразяваше вътрешното усещане на авторите за безизходността на конфликта.

Смъртта на учения Александров от филма „Бялата стая“ на пръв поглед също не бе пряк резултат от упражнявания върху му морален натиск и на избраната от него безкомпромисна позиция, но тук вече тя се възприемаше все пак като следствие на една дълга, изнурителна борба. Именно в „Бялата стая“ проблемът за нравствения избор, за гражданската позиция на героя в отстояване на собствените му убеждения бе разработен с особена драматична дълбочина и сила, сближаваща го с най-значителните филми за съпротивата. Трагедията, макар и „тиха“, стояща далеч от изстрелите и безелките, бе не по-малко страшна, защото срещу героя се изправяха „свои“, действащи в името на марксизма и комунизма.

И все пак, въпреки трагичната лична съдба на героите от споменатите три филма, въпреки трудността, а навремени и невъзможността в разрешаването на съдниковенията, дълбоко в своята същност всяка от тези творби носеше оптимистичен заряд, съдържащ се в самата способност на героя да не отстъпва, да не приема компромиса, да остане докрай верен на себе си. Трагедията на Александров от „Бялата стая“ оказваше дълбоко облагородяващо, „очистително“ въздействие върху зрителя, извиквайки у него възхищение пред нравствената извисеност на героя.

Означава ли този извод обаче, че стремейки се на всяка цена към „оптимистично звучене“, нашето киноизкуство трябва да се ограничи при разработването на проблема за нравствения избор единствено в тези два „модела“ — на героин, които „стават“ или „остават“ положителни личности?

Силата и действителният, а не показан оптимизъм на социалистическото изкуство е в смелостта му да погледне действителността право в очите и поставяйки наболените проблеми, да призовава към тяхното осмисляне и решаване. Марксизмът като философска и социално-политическа система непрекъснато разширява влиянието си, печели нови и нови привърженици от цял свят и ще ги печели толкова повече, колкото по-малко се опасяваме да разкрием сами слабостите си, да се надсмеем над онова, което все още ни пречи.

Защо киноизкуството ни да не разработи и друг един срещаш се в живота аспект на проблема за избора: неустойчивостта на героя, претърпяващ обратно развитие — от чистотата и идеализма, възпитани у него през юношеските и ранните младежки години, до огъването при първите сериозни сблъсквания с неизживените човешки пороци — грубостта, безогледността, цинизма, подлостта... А може би и не непременно още при първите сблъсквания — може „предаването на позициите“ да бъде разкрито като дълъг и мъчителен процес на постепенно отстъпление от идеалите и неусетно затъване, деградиране на личността. Защото в условията на обикновеното съвременно ежедневие изборът на поведението както в гражданската, така и в интимната сфера няма на пръв поглед такива „съдбовни“ последици, каквито имаше изборът, пред който биваха поставени героите в условията на съпротивата. И като че ли поради това приемането на компромиси със съвестта и нравствените норми не изглежда толкова катастрофално, допуска се с „по-леко сърце“. Изследването на такава една „обратна“ еволюция у героя също представлява обществен интерес и дори социална необходимост, доколкото именно поведиането на проблемите допринася за тяхното разрешаване.

Впрочем през последните години киноизкуството ни започна да прониква и в тази трудна сфера. Във филма „Преброяване на дивите зайци“ отново в скромните рамки на един „провинциален“ сюжет се поставяше пред избор не вече отделна личност, а цяла група от хора — избор с наистина малко странен характер: дали тези хора да си гледат работата, пращайки „по дяволите“ вмянания „чантаджия“, или, подавайки се на неговите обещания за барут и треснати от неясните му заплахи, да „хукнат да гонят Михаля“. Увеличаването на всички в акцията по „преброяването“ ставаше чисто по български — без масова хипноза и мистична вяра в невъзможното, с типичния за българина скептицизъм, в който се съдържа все пак и известна доза любопитство, с нерешителността да се задават въпроси („да не ни вземат за прости“), поради което цялото „мероприятие“ изглежда за участващите в него обвито с неясна мъгла, и с тънка сметчица, че ще падне някакъв „келепир“ от тая „вятър работа“. Този тънък и безпощаден (съвсем не добродушен в иронията, както писаха някои критици) анализ на под-

будите и съображенията у югленци, впримчващи ги в „мероприятието“, показва-
ше как „малките“ компромиси, „дребните“ отстъпки (за да е „мирлик“), когато
обхванат по-голяма част от хора, могат неусетно да доведат до масово отстъп-
ление, да предоставят власт и влияние на нелепи манияци и користолюбиви хитрепи.

Особено тревожни сигнали отправяше към нас бездействието и сякаш не-
интересен на пръв поглед, но криещ дълбок смисъл образ на младия помощник
на статистика — „колегата“ Трифонов, — един герой, проследен тъкмо в процеса на
приспособяването му към ограничението, безпринципно обкръжение. Придружавай-
ки своя шеф в странната и непонятна „акция“, младежът почти през цялото време
мълчи и в неопределения израз на лицето му е трудно да се отгатне дали той
изслушва екзалтираните указания и съвети на шефа си с благоговение или със
скептицизъм, скрита насмешка и досада. Във всеки случай той успешно си дава
вид, че взема всичко на сериозно, като в същото време се усеща абсолютната му
вътрешна незаангажираност спрямо цялата тази „акция“. Докато в един миг мла-
дежът незабелязано се изплъзва, за да пофлиртува с хубавичката акушерка от
близкия здравен пункт. Разбира се, той бързо заглажда назряващия конфликт с
началството и ето ги накрая двамата, прибиращи се в отлично настроение, макар
и непроброили зайците, но затова пък напълнили догоре колата със зелки.

Точно това безразличие, това нежелание да си „разваляме отношенията“,
придружено с пълна апатия към работата („има ли значение дали тя е смислена
или безсмислена, нали ще дадат заплатата“) у един млад герой бе особено тревожно.
Пред този герой изобико не стеше проблемът за избора, нямаше го дори мъчи-
телното отстъпление, възприета бе направо линията на „най-малката съпротива“.
Един детайл: на първата гощавка в дома на председателя на ловната дружинка
бай Георги младежът заявява „не пия“. На импровизирания „пикник“ в полето
той вече охотно надига бъклицата. „Почваш да ми харесваш, момче!“ — обажда
се някой, може би същият онзи бай Георги. И това като че ли бе главното за ге-
роя — „да се хареса“ на началника си, на югленци, на хубавата акушерка,
пошлото флиртче с която бе за него единствен изход от състоянието му на апа-
тия...

Изглежда, проблемът за избора навлизаше в нов стадий на еволюцията си.
На пръв поглед той губеше като че ли своята мащабност и острота — в срав-
нение, да речем, с „Бялата стая“ или „Последната дума“, където отстояването на
позициите бе въпрос на духовно и нравствено съхранение на личността, постигна-
то дори с цената на живота. Във филмите, чиято драматургия би могла да се
обозначи като „драматургия на всекидневното“ (ако използваме термина на проф.
Л. Тенев за театралната драматургия от подобен характер“), филми като „Ри-
цар без броня“, „Момчето си отива“, „Таралажите се раждат без бодли“, „Мъже
без работа“, „Сбогом, приятели“, „Обич“ и др. младите герои не бяха изправени
пред съдбовен избор, никой не упражняваше над тях натиск да определят пози-
циите си. Обаче, вглеждайки се внимателно в обкръжаващата ги среда, оценявай-
ки менталитета и постъпките на възрастните, тези герои също извършваха своя
нравствен избор, като решаваха какво да възприемат, да „всмучат“ от тази сре-
да, какво да отхвърлят, с какво да се борят.

Устремеността към самостоятелна преценка и осмисляне на жизнените фак-
ти бе особено характерна за младия герой — абитуриентът Ран — от филма
„Момчето си отива“. Изправен, както се казва, „пред прага на живота“, той тряб-
ваше да определи не само професионалния си избор, но и принципите на жизне-
ното си поведение. Множествовото проникателно доловени детайли от поведението
на различни бегло, но ясно шрихириани герои от поколението на възрастните
очертаваха онзи духовна и нравствена „недостатъчност“ на средата, с която мла-
дият мислещ човек се сблъсква. Затова именно Ран търсеше духовно родство из-
вън семейството си (в лицето на приятеля-художник), също както Ваньо
от „Рицар без броня“ бе устремен към своя вуичо Георги, както Мария от
„Обич“ към своята леля Ирина — устремления, изразяващи реакцията на мла-
дите герои спрямо бездуховността, филистерския менталитет, скудоумието, а често
и лицемерието в един тесен кръг от материални интереси.

Дали младите ще се нагодят като „колегата“ Трифонов от „Проброяването
на дивите зайци“ към несвършената среда, или ще имат сили да устояват като
Александров от „Бялата стая“, като младия инженер от „Ако не иде влак“ с рис-
ка да бъдат смазани от нея, но и с надеждата, че ще им се удаде поне мъничко
да я изменят? Това е въпросът, който, изглежда, най-силно вълнува днес нашите

кинотворци — въпрос, в чийто сложен възел са преплетени и проблемът за нравствения избор, и проблемът за връзката между поколенията. Защото от примера на по-възрастното и средното поколение твърде много зависи по кой път ще тръгнат младите, зависи колцина от тях ще предпочетат борбата пред нагаждането, за да се усъвършенствува самата среда, да се опресни нейната духовна атмосфера.

В повечето случаи авторите не се стремят да дадат окончателен отговор на този въпрос в ограничените рамки на филмовия сюжет — акцентът е поставен не толкова върху решението, което героят ще вземе, колкото върху самия процес на „вглеждане“, на повече или по-малко конфликтно контактуване с околната среда. Като отбягват готовите решения, авторите предлагат на зрителите да се включат в този процес на вглеждане и осмисляне, да се превърнат в активни съучастници в „избора“.

В този тип драматургия (която поради отказа от класическия конфликт, от развитието на героя, изразено чрез определени сюжетни перипетии и стигане до очистителен катарзис бе наречена „безсюжетна“, „дедраматизирана“) проблемът за избора на пръв поглед като че ли губи мащабността си, остротата си. Зад видимата „делничност“ обаче неговата разработка се добира до все по-големи дълбочини.

Освен това проблемът за избора в редица филмови произведения от последно време не ни се представя пряко, а като че ли в своеобразна „мимикрия“ — той сякаш липсва или пък изглежда да се съдържа там, където всъщност не е.

Така например Пълномощникът от „Магистралата“ никъде не изразява гласно колебание, съмнение по отношение на позицията си, отстоявана твърдо и със завидно упорство. Той вече е избрал „модела“ на съществуването си, олицетворен в понятието „капитан“, и изисква следването на този „модел“ и от другите. Както вярно отбеляза един колега в рецензията си за филма, характерна за усещането, с което живее героят, е фразата „Като на война“. Оттук и схващането му за неизбежните жертви в името на голямата цел. Постоянните мъчаливи връщания към мястото на потъналата дълбачка обаче подсказват онзи негласен спор, който героят води със самия себе си и при който долавяме чувството му за трагична вина, както и правотата в аргументите и на противната страна.

Фактът, че дори такъв уверен и целенасочен герой не е облекчен от мъчителните дилеми на нравствения избор, че правотата му в спорете относно поемането на риск буди съмнения у зрителите (дали поради слабост в драматургичната защита на образа или поради нарочно търсена от авторите уязвимост на позициите у героя?) показва значителната еволюция на киноизкуството ни в интерпретацията на положителните герои от този тип, подчертава стремежа у творците към въвличане на зрителите в активна размисъл върху сложните проблеми, пред които е поставен героят.

В „Селянинът с колелото“ пред избор са изправени дори не толкова героите, колкото зрителите — на тях авторите предлагат два „модела“ на обществено и лично поведение (чрез образите на Йордан и на Булгуров), както и два „модела“ на отношение към любовта: за Йордан любовта е съдба, всепоглътеща страст, заради която той е готов да мести цехове, готов е на всичко... Момичето още в самото начало навлиза в любовната връзка с ясното съзнание за нейната временност, то е „без илюзии“, с трезв поглед за преходността на чувствата. Изборът на зрителя — неговото съчувствие, симпатия, съпреживяване — ще зависи в решаваща степен от собствените му възгледи, от собствения му емоционален опит. Нищо чудно, ако за мнозинството от младите зрители душевността и предпочитанията на момичето се окажат по-близки, отколкото тъй свидните нам трепети и пориви на този „смешен влюбен чичко“. Явно е, че що се отнася до любовната линия във филма, авторите не вземат страна, не упрекуват и не осъждат — те само деликатно, с извънредно фин усет за развитието на взаимоотношенията между героя и момичето разкриват зараждането и краха на връзката им — крах, дошъл от само себе си, просто защото тази любов не би могла да има по-нататъшно развитие, защото след припламването на първоначалната страст постепенно се открояват различията в светоусещането, начина на мислене и чувстване, породени може би дори не толкова от обстоятелството, че той е селски човек, а тя — градски, колкото от разликата между двете поколения.

Що се отнася обаче до съпоставката между Йордан и двамата му съселани, авторите откровено и дори гневно — по отношение главно на Булгуров — вземат страна, насочвайки зрителския „избор“. Тук тяхната активна гражданска позиция

е провокирана пак от рецидивите на еснафството, на настъпателната парвенющина и духовната ограниченост.

И в „Трудна любов“ търпят крах в любовта. Характерно е, че и двамата намират реализацията си като личности в труда, в признанието и обичта към тях от страна на трудовия колектив, но и у двамата си остава нереализиран копнежът по една истинска, не само физическа, но и духовна връзка с любим човек. Впрочем тези герои са богати със самата си способност да обичат именно така — всеотдайно до самозабрава, без „трезвостта“ на партньора си. И все пак липсата на адекватност в чувствата остава у тях, а и у зрителя една тъга по неосъщественото.

Оставайки верни на себе си, и героят на „Селянинът с колелото“, и героинята на „Трудна любов“ търпят крах в любовта. Характерно е, че и двамата намират реализацията си като личности в труда, в признанието и обичта към тях от страна на трудовия колектив, но и у двамата си остава нереализиран копнежът по една истинска, не само физическа, но и духовна връзка с любим човек. Впрочем тези герои са богати със самата си способност да обичат именно така — всеотдайно до самозабрава, без „трезвостта“ на партньора си. И все пак липсата на адекватност в чувствата остава у тях, а и у зрителя една тъга по неосъщественото.

Така, разоравайки нови и нови пластовете от душевния мир на съвременния човек, нашето кино прониква в една все по-сложна (и усложняваща се) материя — процес, при който и проблемът за избора естествено претърпява непрекъснати модификации. Нека се опитаме да сравним някогашната опростена схема за героя „положителен — колебаещ се — отрицателен“ с противоречиви образи като Иван Ефрейторов от „Последно лято“ или Горския от „Вечни времена“. Прави ли са тези двама герои в упорството си да не напускат обезлюдените си родни села или са прави земляците им, приспособяващи се към градския живот? Очевидно проблемът за избора тук не може да бъде разглеждан по такъв начин, защото истината в случая е значително по-сложна. И въпросът не е дали героят трябва да остане да живее на село или да иде в града. Проблемът е в трудността, в болката от разкъсването на връзките с онова, в което човек е вложил душата си. За Иван Ефрейторов това е домът му и целият природен и животински свят наоколо, с който той се е сраснал, това са спомените по младостта и хубавата карачанка, това е синът... За Горския това е кооперираната с толкова борба и усилия земя, па била тя и неплодородна... За Гатьо от „Дърво без корен“ това са ашладисваните от него диви фиданки — неговата страст... И дори когато героят не упорствува, а се мъчи да се приспособи, както е случаят с Гатьо, той трябва да къса от себе си. И тогава ние му съчувствуваме. Но когато героите се опитват да решават не само своята съдба, но и съдбата на другите (Иван Ефрейторов — на сина си, Горския — на селяните си) избраната от тях позиция, довеждаща ги до остри конфликтни ситуации, вече не були съучастие.

Както виждаме, дори само от споменатите непълни примери, трактовката на проблема за избора все повече се обогатява и усложнява. При това ние тук бегло загатнахме само някои аспекти на проблема, далеч неизчерпващи цялото многообразие на разработката му в нашето киноизкуство.

Заслужава да се отбележи също така, че в редица измежду най-привлекателните наши филми проблемът за избора е поставен по такъв дискретен начин, че на пръв поглед той сякаш изобщо не съществува в тях. Например в „На малкия остров“, „Васката“, „Откъде се знаем?“ героите изобщо не са поставени в ситуация на избор. Те сърцато и непоколебимо се стремят към осъществяването на поставената цел. И смъртта ги връхлита ненадейно, съвсем не като съзнателно избрана, както това е в „Пленено ято“ или „Последната дума“. В тези случаи изборът у героите е извършен предварително — още при въстъпването им по пътя на борбата и на зрителите се предлага една нравствена позиция, която те трябва да съпоставят с тази на съвременниците си, със своята собствена. В този смисъл споменатите творби имат много общо с филми като „Рицар без броня“, „Момчето си отива“, „Селянинът с колелото“, „Мъже без работа“...

В последна сметка трактовката на проблема за нравствения избор в съвременното ни киноизкуство се изразява в повик за пълноценност на човешката реализация, за максимална искреност, всеотдайност, чувство за отговорност както в интимните човешки връзки, така и в обществените, граждански взаимоотношения.

ФУНКЦИОНИРАНЕ НА ФИЛМОВАТА ТВОРБА В ПРОМЕНЯЩИЯ СЕ СОЦИАЛЕН КОНТЕКСТ

ИВАЙЛО ЗНЕГОЛСКИ

На проведената неотдавна в Москва конференция на тема „Екран и идеологическа борба“ един от изказалите се колеги с пълно основание говори за преувеличената тревога, която понякога повдига нашата критика, изправена пред редица кризисни явления в съвременното изкуство (те ни засягат в много малка степен!). Но взелият думата веднага след него не по-малко убедително го опровергава. Той вижда в празното развлечение, политическото ретро, порно-марксизма, възхода на кича, мелодрамата и авантюрата признак на съвременен декаданс, който свършено реално заплашва духовното здраве на милиони обикновени зрители. Противоречието между двете твърдения обаче е привидно, тъй като говорейки за сходни явления, ораторите ги отнасяха към различен социален фон: в първия случай към социалистическата действителност, във втория — към капиталистическата.

Много от явленията в съвременния буржоазен филм, за чиято принципна антихуманност и вредност се говори убедително и вечно, не биха изглеждали така необясними и неестествени (вижте емоционалната реакция, изразяваща се в: „Представете си само!“, „Как е възможно?!“, „Това е в пълен разрез с...“ и т. н.), ако те бъдат тясно и непосредствено свързани с определен духовен климат: традициите на някои аспекти от западната култура, актуалното състояние на масовото съзнание...

Ето защо практическите трудности, които срещаме във взаимоотношенията си с различни филмови явления, налагат теорията и критиката ни да съсредоточат вниманието си върху проблема за изследване функционирането на художествения факт на различни и променящи се социални фонове.

Колкото и да беше подробен списъкът на критикуваните на конференцията филми с открито антисоциалистически или антисъветски характер, техният брой е сравнително скромнен, а имената на Душан Макавеев или Александър Форд са по-скоро изключения, плод на търсена или предизвикана сензация. И без да се подценява обективната вреда и опасност от подобни директни нападки и провокации, както съвършено справедливо беше посочено в доклада на А. Караганов — в настоящия момент центърът на идеологическия спор за човека се пренася в масовата, на пръв поглед политически и идеологически неангажирана продукция, в непретенциозното развлечение. При това ние можем да различим два пласта: известна обективна тематична избирателност (даваща ни сведения за реални колебания и противоречия в масовото съзнание на западния човек — социална недостатъчност, комплекси, страхове и пр.) и вълната от експлоатиране и злоупотреба с проявените вкусове (което говори за идеологическа тенденциозност, преследване на определени цели). Това още повече усложнява задачата на изследването.

Масовата продукция има много повече възможности да осъществява контакти и със зрителите от социалистическите страни. И тъй като ние, от друга страна, не можем да пренебрегнем естествения стремеж на публиката към отдих и развлечение, както и желанието (необходимостта) от изразнообразно развлечение, преди да произнесем присъда върху един или друг факт, преди да му дадем място на екрана или да му откажем такова — сме длъжни да извършим няколко наложителни разяснения...

В нашата епоха на разгърнати културни контакти различното (до противоположност) тълкуване на художествените факти се е превърнало в ежедневно явление.¹ Както често се отбелязва, тези различия между **заложеното** и **откритото**, между **оакваното** и **намереното** в творбата могат да бъдат съвсем незначителни, определени от културния опит на личността, спецификата на психологическата нагласа. Но могат да се коренят в дълбоки социално-исторически черти на културата и като резултат — да изопачат смисъла на текста или да го направят несъстоятелен. В нашата обичайна практика вече е влязло разбирането за „особения“ прочит на дадена художествена творба, съобразяваме се с факта, че всяко време открива в класическото наследство преди всичко необходимите му истини, и т. н. Понякога в тази посока се стига до твърдения, че в различни епохи предмет на оценката по същество се явява друг естетически обект, в истинския смисъл на думата — друго произведение. Но без да рискуваме, по силата на тази логика да абсолютизираме прекъснатостта (особеното, различното) в художествения процес. трябва да признаем, че тези примери с една все по-налагаща се необходимост ни изправят пред въпроса за характера на художествената комуникация. Пред необходимостта да определим условията, при които става възможен актът на нейното осъществяване.

В един определен аспект художественото произведение би могло да бъде разглеждано в качеството си на информационна система (без едностранчиво да се свежда само до нея). Структурно-семантичният подход в съвременната литературна наука въведе понятието код — все още неустановено и оспорвано, но ние няма да се задържаме върху детайлите на неприключилата дискусия. Кодът, от една страна, е самият художествен език, на който е зашифровано дадено послание, от друга — средството, с помощта на което възприемащият дешифрира значението на интересувашото го съобщение. Следователно като езиково явление („несъвпадащо с естествения език, а настройващо се над него“ — Ю. Лотман) художественият код представлява определена конвенция между твореца и публиката му, осъществявана на базата на определена система от знаци и правилата на тяхното съединяване. За да се осъществи процесът на транслиране на художествена информация, е необходима известна съгласуваност между „предаващия“ и „приемащия“, другояче казано — да се ползват от еднакви кодове. Тази адекватност не се осъществява автоматично, а при определени условия тя изобщо не е възможна; тогава нейното постигане може да бъде формулирано като предпола-

¹ Италианецът Умберто Еко дори лансира термина „о т в о р е н а т в о р б а“, утвърждавайки, че няма произведение на изкуството, което да не предполага множество интерпретации. Нещо повече, той смята, че с модерната литература от началото на века се появяват творби, които превръщат тази поливалентност в своя програма; съзнателно неопределени, вътрешно двусмислени, приели принципа на естетическия плурализъм. (Umberto Eco, „Opera Aperta“, Bompiani, Milan, 1962).

гаем резултат от един продължителен процес на обучение.

Зората на киното е изпълнена с не един, станал вече христоматиев куртизан. С усмивка си припомняме първите зрители на „Пристигането на влака“ в парижкото „Гранд кафе“, наскочили уплашени от столовете, когато черната, обвита в пушеци машина „потеглила“ към залата. А също така и онзи разпален хусар, който стрелял по екрана, притичвайки се на помощ на любимия герой... Но и днес, когато киното влезне в досег с изолирани туземни племена, те се оказват абсолютно неспособни да разберат смисъла на протичащото пред очите им. Когато някой герой излезе от кадъра, те искат да знаят какво му се е случило; когато се появи отново — го смятат за възкръснал. Възприемат крупния план като отрязана глава и това ги ужасява толкова, колкото и реалното събитие... Затрудненията, които изпитвали африканците при срещата си с филмовата условност (свободното боравене с времето и пространството) били една неочаквана пречка пред мисионерите, имащи намерението да използват филма като достъпно средство за преодоляване на неграмотността...

В приведените случаи и в още много други, които може да цитира всеки, що-годе запознат с еволюцията на киното, художествената комуникация е възпрепятствувана от факта, че за възприемащия езикът на новия вид изкуство е неизвестен и изобразителните му норми не го засягат... Разбира се, това е най-драстичният случай на спънка в комуникацията, защото е свързан с усвояването на една нова техника на изразяване. Но и днес постоянно присъствува опасността да изпаднем в подобна конфузия, макар и не от такъв характер: публиката е изправена пред постоянното обновяване на жанрове, тематични моди, стилистики... И макар трудностите да нямат толкова генерален характер, на практика винаги съществува известна степен на несъвпадение на кодовете или по-точно казано, известно несъответствие между характера на посланието и неговото тълкуване... Защото опростено и идеалистично би било да си представим, че предполагаемата аудитория притежава един единствен готов общ ключ към творбата. Обикновено става точно обратното; читателят (зрителят, слушателят) се изправя пред текста в едно състояние на полуневедение. Някои изразяват учудване, че кодовете, чрез които е предадено едно художествено съобщение, се оказват достойни и на възприемателя. Тоест склонни са да отправят обвинението, че семиотичният подход прибегва до „стихийно възникнали социални конвенции“¹. Но не е справедливо художественият код да бъде сведен до условните знаци-символи на Е. Касирер, нито до йероглифите на неокантианците или хусерлианците, защото е прищата си динамичност е чужд на априоризма.

За да се преодолеят съществуващите подозрения към естетическия знак, ще трябва да се освободим от популярното предубеждение, че сферите на творенето и на консумирането на творбата са откъснати една от друга. И процесът на кодиране (семантизация) и следващият след него процес на декодиране (десемантизация) са възможни благодарение на една широка база, която може да наречем **общокултурно семантично поле**. То изразява възможността да бъде употребен (изработен) и съответно — да бъде разгадан, даден знак (език) въз основа на определен исторически и естетически опит: традициите и особеностите на социалния живот, съществуващата художествена практика, културните контакти и т. н. Богатството на социалния живот и богатството на културната традиция са обусловили и богатството на възможните кодове в границите на определен тип култура. Подобно на кода, както ще видим по-нататък, подложено на постоянна, по-голяма или по-малка модификация, и общокултурното семантично поле не е застинало, един път забиваги дадена величина. То представлява постоянно актуализирано състояние, непрекъснат динамичен процес на взаимодействие и видоизменение (разширява обема си и същевременно изхвърля станалите излишни „отпадъци“).

Когато зрителят застане пред творбата, той не намира веднага подходящия път към нейната същност. Актуалното семантично поле има на негово разположение различни „шифри“... Зрителят търси подходящия. Някои втростепенни белези (заглавието, репутацията на автора, характерът на жанра, амплотът на основните изпълнители, отзивите на близките и пресата) му създават една предварителна нагласа, която впоследствие бива потвърдена, но твърде често и опровергана...

¹ Контекст. 1972, „Наука“, М., 1973, М. Б. Храпченко — „Семиотика и художественое творчество“.

Проникването в света на филмовата творба не е един автоматичен процес, механично постигната адекватност. То е процес на преодоляване на съпротивата както на субективната нагласа, на очакването, така и на избрания език на съобщението. Интересен момент в трудовете на съветския литературовед Ю. Лотман¹ е определянето на извънтекстовите структури и отношения на творбата като основен предмет на изследване, равностоен на вътрешнотекстовите структури... Художественият текст непременно (и неизбежно) се включва в по-сложните, извънтекстови конструкции, образувайки с тях чифтови опозиции. (Една творба никога не е значима сама по себе си, тя става такава в определени отношения...). Без това съотнасяне с общокултурния контекст не може да се осъществи естетическата комуникация със съвременния колектив.

И щом тълкуването на творбата е един процес на взаимно приближаване и проникване, неизбежно е да се появяват моменти на „непокриване“, на „отклонение“ от хипотетично възможната пълнота на съпаденето. Информационната стойност на художественото съобщение се променя в зависимост от особеностите на актуалното общокултурно семантично поле и определената от него структура на читателския код. Тези разлики от първоначално заложената художествена информация се обозначават с понятието **художествена ентропия**.

Източниците на ентропията могат да бъдат различни. Ю. Лотман говори за загубата, която съпровожда всяко възприемане на творбата — прекодирането на художествената система на нехудожествен език. винаги остава „непреведен“ (непреводим) остатък — тази свръхинформация, която е възможна само в художествения текст... Тази загуба неведъж е предизвиквала протести и въпреки това прекодирането на специфичната художествена информация на езика на нехудожествените моделиращи системи се е практикувало в историята на културата безкрайно число пъти и очевидно ще се практикува и по-нататък, тъй като стремимостта да се съотнесе естетическият модел с етическите, политическите и религиозните — органически произтича от самата обществена роля на изкуството².

Но към тази непредотвратима загуба се прибавят и други, идващи от голямата или по-малката разлика в кодовите системи, които използва отправителят на съобщението и получателят му. В резултат на това значението на текста често се изопачава или така филтрира, че се променя напълно „прагматичната“ функция на съобщението.

Един чудесен пример за значението на социалното в обуславяне разликата в кодовете на отправителя и получателя ни предлагат ранните филми на Микеланджело Антониони. Въдъновени от жизнения опит на един културен (и икономически) елит, драмите на неговите преситени и опустошени героини (представени обикновено от Моника Вити) малко засягат широката зрителска маса на трудова Италия. Те отказваха да видят и признаят духовната драма, спотаена в обезпечения и охотен живот на върхушката, защото сами бяха прекомерно ангажирани в един друг тип проблематика — този на ежедневната борба за съществуване, която изтласква „преживяването“, драмите на личните отношения и високопарното „философстване“ за смисъла на живота като лукс, каприз, прищавка... (Потова време или няколко години по-късно на обсъждания в нашите кино клубове също можеше да се чуят възгласи: „И аз съм готов да страдам по такъв начин: обгърнат с лукса и самотата на огромни апартаменти“!). Раздразнение и резерви към опитите на Антониони проникнаха дори в авангардния ляв печат... И едва десет години по-късно, с повишаване жизнения стандарт и ролята на средното съсловие, стана възможно там, където виждаха само информация за загниване на върхушката, за загубване на историческата ѝ инициатива да усетят и предупредението на Антониони, честния интелектуалец, критик на класата си, за опасността от консумативността, превърната в основен жизнен принцип, който не по-малко засяга и трудовата аудитория. Дори може би повече, защото набелязва една реална опасност тя да бъде зарамена с родовата болест на историческия си опонент...

Много характерна е и ентропията, идваща от разликата в нивата на културата („Мадам Бовари“ се възприема като мелодрама), традициите („Козият

¹ Ю. М. Лотман, „Лекции по структуральной поэтике“. „Труды по знаковым системам, I. Ученые записки Тартуского государственного университета, вып. 160, 1964. Ю. М. Лотман, „Структура художественного текста.“ М. Искусство, 1970.

² Ю. М. Лотман, пак там, с. 90.

рог“ в редица африкано-азиатски страни беше взет за обида на мюсюлманската религия), **историческата дистанция** (неорсализмът за времето след войната беше израз на един нов артистизъм, истинско народно революционно изкуство; днес за повечето зрители неговите произведения от онова време имат стойност почти на чист документ!)... Но очевидно от гледна точка на проведената конференция за нас от най-голям интерес ще бъде случаят, когато художествената творба, създадена в условията на дадено общо културно семантично поле, попадне в контекста на семантично поле, изградено въз основа на противоположен социално-политически опит. Тук ентропията е най-значителна. (Дори и в този случай обаче не можем да говорим за абсолютно различие, най-малкото заради съществуващите културни контакти, общочовешките елементи в културата, сходните нравствени и материални проблеми на народите...).

Не са изключени примери на пълна неконтактност с дъшлото отвън произведението. Но значително по-често се извършва едно характерно прекодиране на художественото съобщение. То (жанрът, към който принадлежи) притежава определена йерархия на структурата. В тази структура има елементи, които са по съществени, благодарение на тях става възможно „формирането“ на определено послание. Но има и елементи, които не са от такова решаващо значение (извън-системни, служебни), чието предназначение е да осигурят функционирането на идейно-сюжетния механизъм. Разбира се, това разделение че е строго регламентирано. И когато става въпрос за въвеждането (изучаването) на някакъв текст от определен социален или национален тип култура от позициите на друг тип, се създават условия за характерни размествания в йерархията на текстовата структура.

Нашумелият на времето филм на Марлен Хуциев „Аз съм на двадесет години“ с присъщата му деликатна социална символика и вътрешна, най-често с утвърдителен патос полемика с установената обществена митология, остана почти неразбран и неоченен от западната филмова преса... Неочаквано обаче чуждестранният зрител намери в неговата неореалистична импресионистичност една особена стойност. Елементите на ежедневието: панорамите на града, неутралният вид на улиците, начинът, по който са облечени хората, жилищата и отношенията на обикновените москвичани, общото настроение на героите — всичко това започна да „тежи“ повече, отколкото в очите на съветския зрител от началото на 60-те години. Тоест извърши се една допълнителна семантизация на служебните (второстепенните) елементи от текста на филма. И обратно — определена десемантизация на системните елементи от структурата, които на свой ред се превърнаха в служебни (сюжета, конфликтите). Осъществена беше показателна промяна в характера на комуникацията: информативната стойност на съобщението (на филма се гледаше като на документ) пресбладаваше над собственохудожествената.

В нашумялата си книга „Да познаем медиите“¹ Маршал Маклуън припомни изявленията на бившия президент на Индонезия Сукарно пред група холивудски филмови дейци. Той им заявил, че гледа на тях като на политически екстремисти и революционери, които много са ускорили психическите промени на Изтока. Ориентът беше видял в холивудските филми, че **обикновените хора** притежават коли, електрически печки и хладилници. Така ориенталецът започнал да гледа на себе си като на обикновен човек, лишен от права, полагащи му се по рождение.

Както видяхме, естетическите знаци на художествените творби, проектирани в социална среда, за която не са били предназначени, остават неразчетени, процесът на декодиране се оказва невъзможен. Това затруднение за всеки друг вид изкуство би се оказало фатално непреодолимо. Но за киното, което симулира един реален свят, заимствувайки елементи от ежедневието, извънкодната информация се оказва изобилна и твърде често много съществена. И то в степен, която позволява да се извършва странично семантизиране на текста, което няма нищо общо с първоначалното му значение (не го изолациява, както става при неточно „разчитане“, просто го игнорира). Американските филми, попаднали в действителността на „третия свят“ (особено в десетилетието непосредствено след войната) въздействуват най-вече чрез общата представа, която изграждат за един различен свят (насаждане на определени морални и битови стандарти).

Не бива обаче, проявявайки „доверчивостта“ на канадския теоретик, докрай да се доверяваме на думите на Сукарно. Разкривайки действителността на една развита капиталистическа цивилизация, познала удоволствията на консумацията,

¹ Marshall, McLuhan, „Understanding Media: the Extensions of man“, New York, The New American Libr., 1964, 257 p.

американските филми действително стимулират известна неудовлетвореност и политическа активност. Но едновременно с това, в еднаква степен те донасят и опасността от деморализиране на революционното съзнание, въздействайки (по добре изпитания механизъм на рекламата) преди всичко на подсъзнанието на човека от „третия свят“. Като събуждат потребителски апетити на високи обороти, в една действителност на суров социален климат и неотложни обществени задачи, те отвлечат вниманието от реалните проблеми, подхранват една житейска неудовлетвореност, която заплашва да изкористи революционния процес...

Всъщност тази тенденция на филмовия език да придава голяма тежест на извънтекстовата информация е забелязана в самото начало от холивудските магнати, които започват да гледат на киното, като на една чудовищна „реклама за потребителски стоки“. Още надписите на новия филмов продукт ни насочват към модната къща, която е изработила костюмите на запленилите ни герои. Циферблатът на часовника, който притесненият герой поглежда, за миг се мярка на екрана и ние вече сме осведомени парите на коя фирма стоят зад този филм... Рекламните афиши, осеяли улиците на съвременния град, по който бродят персонажите, марките на колите, които те така ловко управляват, пакетчето с цигари, към което посягат елегантни героини, детайлите на интериора — всичко е грижливо подбрано; то служи на действието със своето неодоушеено присъствие. Но под тази привидно неутрална обвивка пулсира истинското сърце на вещите, и то изпраща съкровени импулси не към зрителя, а към потенциалния потребител. Така че киното още в първите си стъпки на зряло изкуство е използвано и като великолепен инструмент на експлозията и агресията на развиващата се потребителска цивилизация. Холивуд пълнеше „консервни кутии с мечти“ и ги изпращаше на страдащото и гладуващо човечество като глашатая на идващите след това стоки...

Именно поради тази постоянна промяна в прагматичната функция на художественото съобщение Умберто Еко предлага да се възприеме принципът на съчетаване декорирането на художествения текст с **проверката на място**. Семiotичното изследване осветлява значението на съобщението в момента на „емисията“; проверката на място трябва да установи какви нови значения са приписани на съобщението, каква е означаващата структура в момента на възприемането¹...

Нека се обърнем и към съвременното полско кино. Чуждестранните зрители останаха озадачени и до голяма степен хладни пред две във висша степен репрезентативни за неговото развитие произведения — „Барьера“ на Йежи Сколимовски и „Сватба“ на Анджей Вайда. В първия филм става дума за мъчително разделяне на новото поколение със символите на полския исторически и политически романтизъм и свързаните с него илюзии. А във втория се предлага оценка на полския характер и полската съдба в мащабите на цялостния исторически процес. Той е антологичен не само за неговия създател, (реминисценции за Мацек от „Пепел и диаманти“, за белите коне от „Льотна“ и т. н.), но и за цялата т. н. „полска школа“. За съжаление това богатство стана достойние само на ограничен кръг от професионални кинематографисти, критици и посетители на студийните кина... До ширската публика филмите достигнаха с малък мащаб и загубиха непосилно много от това.

Големите филмови метрополиси се стремят да намерят и наложат художествени структури и художествени кодове (символи, персонажи-стереотипи, действия-стереотипи...), които в достатъчна степен да бъдат универсални: за средния зритель, на средна възраст, от средно развита среда... Взети са всички мерки, за да не се губи максимално възможната публика... Доказателна ефективността си формули се култивират дълго и грижливо. Противно на утвърденото предубеждение, те не са лишени от социална репрезентативност, но тя е достатъчно обща, за да има голям художествен потенциал.

Знакът (в нашия случай естетическият знак) притежава исторически и социално обусловена репрезентативност. Той възниква в определен момент от процеса на познанието, когато в резултат на честота на употребата и продължително социално функциониране става възможен един процес на **своеобразна икономия на енергия** (от страна на твореца и от страна на публиката), изразен в утвърждаване на синтетични знаци-заместители (предмети, явления, действия). Тези заместители притежават способността да отклонят по-широк кръг от представи —

¹ Umberto Eco, „Rhétorique et idéologie dans „Les Mystères de Paris“ d'Eugène Sue“ — in Revue internationale des sciences sociales, vol. XIX (1967).

предмета в контекста на отношенията му — да въвлечат в информацията емоционалния опит на зрителя...

При характеризиране на знака обикновено се подчертават две неговни основни свойства¹. Първо: определена устойчивост, постоянство във връзките на знака и обозначаващото явление, обект, действие. Второ: сам по себе си знакът с много свои реални черти не е обусловен от вътрешните особености на обекта, който замества (представя). Това му позволява да изяви тенденция към известно „втвърдяване“, изтласкване на заден план на изходните му синтактични връзки и придобиване на съдържателна автономност, която предполага нови синтактични връзки.

Една млада, радикално настроена американка, учителка в резерват в Монтана, сподели в пресата, че в практиката си е срещнала големи трудности да възпита своите ученици-индианци да аплодират във филмите не каубоите, а потърпевшите си събратя. Какво означава тази тяхна на пръв поглед нелогична реакция? От една страна, че индианците в Америка постепенно са загубили своята идентичност. (В това отношение филмът на К. Райд „Последният воин“ изключително тънко показва как американизмът вътрешно е подкопал националното до степен, в която някогашните традиции са деградирали до пълноценен маскарад и уличен спектакъл, асимилиран и симулиран от консумативното общество). Но от друга страна, и това е по-важно в нашия случай, очевидно вестърнът в повечето случаи ярко антииндиански, не е повече възприеман от червенокожите си зрители в светлината на социално-расовата проблематика. И те са проявявали стремеж да се идентифицират с историческите си опоненти до толкова, доколкото персонажите-знаци на каубои от Дивия Запад смислово са прекъснали връзката си с реалността, от която са тръгнали... На тази плоскост съвременният бял американец и индианецът се изравняват в реакциите си, превръщайки се в еднаква степен в обект на манипулация от страна на масовата култура.

Не е трудно да забележим афинитета на американското кино към митологията, утвърдила се в края на миналия и началото на настоящия век. Дори и днес в съвременните персонажи се търси и дискутира изходната точка, приликите и връзките с първообразите, с вечните и неумишляеми прототипи... (Виж „Преследването“, „Волните ездачи“, „Бони и Клайд“, „Кажете, че момчето Уйли е тук“ и пр.). За нас не ще бъде безинтересно да се опитаме да разберем защо архитиповете на масовата продукция от времето на необуздания буржоазен индвидуализъм са така популярни и днес в епохата на държавномонаполистическия капитализъм и развитата бюрокрация. Може би — извън чисто психологическите механизми на компенсацията — и затова, че те се оказват податливи на постоянно трансформиране, на постоянна пресемантизация. В този процес новите значения на старите знаци се оказват допълнително обогатени от неизбежното смислово съпоставяне с изходните формули и промените в историческия контекст... А това е следствие и в същото време причина на променящата се гледна точка и на самия „потребител“ на културата.

Без този процес на прекодиране художествените знаци биха загубили своята комуникативност и постепенно биха се обезсмислили. Биха се превърнали в нещо като „мъртви езици“ (например митологията на рицарския роман).

Изказва се предположението, че на кодиране подлежат само т. нар. естетически знаци (реални образи-символи, символи-иносказания, елементи от миналата или модерна митология, метафори — т. е. стереотипите от художествената практика), но не и оригиналните художествени образи, които проникват в дълбоката същност на нещата и представяват сложни синтези. На нас обаче ни се струва метафизично едно такова разделяне и противопоставяне на естетическите явления. Действително при художествените нововъведения, при оригиналното откривателско творчество първоначалната комуникация е малко затруднена именно поради невъзможността да бъде обхванато съдържанието на художественото съобщение от приетите (съществуващите) норми. Историата на художествената култура ни е предоставила не един пример, че обикновено новаторските произведения не са приемани добре, търпели са несправедливи обвинения и неверни тълкувания, престоявали са години в забвение... В началото на 60-те години например филмите на „новата вълна“ (особено „Хирошима, моя любов“ и „Миналата година в Мариенбад“ на Ален Рене и ранните творби на Жан-Люк Годар) шокираха със своята необичайност. Но постепенно тяхната естетика навлезе във филмовото ежедневие, интересното, ценното в нея беше усвоено. Под натис-

¹ Л. Резников „Гнесеологические вопросы семиотики“, Л., 1965.

ка на вълната от подражания и модата някои елементи от оригиналния художествен стил придобиха постепенно аспект на повтаряемост, на клише. И днес, когато някой начеващ кинематографист се изкуши да блесне с един филм а ла Годар, за нас това е почти сигурен знак на контестиране на буржоазната цивилизация от позициите на младежки левичарски екстремизъм и заедно с това — на позакъснял авангардизъм... Тоест новаторският художествен образ става инициатор на нова, собствена знакова система, която влиза в общокултурното семантично поле на установен тип култура, разширявайки и обогатявайки го... Така че и при художествените открития ние също имаме основания да говорим за процес на кодиране (създаване на знаци). Желанието да се осмисли новият художествен опит със старите понятия скоро разкрива своята несъстоятелност. И през поредица „деформации на прочита“ постепенно се възстановява истинската същност на текста в един по-малко или повече коригиращ процес...

Синтетичният художествен образ съдържа елементи, които не можем да открием в естетическия знак, макар че последният едва ли се изчерпва само с репрезентативността — указването на обекта и неговите свойства. Нововъведението и репрезентативността не могат да бъдат противопоставени (това би ни довело до абсолютизиране на особеното): те са два последователни момента от едно движение, което изразява самата логика на художествения процес. Голямата творба създава собствен стил, жанр, традиция, а това не може да не стимулира знаковостта. Подсказва ни го обикновената житейска практика: художественият образ-откритие скоро се превръща в нарицателно: Плюшкин, Растиняк, Бел-Ами, Борис Морев, Иван Ефрейторов...

Знаковостта е вторична по отношение на синтетичния художествен образ. Но от друга страна, художественото откритие не е безразлично към знаковостта. Пък и едва ли може да се смята, че то е възникнало на празно място и е съставено от непознати елементи. Точно обратното, твърде често нововъведението се изгражда върху оспорването, разрушаването или преосмислянето на съдържанието, съсредоточено във функциониращите естетически знаци. (Да си припомним популярния афоризъм: „Новото е добре забравено старо“).

Присъствието в кинопроизведението на стереотипни герои: каубой, детектив, фатална жена, аутсайдър, бедни влюбени... — не означава обезателно стереотипност на посланието. Непознаването механизмите на образуване на естетическите знаци, както и правилата на тяхното функциониране, често не позволява да се отчетат съществените процеси на смислово изместване в границите на стереотипните образи-знаци, постоянното вариране на симболизираното по този начин реално социално съдържание. Да вземем за пример филма „Кръстникът“ — реж. Френсис Форд Копола. Неговите създатели (дори допускайки известна доза спекулативност в изявлениата им, не можем да ги игнорираме) широко разгласиха в пресата, още преди да започнат снимките на филма, своето намерение да направят произведение, разобличаващо явлението Мافия. За тази цел те много държеха да подчертават един основен аргумент — мафията преуспява, защото паразитира върху принципите на съвременния капитализъм. Въпреки романтичния си ореол тя има същия безчовечен образ: елиминирането на другите банди от героите на филма не се различава много от тактиката на „Дженеръл мотърс“, който разорява конкурентите си; войната между различните кланове на мафията наподобява военни действия за преразпределение на пазарите...

Но според мен масовият западен зрител видя във филма нещо свършено различно. Той беше привлечен от странния плащещ и същевременно приймаещ образ на един архангелен свят. (Съвсем немаловажен детайл: филмът излезе на екрана в момента на експлозията на модата-ретро. Което означава, че вталеният двуреден костюм, шапката с цветя, дългите рокли и дантели, старовремските танци и демодираните чувства... — всичко това по един механизъм, добре „отигран“ от рекламата, въвлича в сферата на зрителските предпочитания и останалите „компоненти“ на образа). За разлика от безличните бюрократични механизми на корпоративната буржоазна държава, където дребният собственик постоянно е заплашен от неподлежащи на контрол социални бедствия: криза, инфлация, разорение, безработица... — властта на големите донове от мафията е близка и персонафицирана. Светът на дон Корлеоне, извън всичко останало, е и един оазис на човешко внимание, причастност, взаимопомощ... Заради вопиещата психологическа липса, която оглежда неговия образ, целият кървав спектакъл остава в периферията на вниманието. Така съвсем закономерно критиката на явлението Мافия слага на заден план и филмът придобива нюанса на известна пледоария

в нейна полза. Като по една на вид съвършено странна социална логика не приликата ѝ, а точно отликата ѝ от съвременния капитализъм е превърната в аргумент за неговата критика.

Защо е било възможно това любопитно и в голяма степен конфузно разминаване? Именно затова, защото създателите на филма при цялата своя опитност и професионализъм не са си дали сметка за действителната смислова стойност на употребените стереотипни образи-знаци в контекста на конкретния социален фон на американското общество.

Но ето че филмът се появява по екраните на социалистическите страни, чиято публика е съвършено чужда на социалния климат, в който е извършена първоначалната семантизация на естетическите знаци, функциониращи в произведението. И тук, в зависимост от степента на подготовката на зрителите, се създава възможността за две диференцирани гледни точки. От една страна, се вижда критика не толкова на определено социално явление от западната действителност — организираната престъпност или криза на публичните институции (полиция, съд, конгрес), колкото присъда върху определен начин на живот и капиталистическия строй изобщо. От друга, пренебрегвайки целия социален пласт на филма като второстепенен, незасягащ пряко нашата действителност, перипетиите на героите се възприемат като атрактивен криминален сюжет, чиято натуралистична сила може да се стори в известна степен самоцелна.

В „Бони и Клайд“, където имаме работа с първостепенни автори, ориентирани към приключенията на отчайващо смелата бандитска двойка от времето на депресията през 30-те години, направо представлява творчески акт на съзнателно пресемантизиране (романтизиране) с цел да се изрази разочарованието и младежкият анархистичен бунт срещу съвременна Америка¹.

Ето и още един пример, който пряко ни засяга. Става дума за нашумелия на времето си „Любовна история“. Една съвременна мелодрама, направена доста професионално, която съвсем неочаквано и като че несправедливо (колко по-слаби филми от същия вид ежегодно заливат екраните на Запад!) даде повод за остри полемики. А между другото филмът мина съвсем спокойно по екраните на някои социалистически страни и може би изобщо нямаше да привлече вниманието, ако не идваше със сензационния си (и една сполучлива съвременна песен).

Очевидно ние не можем да разберем острите критики, на който беше подложен, без да го съотнесем към реалния исторически момент: мръсната война във Виетнам, разбунтувалите се колежи, стрелбата срещу студентите в Кент, силното политизиране на обществото... На този социален фон пълната, бих казал, демонстративна социална индиферентност на филма съвсем справедливо беше възприета като провокация.

Трябва да си признаем, че на нас неведнаж ни се е случвало да допуснем грешки в малко прибързаните си, оперативни оценки на един или друг чужд филм. По-сериозен ми се струва случаят, когато изцяло под впечатление на тълкуването, което даден филм получава от обективната или лява преса на Запад, ние му оказваме или не оказваме гостоприемство върху нашия екран, без да се замислим за резонанса, който би имал на коренно променения социален фон. Същата слабост допускам и когато изпращаме наши филми на международни фестивали или просто на седмици в граници на културния обмен. Много от филмите, които считаме за възлови в нашето развитие, срещат пълно неразбиране. Естествено не става дума за общата атмосфера на предубедена недоброжелателност и изопачаване, а за оценките на тези наши приятели, на които разчитаме и на които се доверяваме. В такива случаи едва ли е най-удачно да демонстрираме обиди. Очевидно гледаме с тях едно и също произведение, но говорим за различни. И всеки е в някаква степен в правото си...

Не искам да драматизирам това разминаване, още повече че то е неизбежно и, както видяхме вече, необходимо; апелирам само да бъде в ползрението на нашата национална културна стратегия. Изправена пред произведения, които очертават подобно различие, нашата публика се подлага на едно стимулиращо

¹ Виж по-подробно: Ивайло Знеполски, „Между отчуждението и насилието“ (гл. Черният филм — огледало на психологическото и социалното напрежение), София, Наука и изкуство“ 1974.

изпитание. Колкото граждански по-активна е тя, въввлечена в проблемите на съвременния свят, толкова по-адекватно ще реагира на филмовия факт. Или, ползувайки се от възприетата терминология — толкова ще се увеличава процентът на съвпадение на кодовете. И обратното, колкото по-индиферентна е публиката, толкова по-неадекватно ще реагира. Ние смятаме, че за зрителя е необходимо и стимулиращо в своето общуване-диалог с изкуството да се сблъсква с подобни различия между установените филмови ценности и ценностите, въплътени в част от функциониращите произведения. Защото това го държи в напрежение и не му позволява да бъде съзерцателен, пасивен (изразено във: всичко, показано на екрана, е истина!), изисква отношение и позиция.

Същевременно това положение издига неимоверно много мястото и отговорностите на критиката...

Ако възприемем каноните на един масов жанр в качеството им на елементарна знакова система, бихме могли да дефинираме следните няколко необходими операции:

1. Да установим реалната стойност, в реалното историческо време, на определени предмети, действия, персонажи. Например — каубоят (завоюването на Запада), човекът извън закона (градския престъпен кодекс)...

2. Да съпоставим тези реални предмети, явления, действия със знаците, които ги заместват (представят) в масовата културна конфекция. Да отчетем и изтълкуваме евентуалните отклонения-различия, които сами по себе си вече говорят за определена идеологическа тенденция.

3. Да осмислим реалния процес на смислова ентропия в процеса на кодиране — декодиране и определим възможните последствия.

4. Постоянно да съотнасяме жанровите мутации със собственожанровите традиции.

5. Да предвиждаме пресемантизацията, на която се подлагат естетическите знаци при промяна на историческия, социален и културен контекст и използваме по подходящ начин това предварително знание.

Друг кръг от проблеми, пред който се изправяме в стремежа си за точно познаване на културната ситуация като условие за адекватно „разчитане“ на творбата, е свързан с трансформациите в самата знакова система на жанровете (или на типа култура).

В границите на създадените канони, ограничавани различно, в зависимост от степента на таланта си, са били принудени да работят повечето от големите имена на американското кино. В Холивуд, ако искаш да кажеш нещо, трябва да умееш да го кажеш в рамките на тържествуващия тематичен и жанров формализъм... Жанровете (уестърн, трилър, комедия, мюзикъл, фантастика и т. н.) са строго регламентирани знакови системи и пътят към социално ангажирано и значимо творчество задължително минава през усилията за преосмисляне на тази система, за изменение на идейната вместимост на традиционните понятия. Степента на художественост се отразява често в степента на несъвпадение между формално-знаковата и вътрешно-смисловата стойност. На неотчитането на този факт между впрочем се дължи ако не пълното проваляне, поне бледото представяне отвъд океана на редица светила на европейското кино, които твърде буквално възприемаха изискванията на производствената машина.

Така че жанрът и типът герой не могат сами по себе си да дадат основания за качествена класификация на киноявленията. Жанровите особености не са абстрактно свързани с определени идеологически характеристики. Идеологическата граница много често започва да преминава вътре в конкретното произведение, в начина на реализирането на жанровите характеристики. Ние сме свидетели на това, че в съвременното американско кино се разгаря истинска борба за митовете, символите, образите, ... т. е. за знака. От една страна, поради ограниченията на комерческата машина, която стеснява сферите на артистична изява; от друга — заради огромното влияние и въздействие, което установените филмови митове оказват върху публиката...

На плоскостта на масовите жанрове днес се води истинска идеологическа борба. Двете противоположни тенденции биха могли да бъдат определени по следния начин:

1. Тенденция за консервиране на мита (жанра);

2. Тенденция за деградиране на мита (жанра), вътрешното му преосмисляне и разрушаване.

Последното се осъществява чрез двойното съотнасяне към реалното историческо време на действието и актуалните политически настроения. Бихме могли да посочим редица примери: „Малък голям човек“, „Синият войник“, „Ярост“, „Детективът“, „Бълнит“, „Френска свръзка“ и пр.

Отношението към мита се превръща в своеобразен катализатор на идейната поляризация на цялата съвременна американска култура. Въпросът за преоценката на миналото се оказва тясно свързан с отношението към настоящето. Поддържането и стимулирането на старите митове на уестърна (с централни категории „добър бял“ и „лош индианец“) съвсем очевидно се превръща в знак на социален и политически консерватизъм. Той издава страх от промяната: да си припомним образа, създаден от Джон Уейн в неговите филми, както и нападите му по адрес на „безотговорността“ на хипиз-поколениято или отношението му към войната във Виетнам... От друга страна — промененото отношение към индианците и развенчаването на традиционните герои на уестърна е провокирано не само от политическото радикализиране на младото поколение, необходимостта от преоценка, търсене корените на днешното насилие (филмите „Малък-голям човек“ и „Синият войник“ съдържат недвусмислени алузии за клането в Сонг-Ми), но също така, както справедливо забелязва американският изследовател Лесли Фидлър¹, и от самото отношение на американците към ценностите в неговата цивилизация... Според Фидлър в културата, произвеждана от бяла Америка, индианецът е бил проекция на нещо, което се е намирало в самия дух на тази страна. Ако индианецът представлява реален етнографски и социологичен факт, персонажът, представен от него в уестърна, от психологическа гледна точка е това, което е примитивно и диво в самата бяла Америка. И когато отношението на американците се променя по отношение на този аспект от тяхната психология, ролята на индианеца се променя също. Когато американците наблягаха прекалено на голямото си желание за култура в европейския смисъл (завоюването на Запада, индустриалната експанзия, прагматичното поведение; живот, доминиран от материалните стойности), тогава индианецът беше само „лош“. Когато американците се разочароваха от своята цивилизация на хладилници и автомобили, от градовете си, превърнаха в гигантски гета на мечти и стремежи, когато попаднаха в примките на страха и насилието — тогава започнаха да ценят стойността на „непретенциозния“, див или полудив живот на пустините и планините, на прерии-те със свободно и волно съществуване, т. е. „дивотата“ на своя собствен дух. И тогава индианецът се превърна в един истински позитивен персонаж. А във филмите се появиха нотки на упрек и съжаление за тяхната унищожена цивилизация — естествена и близка на човешката природа... Героите от „Волните ездачи“ носят индианеца в себе си. Това се проявява не само в прегръщане номадския начин на живот: кожен облекла, дълги коси с превръзка на челото, спане на открито, лагерния огън, „лулата на мира“ (хашиша), мотоциклета-кон и т. н., но така също и сякаш в наследяването на традиционните неприятели — тексаските ранджери и полицията...

При това спорът за мита много рядко има сткрит характер. Защото главният момент в него е всъщност борбата за публиката, която отказва да се вслушва в логически аргументи. А известно е, че огромните маси от хора в една културна ситуация, която е доминирана от пазара, където изкуството е придобило статута на блясък — отиват да гледат този филм, в който ще намерят това, което би им се искало да имат в живота. Тук дори и идеологията не е безплатна, и тя се предлага като стока, и тя подчинена на законите на рентабилността; в това отношение много точно е забележката на нашия критик на „масовата култура“ Богомил Райнов, че „народните маси сами плащат за своето оглупяване“. И колкото по-автоматизирани са правилата на жанра и реакциите на публиката, толкова по-гладно е неудоволствието, което тя изпитва, когато се сблъска с нововъведението, с неочакваното...

Юрий Лотман застъпва много интересната теза, че възприятието на художествения текст винаги е борба между „потребителя“ на изкуството (зрителя в случая) и автора. Той въвежда понятието за отношение на действителната структура на произведението към структурата на очакването на зрителя². Интересът се поддържа, когато е налице постоянно съпротивление на предсказваемостта.

¹ Leslie Fiedler, „Le retour du peau-rouge“, Paris, Ed. Seuil, 1971.

² Ю. М. Лотман, „Структура художественного текста“, Искусство, М., 1970, 131–132.

Възприемайки част от текста, зрителят „достроява“ цялото. Следващият „ход“ на автора може да потвърди тази догадка и да направи по-нататъшното гледане (четене) безполезно или да опровергае догадката и да изисква от зрителя ново построение. И така следващият авторски „ход“ отново издига тези две възможности... Ако авторът използва модели-шампи, краят на произведението може да настъпи по-рано, отколкото краят на текста.

Позовавайки се на упоменатите филми, ще си позволя да изразя частично си несъгласие с развитата теза, чиято логика очевидно е съобразена повече с една изключително издигната (избрана) публика от ценители, която общува или желае да общува само с неповторими шедевори... Реалният процес на филмовото изкуство показва друго: авторите се стремят да оправдаят очакването на зрителя, печелейки доверието му и подмамвайки го навътре в текста, с цел неочаквано да го изправят пред заключения, които ще го разтърсят и накарат (особено ако е дошъл с намерението само да се развлича) да направи преценка — както на отношението си към филмовата реалност, така и на позицията си. В „Бълит“ например тази преценка е предизвикана от неочаквания край на историята. В същото време в „Малък голям човек“ всеки от обмените относително самостоятелни епизоди повтаря тази структура, за да може произведението в цялата своя съвкупност (въпреки „благополучния“ за героя край) да опровергае фалшифицирането на цял исторически период...

Но и тук се появява едно предвиждано усложнение. Част от публиката възприема само това повърхностно кодиране, осъществено на базата на жанровите стереотипи (вижда в „Синият войник“ само уестърн и нищо повече!), и няма сетива за промяната или направо отказва да приеме дълбокото вътрешно съдържание на творбата... Тоест отново търси развлечението, отклонявайки съмнение и размисъл. Това е уязвимото място на този процес, който доведе до възникването на понятия като „нов уестърн“, „проблемен детектив“ и пр.

От друга страна, наред с това, което аз наричам **проблематизирано развлечение**, се извършва един успореден процес: **смъкване** на проблемното кино към ярките зрелищни форми: свързване на политиката с хепънинга, с празничната тълпа, със сюрреалистичната левичарска акция, с агитката... Така се стига до подземното кино в Америка или до левия европейски филмов авангардизъм след парижкия май 1968.

НЕИЗЛИЧИМИЯТ СПОМЕН ЗА СУРОВOTO И ЖЕСТОКО ВРЕМЕ

РАЗГОВОР СЪС З. А. НЮМА БЕЛОГОРСКИ

— Другаю Белогорски, с филма, над който сега работите, студия за хроникални и документални филми ще отбележи 30-годишнината от победата над хитлеристка Германия. Какъв е въгълът, през който ще разгледате темата за войната, за великия поход на прогресивното човечество срещу фашизма?

— Филмът не случайно е озаглавен „Паметници“. В него действително ще става дума за конкретни монументи, които признателните хора са издигнали в памет на загиналите в борбата срещу фашизма. Но стремежът на творческия колектив е да поведе разговор за миналото и настоящето, за мира и войната, за героизма и жертвостовността, за страданието и твърдостта, за човешката памет и признателност. В скитническия си живот на документалист моите очи са видели десетки паметници. И неволно съм си задавал въпроса, какво символизируют те, защо са издигнати, кои гънки на човешката душа и разум тревожат, докато заживях с идеята за един документален филм, който да даде или поне да се опита да даде отговор на подобни въпроси. Замисълът зрееше. Сценарият на Христо Илиев определи очертанията на бъдещия филм, отправните точки за нашата работа. Темата бе приета. Нещо повече, филмът бе включен в програмата от кинотворби, които Интервизията подготвя по повод на 30-годишнината от края на войната. Това обстоятелство многократно увеличава отговорността на нашата работа и подхранва желанието ни въпреки кратките производствени срокове да завършим филма в навечерието на 30-годишнината от победата над хитлерофашизма. Естествен е стремежът да кажем своя дума в многогласия хор от филми, които изтъкнати кинематографисти от социалистическите страни, между които Константин Симонов и Борис Полевой, подготвят в чест на славния юбилей.

— Върху какъв документален материал ще бъде изграден филмът „Паметници“?

— Поводът да се върнем към старите хроникални материали от Втората световна война и съпротивителното движение в различните страни ще бъдат конкретните монументи — Мамаев курган, Брестката крепост-герой, паметниците край Москва и Зеленоград, Олшанските гробища в Прага, статуята на свободата на хълма Гелерт в Буда Пеща, паметниците в София, Белград, Виена, Западен Берлин и др. Едновременно с това ние заснемаме мирното ежедневие на хората, днешния им ден. Ще се срещнем с тях, за да им предоставим камерата и микрофона и чуем техните мисли.

— Вие преплитате документи от миналото и настоящето. Кои са отправните точки, върху които ще прехвърлите моста между днешния ден и жестоката суровост на войната?

— Обстоятелството, че се връщаме към темата на борбата на човечеството с хитлеризма тридесет години след неговия разгром, ни кара да пристъпим към работата си не само като професионалисти, които разчитат на рутината и производствения си опит. Нас ни сгръзва вълнението на хора, които знаем от личен опит (поне аз) какво жестоко нещо е войната и колко красив е мирният живот. Тридесетте години не са малък период за осмисляне на изминалото време. Именно затова бихме искали нашата отправна точка да бъде днешният ни ден. Ние се връщаме към отшумелите събития не за да презздадем спомена или да станем летописци на историята. Нас ни интересува доколко днешният ден намира корени в миналото и до каква степен това минало е определило нашето настояще. Темата за войната днес може да звучи по-силно и по-философски задълбочено, отколкото в първите години след победата. Времето ни задължава да пристъпваме към историята като изследователи, така както постъпи Михаил Ром в „Обикновен фашизъм“. Ние сме просто длъжни да осмислим изминалото време. Победата над хитлеризма не е само завършек на войната. Това е освообждаване на човечеството от един кошмар, от фашисткото робство и кафявата чума. Това означава началото на мирния живот, на **новия живот**. Социалистическата система е исторически факт. Вече няколко поколения живеят, съзиждайки своето прекрасно бъдеще. Мирът е необходимото условие на прогреса. Но той трябваше да бъде извоюван. Паметниците, това са материализираният символ на една благодарност към подвига и жертвите на милионите, загинали в борбата, това е тревожният зов на човешката памет, неизлечимият белег за суровото и жестоко време. Не търсим външния и ефектен контраст между мира и войната. Искаме да покажем разликата им под мрачното зимно небе и под ледения дъх на снега. Спокойният ритъм на мирното ежедневие ще се прерязва от суровостта на военните кадри. Хроникалните материали ще възкресат спомена. Но преди това да сторят старите документални кадри, ние бихме искали да го внушат паметниците. Тези монументи, които са засипани със сняг, които са брулени от ветровете, изгаряни от слънцето, миги от дъждовете. Студен е камъкът, от който е изваяна фигурата на незнайния воин, замлъкнало завинаги е оръдието на танка, превърнат в паметник, безлюдно и пусто е унищоженото от хитлеристите белоруско село с ти-

хия звън на камбаната... Но тези паметници живеят, живеят чрез признателността на хората.

Срещяхме се с хора от различни националности — с участници във войната и антифашисткото движение и с младежи, които знаят за тези събития само от книгите и филмите. На всички езици до нас достигнаха думи, заклеяващи войната.

Генерал Людников, 57 години от живота си отдал на въоръжените сили, герой от защитата на Сталинград, чието име носи остров на Волга, заявява — ненавиждам войната!

Неговият войник, сега професор Александър Циганков, който мечтае за обединени действия на учените от цялата планета в името на прогреса, заявява — ненавиждам войната!

Игор Фомин, един от архитектите на Ленинград, преживял блокадата, разгръща старите албуми, за да ни покаже паметниците на архитектурата и изкуството, разрушени от фашистките бомби, и да заяви — ненавиждам войната!

25-годишна учителка сравнява войната с чудовищата от приказките, за да подчертае — ненавиждам войната!...

Стари и млади не искат война.

Стари и млади виждат единственото условие за прогреса в мира.

Стари и млади откриват, че опасността от война все още съществува. И бъдат спомена на миналото.

Даваме си сметка, че е много трудно да обединим разнообразния по своя характер документален материал. Но ни се ще да вярваме, че паметниците и хроникалните кадри, и синхронните интервюта, и дикторският текст ще встъпят в размисъл за настоящето на нашата планета, родено и обусловено от победата над хитлеризма, от жертвите на хилядите антифашисти, от героизма на хората в националните съпротивителни движения, от интернационализма на военните съединения, взели участие в разгрома на фашистка Германия.

— Любопитно е, че сценаристът на филма Христо Илиев и операторът Иван Цонев са млади хора, запазили от годините на войната само спомена на детските си години. Как работите с тях над един филм, който като че ли от само себе си изисква от своите създатели личен спомен за събитията?

— За мен е извънредно приятно и полезно да се срещна в работата си над „Паметници“ именно с млади хора. Това е едно друго светоусещане, по-различно в нюансите си от моето. Това е един нов начин на мислене, изграден върху основите на мирния живот. Това е едно ново виждане на събития, освободено от бремето на личните спомени. Аз се надявам, че тяхната младост ще провокира в мен повече мисли, ще извика повече инвенции, ще ме направи по-неспокоен и вътрешно по-развълнуван. Защото смисълът на нашия филм е в неговата ориентация към днешния ден. А младите ми колеги са още една пряка и реална връзка с него.

«ОТКЪДЕ СЕ ЗНАЕМ?»

АЛБЕРТ КОЕН

Годините минават и Валери Петров надхвърли вече петдесетте, но неговото творчество продължава с неотстъпна вяръност да се вдъхновява от поривите на революционната младост. Като всички от своето поколение, и той би могъл да каже: А бяхме млади... Ала за разлика от мнозина той не само си спомня онова време, но и сякаш още го изживява, заплепен от чистотата на неговите вълнения и устреми, омаян от непомръкващата светлина на неговите нравствени стойности, изгарян от жаждата да вижда тази светлина и по пътя на днешния ни ден.

Само така можем да си обясним, че вече за трети път — и то само със сценарното си творчество — той се обръща към годините на ремсовата младост. Още в 1960 г. по негов сценарий бе създадена една от най-пленителните творби за преддеветосептемврийската „млада гвардия на трудовия народ“ — „Първият урок“ (реж. Рангел Вълчанов). По-късно заедно с Борислав Шаралиев той създаде незабравимата филмова новела „Васката“ — една колкото драматична, толкова и лирична поема за подвига на младия революционер, която разтърси всички сърца. И ето в 1974 г. той отново се връща към тази съкровена тема и пак с една филмова новела — „Откъде се знаем?“

Ще забележа веднага: още самото заглавие на новелата подсказва, че нейният автор е човек, който познава тогавашната борба не от разкази и свидетелства, а от лично участие. В онези години имаше два въпроса, които ремсистите трябваше предварително да уточнят помежду си при всички свои нелегални срещи и сбирки: Откъде се познаваме? За какво сме се събрали? Въпросите не бяха риторични — техният отговор трябваше да даде онова алиби, което при евентуален провал щеше да бъде устоявано под безмилостните удари на полицейските инквизиции, за да се спасят организацията и нейните хора. И понеже тук

говорим за Валери Петров, спомням си, че именно с въпроса: „За какво сме се събрали?“, започваха сбирките на нашата студентска бонсова група, които най-често се провеждаха тъкмо в неговата квартира. Разгръщахме анатомическия атлас и бяхме готови да твърдим, че тази групичка от студенти-медици ревностно изучава най-трудния свой предмет... Разбира се, в случая за нас, хората от един университетски курс, не се налагаше въпросът: „Откъде се познаваме?“. Но всякога навън, при срещи с парола, той заставаше на първо място и трябваше да му се намери убедителен отговор.

Това е история, която някогашният ремсист Валери Петров е преживял и скътал любовно в паметта си. А поетът Валери Петров е имал щастливото хрумване да вземе от гънките на паметта този наглед незначителен, но всъщност тъй важен и колоритен детайл на преживяното, за да го превърне в структурна ос на прелестна кино-новела.

Двама младежи — войник и гимназистка, които никога по-рано не са се виждали, трябва да осигуряват охрана на една акция за изнасяне на оръжие от някаква крайградска казарма. Естествено те трябва да започнат работата си с уточняване на въпроса, откъде се познават. Блестящата творческа находка на Валери Петров се състои в това, че като търсят най-убедителния отговор на този въпрос, двамата млади разкриват пред нас себе си и времето, в което живеят, очертават образа на своето поколение, смисъла на своята борба. Рядко в един филм на толкова малко метри е казано толкова много, с такъв изразителен художествен лаконизъм! За по-малко от половин час ние научаваме почти всичко за нашите герои: защо са влезли в революционното движение, какво обичат и какво ненавиждат, какви са интересите им и за какво мечтаят, как гледат на настоящето и как виждат бъдещето и още много, много. Тази голяма вътрешна обемност на краткото повествование е постигната чрез изграждане на действието в два плана — реален и въображаем. Докато търсят отговора на своя въпрос, двамата млади, верни на възрастта си, размишляват и спорят, фантазират и се задяват и в тези им диалози и видения ние ги виждаме целите — ясни, чисти, прозрачни дори с едва поболите кълнове на една любов, на които им трябва само време, за да поникнат. Авторът обича тези чудесни младежи и така искрено адмираира тяхната душевна и нравствена чистота, че не се бои със свойствения си мек хумор да разкрие и неизбежната наивност на някои техни разсъждения и мечти. И реалният, и още повече въображаемият план на действието се разгръщат в една игрива, обагрена с хумор, а на места и с язвителна пародийност тоналност, която — ето чудото на изкуството! — не приглушава, а уедрява темата на произведението, не принизява, а извисява нашите герои и ги приближава повече до сърцата ни. Тази тоналност ще направи още по-драматичен и преходът, който ни очаква. Защото докато още не сме се насладили на играта на въображението, в която двамата млади дават воля на своите пориви и мечти, авторът ни връща рязко към суровото настояще: тези младежи са тук, за да изпълнят бойна задача, свързана със смъртен риск, те — устремени така жадно към бъдещето — са може би само на крачка от гибелта. И тя наистина идва с едно нещастно стечение на обстоятелствата:

двамата, които тъй и не успяват да се уточнят откъде се познават загиват и със саможертвата си предотвратяват провала на акцията. Преди да се разделим с възторжените юноши, които пред очите ни станаха герои, един полет на въображението — сега вече само на автора — ще роди видението на любовта, до която те само се докоснаха, защото не им стигна време... Болката по неосъщественото се преплита с преклонението пред героизма — героизма на обикновени младежи, които можяха да се пожертвуват не защото бяха изключителни характери, а защото бяха много чисти, много честни и страстно жадуваха за истински живот...

Сценарият на новелата носи всички белези на познатия и неповторим почерк на драматурга Валери Петров: идейно-нравствената извисеност се съчетава със земност на човешките характери и вълнения, полетът на въображението — със строгия реализъм, лиризмът — с хумора, битовата зарисовка — с поетическата метафора; и тук са намерени многобройни детайли, които естествено, ненаатрапчиво, по валерипетровски разкриват неочаквани и важни значения. Така границите на тази миниатюра, каквато в последна сметка представлява новелата „Откъде се знаем?“, се разширяват по неподозирани начин и чувства, събития и проблеми се изправят пред нас по-обемно, сложно и многозначно, отколкото е на пръв поглед. В тази насока „работи“ и лайтмотивната песничка, която с лекия си изящен стих, пак в присъщия на автора поетически маниер, завладяващо ни води към големите идейно-емоционални обобщения, към дълбокия смисъл на този филм.

Откъде се знаем?

Откъде, не знаем.

И какво ни казва немият ви глас?

Дайте ни назаем,

дайте ни под наем

нещичко за спомен, нещичко от вас.

Да, целият смисъл е в това: да си спомним хилядите млади хора, паднали в борбата, да вземем нещичко от тях за днешния ни ден...

Сценарият на Валери Петров попадна в ръцете на един дебютиращ режисьор. С искрено удовлетворение можем да констатираме, че младият Никола Русев е успял да му даде добро филмово покритие. Русев е почувствувал най-важното: специфичната поетика на сценария, смисълът на неговата многопланова структура, тоналността на всеки план и на преходите от един към друг. Реализиран скромно, с пиетет към автора и без напъни за каквото и да е формално оригиналнечене, филмът се доближава плътно по атмосфера, интонация и смислово значение до литературната първооснова. Разбира се, решаващо значение тук е имал сполучливият подбор и правилното ръководство на двамата главни изпълнители — Петър Попандов и Елена Димитрова. Младия Попандов ние виждаме не за пръв път — той е една интересна нова фигура в нашето кино, но струва ми се, че в тази новела той прави най-сполучливата си роля досега. Може би защото тук има възможността да изяви най-пълно характерните черти на своята дарба — младежка непосредственост, живо

чувство за хумор и характерност. Ученичката Елена Димитрова, плетелна с лъчезарието на погледа си, ни кара да вярваме в юношеската чистота и светлите пориви на нейната героиня. Бих добавил тук и приноса на композитора Симеон Пиронков преди всичко с чудесната мелодия на лейтмотивната песничка.

Критиката, която винаги проявява склонност към класирането на художествените факти, отнася новелата „Откъде се знаем?“ към така нареченото „поетическо кино“ — там, където вече се намира предната новела на Валери Петров — „Васката“. Това е основателно. Но не бива да се забравя, че към „поетическото кино“ принадлежат повече или по-малко и някои от другите филми по сценарии на Валери Петров. Всичко, до което се е докоснала ръката на този изящен майстор на стиха — кино, театър, преводи, публицистика, — носи яркия печат на поезията, излъчва диханието на един светъл и облагородяващ лиризм, който по непонятните вълни на голямото изкуство достига до всяко сърце и неотразимо го покорява.

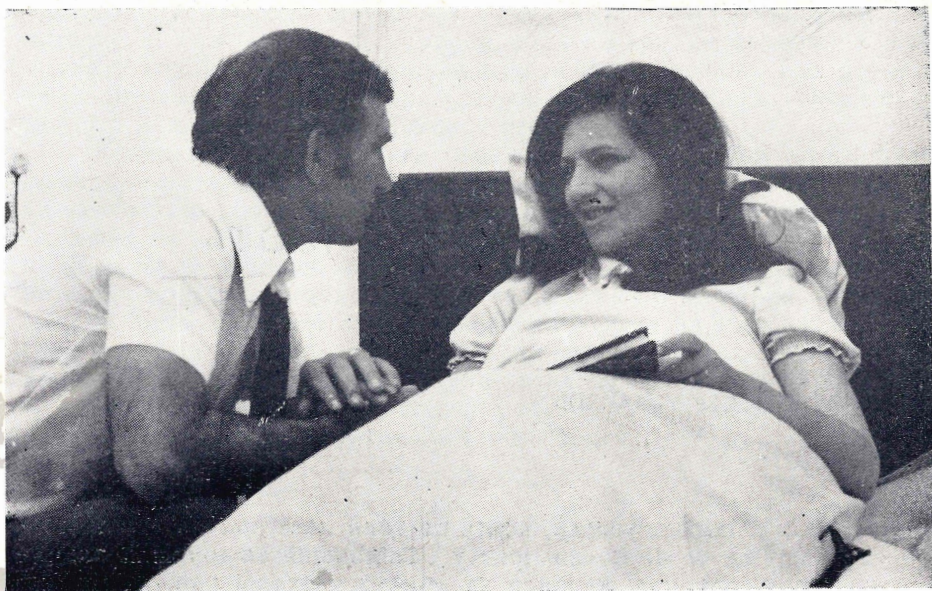
«ТОЗИ ХУБАВ ЖИВОТ»

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

Има неуспехи, които са така категорични, така безспорни, че не провокират у оценяващия ги никакви размисли, никакво желание за анализ и коментари. „Този хубав живот“ не може да бъде отнесен към тези крайни явления в кинематографичния ни живот. Ако е вярно, че филмът не е изведен до сполучлив край, не по-малко вярно е, че усилията на авторите не са белязани от елементарност, от безпомощността на явния, небудещ никакви съмнения провал. В работата на създателите можем да открием някои сериозни амбиции, редица обещаващи черти.

И сценаристът Владимир Зарев, и режисьорката Мария Русева са дебютанти в игралното кино. Посочваме този факт не за да изтръгнем снизхождението на читателите-зрителите. Има нещо привлекателно в това, че Зарев и Русева се изправят пред твърде трудна творческа задача, която би респектирала и най-зрели кинематографисти, че не търсят укритие в традиционни схеми и решения, не се опират на утвърдена, шумно известна белетристична творба, която предварително е издържала с успех срещата си с читателската публика, не използват привлекателността на атракцията. Стремят се да изследват вътрешните пластове на социалистическата ни действителност, да доловят някои характерни, същностни процеси на съвременното ни общество. И същевременно откриваме, че към тези си намерения авторите са пристъпили недостатъчно подготвени, недостатъчно „въоръжени“.

Всъщност филмът обхваща немалък период от време. В началото са годините на революционните битки с фашизма; към този епизод, съвсем лаконично маркиран от авторите, героите ще се връщат неведнъж, за да съизмерват днешните си мисли и дела с голямата нравствена позиция на борците от съпротивата. После идва началото на



Васил Попилиев и Меди Димитрова в сцена от филма

50-те години, „когато се наливаха основите“, когато революционният ентузиазъм и вяра заместваха и липсващите знания, и оскъдния опит, и примитивната техника. И най-сетне — днешният ден на страната, излязла на широкия друм на научно-техническия прогрес.

За Зарев и Русева връщанията към миналото нямат елементарни сюжетни функции — просто да доосветлят интригата, да дообяснят поведението на героите днес. Всъщност с връзката между трите временни пласта авторите са имали амбицията да проследят вътрешната динамика на „този хубав живот“, сложното духовно развитие на централния персонаж Рашо Стойчев, а чрез него (и чрез тези около него) да очертаят и другото, голямото движение и развитие — на социалистически изграждащата се страна. Пътят от грубите ватени, изработвани в малката примитивна работилничка — през първите ризи с криви тегели — до съвременната продукция, изработвана в най-модерно промишлено предприятие и търсена в чужбина — би трябвало да очертае сложната крива не само на един неповторим човешки живот, но и на едно възходящо социално развитие.

В редица сцени М. Русева е постигнала нещо от търсената атмосфера (в малката работилница, другарската среща в градината, къпането в Дунава, портрети на крайдунавския град и др.); тук най-съкровенията намерения на авторите като че ли започват да се реализират. За съжаление тези намерения не са намерили очакваната художествена защита. Преди всичко Вл. Зарев не е съумял да предложи необходимия „доказателствен“ материал. Твърде рехав, осеяна с премного бели полета е сценарната основа, на която Ру-



Сцена от филма „Този хубав живот“ с участието на Светла Добринович и В. Попилиев

сева се е доверила, без да бъде в състояние да я доупълни и обогати. Централните персонажи не са завършени, тяхната човешка правда, сложното им психологическо движение са в много по-голяма степен декларирани, отколкото постигнати на екрана. Зрителят се досеща за посоката на това движение, но и при най-активното съучастие не е в състояние да досътвори пропуснатото. Васил Попилиев прави всичко, на което е способен, за да претвори образа на Рашо Стойчков — един от мирновременните бойци на революцията, които в ония години забравяха семействата си, жертвуваха и съня си, пропускаха „дребните“ човешки радости в името на голямото; работеха там, където ги пращаха — пак в името на обществения интерес, — без да ги питат, без да се съобразяват с техните лични възможности и пристрастия горяха с проблемите, които често им биваха налагани, а после ставаха за тях призвание, лична съдба... Но всичко това е по-скоро маркирано, отколкото изследвано, така, както е само маркирана и духовната промяна у героя — проекция на крупните социални изменения в страната ни.

И Зарев, и Русева са поискали да надарят Рашо Стойчков с повече земни, реални черти, да усложнят и без това нелеката му съдба с неудовлетворената човешка потребност от любов, от близост, от взаимност. Това намерение само по себе си е повече от правомерно и естествено; за съжаление то също остава недостатъчно мотивирано в художествената тъкан на филма, при това и в двете сюжетни линии — Росица и Надя. Главният инженер (въпреки усилията на Светла Добринович, твърде удачно подбрана за ролята си, но недос-

татъчно подкрепена от драматургията и от режисурата) си остава, общо взето, бледа, неубедителна в мислите и постъпките си. Още по-неоправдана е актрисата Меди Димитрова (Надя), натоварена с непосилната задача — при крайно оскъден сценарен материал — да изгради образа на съпругата, присъстваща на екрана с неясната си, немотивирана и затова привидна драма.

М. Русева е била подпомогната от камерата на талантливия Венец Димитров. Можем да съжаляваме, че поради изложеното до тук, възможностите на тази камера не са били достатъчно оползотворени. Русева е могла да усети много повече променящите се външни очертания на бита, обстановката, на фактурата изобщо, без да изтръгне вътрешните стойности и значения на произтичащите на екрана събития. Диалогът не е могъл да компенсира този основен недостатък на режисурата, защото неговата обемност, неговата многозначителност си остава в крайна сметка външна и декларирана, тя не извира органично от постъпките на героите, от логиката на характерите и обстоятелствата. Разбира се, обемните вътрешни стойности и значения не са чужди на естествения ход на нещата, на обикновените дела, на делничните факти. Те се съдържат и могат да бъдат открити и в ежедневните, в най-баналните дори човешки отношения, а далеч не само в открояващите се с героизма си постъпки и събития. Но в „Този хубав живот“ обобщенията са много повече привнесени, отколкото житейски изстрадани. С повод и най-често без повод героите произнасят мъдри и тежки, натоварени с мисъл слова, но тези слова не са техни лични изяви, а се възприемат от зрителя много повече като директна авторска намеса. А това отнема много от присъствието и на най-опитните актьори, прокрадва нотки на фалш и декларативност.

„Този хубав живот“ не е от щастливите дебюти. За критика той е интересен с някои сериозни намерения на авторите, с искрените им, но неувенчани докрай усилия, с поуките, които те — надяваме се — са извлекли за бъдещето си творчество.

«ТОЗИ ИСТИНСКИ МЪЖ»

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

Отдавна не сме били свидетели на толкова много-числени и разнообразни като творческа изява режисьорски дебюти — в продължение само на последната година 4—5 филма бяха осъществени от хора, които за първи път се докосват до режисурата на игралния филм. Дошли от сродни професии или випускници на киноучилищата, те получиха своето кръщение, поемайки отговорностите, радостите и огорченията в новото си поприще. За едни от тях режисурата на игралния филм ще стане съдба, лелеяна, изстрадана и извоювана, за други — инцидентна проява, повече или по-малко неуспешна.

Единици са дебютиращите режисьори, на които се усмихва щастието да работят върху сценарий, нелишен от сериозни недостатъци. Но колкото и да виним „начинаещия“ за отговорността, която поема, пристъпвайки към реализацията на един недоработен драматургичен материал, би трябвало да си зададем въпроса, не се ли превръща този момент в проблем номер едно на режисьорските дебюти и до каква степен и как младият режисьор може да го разреши. Още повече, че „Този истински мъж“, конкретният повод за подобни размисли, не е от числото на щастливите изключения.

Иска ми се обаче веднага да отбележа, че в реализацията на филма, режисьорски дебют на Александър Обрешков в игралното кино, е извършена сериозна и плодотворна работа над драматургическата основа. Парадоксалното в случая е, че почти изцяло запазвайки фабулната последователност на сценария „Сашо убива вълк“ (сценарист Иван Остриков), авторите на филма изменят същността на героите, придавайки на техните взаимоотношения и конфликти нови измерения. Вече не става дума предимно за лекомислието на двамата младежи, които подали се на избликналото чувство, създават семейство, без да си дават сметка за трудностите, които ще последват. Въведени сме в един много по-сериозен разговор за мла-



Елена Димитрова и Стефан Данаилов

дежите, които встъпват в живота с големи планове, с хубави идеи и главното — със способности да ги осъществят, но така и не ги реализират. Метаморфозата на главния герой във филма в сравнение със сценария е значителна. В работата над „Този истински мъж“ са подчертани и по-цялостно изведени онези черти в характера на Сашо, набелязани в сценария, които ни карат да се усъиним в това, че героят е духовно пуст, а самочувствието му — по-казно. Нас ни убеждават в душевната щедрост на младежа, във вродената му гордост, в неговите способности, подкрепени от богатата фантазия, раждаща оригинални архитектурни идеи. Новосъздаденото му семейство и трудностите, които неизбежно възникват, стават своеобразен катализатор за по-пълното и всестранно разкриване на неговия характер. Драмата се извежда над обикновената битова история и над елементарната трактовка на конфликта. Не става дума за личното разочарование на Милка, която ще открие разминаване между думите и делата на своя обичан Сашо, а за нещо по-голямо, за драмата на човек, който не е в състояние да реализира потенциалните си възможности. Образите на героите и техните проблеми са издигнати до едно обобщение, което не може да не тревожи съзнанието на зрителите и да не предизвиква размисли. Въпросите, отправени от екрана, будят заспали спомени, провокират опитността и знанието за живота на всеки човек поотделно. И това без съмнение е достойнство на филма „Този истински мъж“.

Хвърляйки обаче всичките си сили към драматургическото извеждане на филмовите герои, режисьорът е изпуснал от кръга на вниманието си или пренебрегнал някои съществени моменти в цялостната оркестрация на творбата, което в крайна сметка не може да не се отрази на художествената сила на произведението. Сцените, които видимо не са от най-съществените за извеждане на идеята, във филма са само маркирани, без необходимата жизнена убедителност, някак си повърхностно и мимоходом, поради което оставят впечатление за кинематографически баласт, от който режисьорът не е бил в състояние да се освободи. В резултат на всичко това конкретните ситуации и обстановката на действието само приблизително наподобяват живота, съвременното ни битие, което ни е познато до болка и в чието екранно пресъздаване неприятно ни поразява изкуствеността и преднамереността. Като изключим двамата главни герои — Милка (Елена Димитрова) и Сашо (Стефан Данаилов), останалите, второстепенните персонажи, са решени като че ли по същия начин. Режисьорът е направил най-важната крачка — удачният актьорски подбор. Но оттук нататък, доверил се изцяло на типажните данни на своите изпълнители, той не изтръгва от тях онова, което са способни те да ни внушат с едно пълноценно актьорско присъствие. Значително по-сериозно внимание е отделено на работата с двамата изпълнители на главните роли — Елена Димитрова и Стефан Данаилов. Младата изпълнителка, очаровала ни с екранното си присъствие в новелата „Откъде се знаем“, тук отново е необикновено кинематографична и органична. Тя има своеобразно екранно излъчване, което може да ни остави ненапълно удовлетворени само в драматичните, острите конфликтни ситуации, където на Елена Димитрова явно не достига опитността на професионалната актриса. В изпълнението на Стефан Данаилов се долавя тъкмо обратният момент — той е най-убедителен и изразителен във възловите драматургични ситуации и малко разпилян или по-скоро неуверен в истинността на поведението си тогава, когато от него се изисква обикновено вписване в ритъма на днешния ни живот. Страхът от елементарното и битово тълкуване на героите и конфликтите, изглежда, е накарал Обрешков съзнателно да бяга от сочността на жанровата сцена, от точността на костюм и обстановка. Това предположение се подкрепя и от едно изказване на режисьора, който още в процеса на работа над филма сподели, че има намерение неговите герои, преди всичко Милка и Сашо, да се движат непрекъснато в една колкото реална, толкова и въображаема среда и този интериор или екстериор косвено да внушава отношението на авторите към героите или същността на конфликтната ситуация. Не вярвам по принцип някой да има възражения към подобен подход, още повече че той в своята съвършена реализация би извел на още по-високо стъпало идеята на филма. Неговите внушения биха се движили в рамките от конкретно-битовото, до абстрактно-обобщеното, от „хляб наш насущни“ — до човешкия дух. В случая може само да се съжалява, че дебютиращият режисьор не е открил точните пътища за осъществяване на своите намерения. И това лутане се е отразило и върху изпълнението на Стефан Данаилов, който има вече значителна опитност в работата си в киното.



Сцена от филма „Този истински мъж“

Независимо от крайната цел на режисьорските търсения, Александър Обрешков е трябвало да има винаги като верен ориентир конкретността, жизнената точност и достоверност на ситуациите и човешките взаимоотношения. Но в повечето случаи отсъства именно това. Когато разговорът се води около елементарни битови въпроси — че не може да издържа семейство с една студентска стипендия, че заплатата на Милка не удовлетворява напълно потребностите на младите, че кухнята на заминали в чужбина познати е превърната в жилище и т. н., — те не могат да се елиминират при изграждането на мизансцена, при определянето на костюма, при използването на детайлите. В същото време обаче действието се развива едва ли не в най-модерно и луксозно обзаведен апартамент, героите са облечени по последния вик на модата и т.н., а наситените цветове подсилват усещането за прекалена красивост. Започналият при подобна обстановка разговор на двамата герои, изведен след това в нереална, въображаема среда (например бялата стая с белите одежди на Милка), не достига своя ефект — няма го контрастът, няма ги различните знаци, които да се привлекат, за да се съедини линията на авторовата мисъл. Сцените се отблъскват, взаимно унищожават и нивелират, оставяйки впечатлението, колкото и печално да е това, за повърхностна режисьорска трактовка. В същото време

финалният епизод с арестуването на Сашо, по принцип символично обобщен, страда именно от прекалената си конкретност. И стопи- раният кадър със скочилия над покривите Сашо, твърде трудно може да се прочете като полет над пропастта. А в действителност това е целият смисъл на филма „Този истински мъж“.

Александър Обрешков идва в игралното кино от научно-популярния филм. Трудно ми е да търся каквито и да е преки връзки между предишното му творчество и филма „Този истински мъж“ освен може би способността му точно, вярно да улавя същността на проблема. Това е едно голямо качество за твореца и „Този истински мъж“ красноречиво го потвърждава. Едновременно с това дебютът на Обрешков оставя още много да се желае и в работата с актьорите, и в кинематографическата мизансценировка, и в чувството му към детайла. Трудно е сега да се гадае притежава ли и тези качества режисьорът — това ще покажа бъдещето. Очевидно е обаче, че тези моменти в режисьорската работа не бива да се пренебрегват дори в името на едно драматургическо доработване, защото се връщат като бумеранг и нанасят своите незаличими белези. Склонна съм да вярвам, че с всичките си несъвършенства „Този истински мъж“ ще вълнува, защото е пронизан от голяма тревога и истински загрижения размисъл за бъдещето на младите хора, научени да мечтаят, но неспособни да отстояват мечтите си.

«НЕДЕЛНИТЕ МАЧОВЕ»

АТАНАС СВИЛЕНОВ

В практиката на редица кинематографии е обикновено явление някои филмови критици да напуснат територията на словесните си занимания и да „докажат“ и на дело, с помощта на камерата, принципността на своите творчески разбирания и позиции. Примери има достатъчно, но аз ще се огранича само с припомнянето на „критическата артилерийска подготовка“ преди разцвѣта на италианския неореализъм и преди френската „нова вълна“.

У нас привикнахме да приемаме за нещо нормално превръщането на операторите, а донейде дори и на актьорите в режисьори, но случаят с Тодор Андрейков, който преминава от критиката към кинопостановката, ни изглежда доста необичаен, странен. Предубеждението, недоверието към пишещите като че ли е най-силно и това най-остро на собствен гръб го изпита самият Андрейков, който дълго време трябваше да отлага мечтания дебют в игралното кино. Той даде и доказателства за възможностите си, първо, в няколко късометражни документални филмчета, за да дойде най-сетне и решителният час на първата му „голяма“ постановка „Неделните мачове“ в Експерименталната студия.

От дълго време следя кинокритичната дейност на Тодор Андрейков (за съжаление нейната активност силно спадна през последните няколко години!), мисля, че съм ориентиран в неговите пристрастия, и очаквах филм именно от рода на „Неделните мачове“. Като ценител и теоретик той наистина не е сектант, може да вникне в същината и на твърде различни, противоположни помежду си естетически явления, но най-близко, най-присърце са му онези произведения, в които за живота и за хората се разказва без апломб и без приповдигнат патос, в които присъствуват ежедневните вълнения, грижи и радости, в които нищо не е подправено, разкрасено, а доминира суровата



Константин Киряков в сцена от новелата „Зима“

житейска правда, всичко е с лъх на естественост, на автентичност. От тези позиции е нормално филм от типа на „Един мъж и една жена“ на Клод Льоуш да бъде атакуван като сладникав, лъжеромантичен и изкуствен, а също така е разбираемо и горещото одобрение, с което Андрейков посрещна „Мъже без работа“ на Н. Никифоров и Ив. Терзиев.

Именно с плътната си близост до житейската достоверност, до документалната истина го е привлякла и прозата на Антон Кафезчиев — по негови разкази и в съавторство със самия белегрист Андрейков е написал сценария за двете новели „Зима“ и „Лято“ от филма „Неделните мачове“. Спомням си, че предговорът към първата книга на Кафезчиев беше от такъв взискателен и тънък ценител като писателя Константин Константинов, като в него се подчертаваше тъкмо отсъствието на всякакви съчинителски тези и клишета в разказите, подчертаваше се, че подкупват не изаящността и пластическото майсторство, а искреността и човешката им простота.

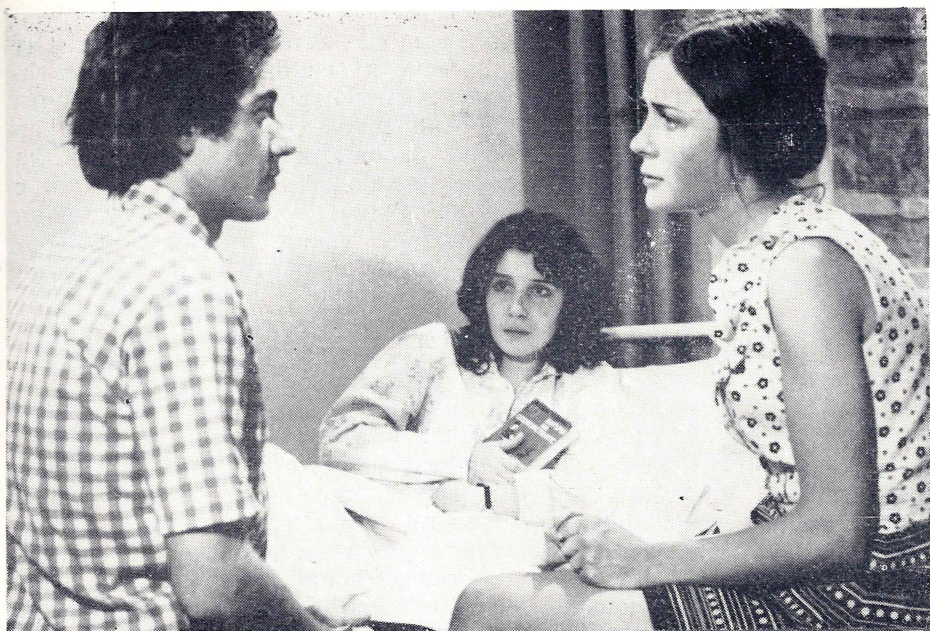
Това впечатление у нас оставя сега и филмът „Неделните мачове“. Неговите автори и преди всичко основният му създател — режисьор-постановчикът и съсценаристът Тодор Андрейков — имат за основна своя цел най-вече да ни заставят да повярваме в това, което се изобразява на екрана, да ни потопят в един свят и в обществото на герои, които са ни близки и познати, които са като нас, и чак тогава да ни подтикнат да осмислим показаното, да се замислим, да достигнем до някакъв извод, защото е съвсем естествено и с нас да се случи същото или нещо подобно.

Подобни художествени творби, подобни филми заличават чувството за дистанция, за отчуждено съзерцание и заставят публи-

ката със спонтанна острота и чувствителност да реагира на всичко. Тя вече не приема изображението като една условност, като нещо съчинено, а като истинско събитие, като истински, реални случки и лица. Не се наемам да твърдя, че към такива произведения зрителите изпитват особена слабост. Дори напротив — като че ли по-голямата част от тях предпочитат историите, които приемат малко „на ужжим“, които ги разтоварват от проблемите на битието и на ежедневието, които ги потопяват в други, некореспондиращи пряко с тях светове и поради това там могат да си почиват, да се развличат, да фантазират, но не и да бъдат съучастници, ангажирана страна в протичащото действие.

Тодор Андрейков и колегите му от екипа на „Неделните мацове“ са съзнавали риска от известно недоверие, от студенината, с която някои зрители ще се отнесат към това, че „на екрана всичко е такова, каквото е в живота около мен“, но — както вече подчертах по-горе — създателите на филма искат на основата на осъзнатата истинност, автентичност на действието да атакуват гражданското съзнание и да му дадат тласък към благотворни изменения. Те не искат да приспиват съзнанието, да забавляват, а целят да ни заставят мисълта да се пробуди, да се изостри, да стане тревожна и търсеща. Всеки от нас би могъл да бъде в даден момент от живота си като Коста от новелата „Зима“ или като Владо от „Лято“ — да се остави на инерцията да го носи, да не направи своя решителен избор, да не напегне моралните и гражданските си качества, за да защитава ясно и открито една съдбоносна и за него, а и за другите около него позиция. Ако живеем така, злото и в обществото, а и в личния ни живот няма да престане да се множи. Двойният финал, с двете възможни разрешения на ситуацията в новелата „Зима“ показва, че случайността може да ни избави от тежките последици на нерешителността ни, но може и да не ни избави. Един миг на лъжа или по-точно на илюзия за общуване, за интимно разбирателство ще отрови семейния живот на Коста, но вариантът на тази нерешителност, на този страх от морална, а често пъти и от гражданска отговорност се среща в безкрайно много ситуации в днешната действителност, в поведението на редица хора. И аз разбирам, че именно от такива подбуди режисурата дебело е акцентирала на двоинствеността на финала. Но и като стилистически похват точно в този филм тази двувариатност ме дразни. Дразни ме рязката проява на условност в действието, което иначе — до този момент, а и по-нататък, във втората новела „Лято“ — е строго подчинено на документалната достоверност и автентичност. Би могло според мен и по пътя на тази възприета за генерално решение стилистика да се намери начин да се постави категорично ударение на финала, да се удари някакъв своеобразен камертон, който да активизира максимално мисълта ни.

Също така имам някои възражения и към финала на втората новела. Разбирам, че той представлява своеобразен контрапункт на финала от „Зима“ — Владо се решава да направи това, което Коста не предприема, оставил се на инерцията на стихията на събитията. Владо преодолява предубежденията, доброто му влюбено сърце се



Руси Карабалиев, Ани Петрова и Рут Бойчева в новелата „Лято“

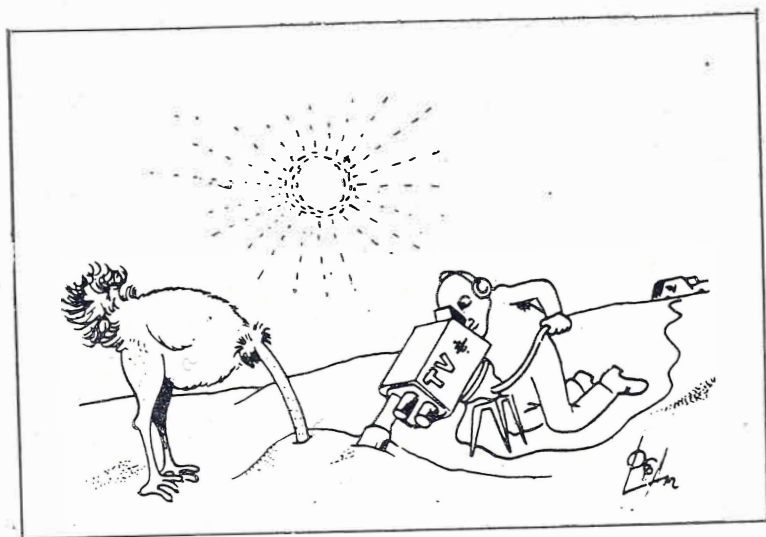
оказва по-силно от нечистоплътната хорска мъква и той се решава да протегне ръка на „черната овца“ Ваня. Той обръща кормилото против потока на събитията и тръгва сам да решава нещата. Той е направил своя избор и не само съвестта му е чиста, не само любовта в душата му се е оказала силна и тласкаща към благородни действия, но и той е възнаграден за всичко това. Недоразуменията с ръководството на минното предприятие се изясняват, той намира Ваня и се събират с нея, получават и самостоятелно жилище. Струва ми се обаче, в тази насока финалът с разрешаването на всички конфликти и на всички сюжетни линии, с „поставянето“ на всеки от героите на мястото му е в малко повече идиличен. Дори стопирането на камерата в последния кадър върху лицата на седналите един срещу друг Владо и Ваня е повече точка на един щастливо разрешен интимен роман, отколкото многоточие какво тепърва ще има да става в общуването между тези двама млади, събиращи се за съвместен семеен живот.

Втората новела впрочем в редица отношения отстъпва на първата. Чувството за известно разреждане на естествените житейски тонове, за откъсване от плътната документална атмосфера, за нарушаване на усещането за автентична правдоподобност не се дължи единствено на финала. Струва ми се, че от съществено значение е също така и цялостното актьорско поведение на главните изпълнители Рут Бойчева и Руси Карабалиев, на които липсва органичността на реакциите на изпълнителите от първата новела. У Карабалиев се чувства в неположителния смисъл на значението „професионалната школовка“, чувства се как той „прави“ ролята си,

а не я живее. Но далеч по-лошо е положението с партньорката му Рут Бойчева, която отговаря единствено на някои типажни изисквания, но иначе е безпомощна и в най-елементарен план да защити ролята. С нея режисьорът Тодор Андрейков се е „подвел“, макар иначе в цяло той да показва умение да работи с изпълнителите, да изтръгва от тях онова, което му е необходимо и което е в тон с общата стилистика на творбата. С по-голяма сила тази положителна констатация се отнася за първата новела, където изобщо режисьорската му дарба се откроява ярко. Там в дребните подробности на бита, на обстановката, в която живеят героите, в детайлите на поведението им се съдържа не само неподправена истина, но тук е ключът и да се разберат тези герои, да се вникне в психологията им, в мотивите на техните действия. Преди да почнат да действуват по инерция, те са се поддали на тази инерция в бита си. Те не се възпротивяват на унификацията на модата във вещите и в забавленията, те не искат да нарушат приетия „стандарт“, та макар и да долавят, че в този стандарт има и пошлост. Оттук вече крачката към инерцията в духовните ламтежи на личността не е чак толкова голяма. Именно под влияние на тази инерция, на размекващата власт на стандартните забавления е на път да капитулира Коста и да приеме псевдострастите за истинско чувство. А когато идза утрото на трезвостта — той пак не се решава на решителна промяна, защото конците на инерцията го привързват към бездействие, към нравствена и гражданска отпуснатост, към апатия.

Срещу всичко това създателите на филма протестират. Те не искат да продължава да бъде така и затова с ирония, с нескрита язвителност показват как средата на потребителската стихия погребва високите духовни стремежи и идеали. Но като не крият позицията си — те са верни на избраната стилистика на документално-точна житейска правдоподобност. Те не деформират явленията и героите, а само с мярка поставят ударение, където трябва. И в това е именно голямата сполука на Тодор Андрейков в първата новела, където негов равностоен партньор и съавтор е и операторът Иван Цонев. Какво е значението на неговата камера, на неговия усет за автентичност показва втората новела „Лято“, в която по не знам какви причини сътрудничеството между Андрейков и Цонев е прекъснато. Тук оператор е Стоян Злъчкин, един иначе опитен и с доказани възможности творец, който обаче изобразително решава новелата в конфликт с режисьорското виждане. Онази облекченост в суровата мъжествена атмосфера, онова разреждане на естествените житейски тонове, за които стана дума по-горе, в решителна степен се дължат на камерата на Стоян Злъчкин. От неговите снимки вее някакъв неподходящ за случая академизъм — в композицията на кадъра, в начина, по който „вкарва“ актьорите в кадъра, в начина, по който акцентува на някои подробности от втория план или пък преднамерено ги пренебрегва, и т. н. И особено това се усеща в портретните снимки, които са с някакво „романтично“ осветление, с някакво сияние със сладникав привкус и са направо чужди на режисьорската концепция, на генерално търсената стилистика на творбата.

Недостатъците на филма „Неделните мачове“, които са резултат, от една страна, на недостатъчния опит на неговия режисьор, а от друга страна — на липсата на онази духовна и творческа спойка, която трябва да присъствува във всеки снимачен колектив и да води до единомислие и единодействие, не ни пречат да оценим като цяло творбата като несъмнен успех. Тя обогатява тематично и стилово съвременната тематика в българското игрално кино. Тя „ражда“ за това кино още един талантив режисьор, който едва отсега нататък ще разгръща своите възможности. Една от най-характерните особености на „Неделните мачове“ е, че филмът не представлява ефектна демонстрация — както често става при дебютите — на всичко, което режисьорът знае за киното и може да прави. Напротив, скромността, въздържаността на Тодор Андрейков говорят за зрелост, която тепърва ще дава плодове, за един талант, чиито потенциални дълбочини са много по-големи от разкритото във филма. С тези надежди и с тази вяра ще очакваме и бъдещите кинотворби на Тодор Андрейков.



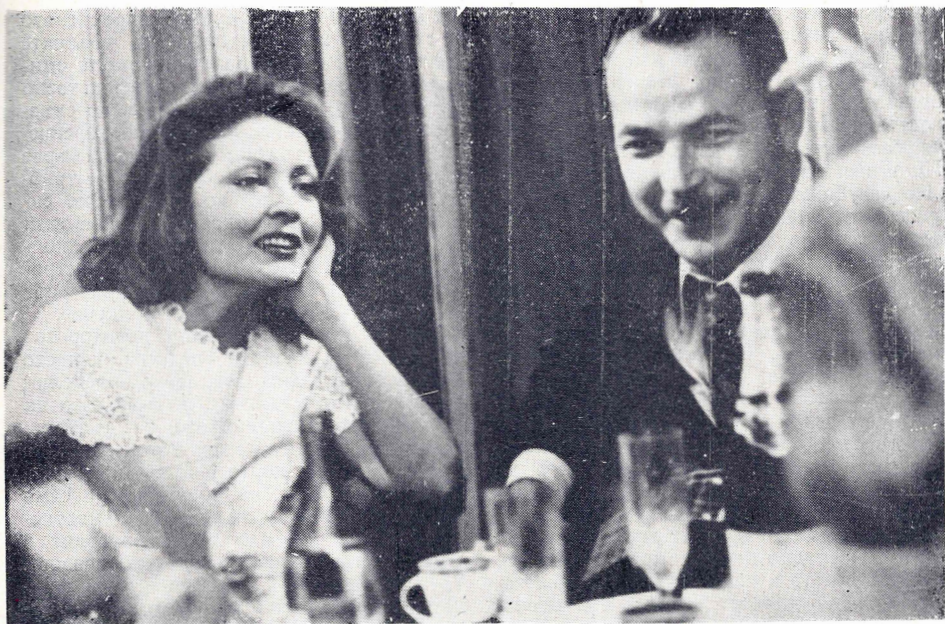
«АКО ИСКАШ ДА БЪДЕШ ЩАСТЛИВ»

Заслугата на новото, почти авторско произведение на Николай Губенко (тъй като той е сценарист, режисьор и изпълнител на главната роля) „Ако искаш да бъдеш щастлив“ е преди всичко в точната съвременна постановка на проблема за щастieto, постигната с много багреността на една съвременна стилистика. Сценарият на Василий Соловьов и Губенко ни въвежда във взаимоотношенията на младо семейство — летеца-изпитател на въртолети Андрей Родионов и неговата жена — телевизионния коментатор Татьяна, за да проведе с нас напрегнат разговор за любовта и призванието, за отговорността на нашия съвременник пред самия него и пред другите, за цената на щастieto. В сравнение с познатия ни „Войникът се върна от фронта“ новият филм разкрива своя създател в една преобладаващо лирична светлина. Онези сурови краски тук до голяма степен са смечени от топлината и самоотвержеността на една любов. Разбира се, смечени не означава спокойни — битката за бъдещето продължава, макар и на друг фронт. Но само в нея и чрез нея човек реализира своята същност и той може да бъде наистина щастлив.

Драматургията на филма е построена върху писмата между двамата централни герои, върху размишленията, които си поверяват един на друг. По този начин се постига атмосфера, сред която се изграждат образите, изкристализирват характерите на персонажите. Като режисьор Губенко води действието някак скромно, по линията на дълбокото вътрешно разкритие, без показни ефекти и самоцелни епизоди. Динамиката в кадъра, фиксираща задъхания ритъм на едно ежедневиe, непрекъснато поддържа напрежение у зрителя. Тя осмисля всяка филмова минута — от заминаването на

главния герой с отговорна задача в Индия до неговото завръщане в родината. Лаконични, немногословни, затова пък наситени с емоционално съдържание са както срещите между двамата съпрузи (разговора в сеновала, сбогуването, посрещането), така и писмата, които си разменят. При това писмата съвсем нямат функцията на допълнения към „живите“ сцени. Те поддържат контакта между героите в епизодите, където на екрана звучат останалите теми на филма. Въсъщност в какво се състои щастieto? Какво място в него заемат професионалното призвание и отговорност, а какво — личният живот? В този смисъл интересна драматургическа находка е епизодът с подготвянето на телевизионния репортаж за щастieto. Със своята човешка платформа, майсторски защитена от нюансирането, дълбокопсихологическо изпълнение на актьора Василий Шукшин (Федотов), той се превръща в своеобразен център на филма. „От какво зависи здравината на метала?“ — пита влюбеният в професията си Федотов. И сам си отговаря: „От най-слабото място в него...“ Така е и с човека. Репортажът се „проваля“, за да ни спести присъщите на подобни случаи шаблон, декларативност и в последна сметка — неискреност. В този епизод режисьорът тънко иронизира готовите клишета, които понякога все още засенчват реалните стойности.

Но призиванието има различни страни. Показателен в това отношение е диалогът между Родионов и американския пилот Артур Кларк (Паул Буткевич). Той не маркира, а категорично изправя една срещу друга каузите на двете политически системи, техните различни понятия за дълг; доказва правотата на Родионовата теза, че „светът може да бъде по-съвършен, че завинаги може



Жана Болотова и Николай Губенко

да се премахне страхът пред бъдещето“. Противоедействието на Кларк е логическа последица от цялостната система на неговото възпитание, излага светогледа и на още милиони като него. И докато Родионов служи на своята родина „не за славата, а за живота на земята“, за американския пилот дългът е абстрактно понятие. То е изградило у него психологията на наемник (макар и фанатично предан на професионалния си дълг), която вчера го е отправила във Виетнам, а утре...?

Този разговор прави излишен телевизионният показ на вьетнамската война, действащ никак илюстративно. Още повече, че темата за хуманизма ще зазвучи с пълна сила във виртуозно заснетия епизод със спасяването на хората от наводнение в един от районите на Индия. Изобразителната стихия, напрегнатия ритъм, устремното движение на тези кадри въздействуват подобно на описанието на Леонардо да Винчи на замисляната от него, но неосъществена картина „Потопът“.

Първият режисьорски филм на Губенко „Войникът се върна от фронта“ ни демонстрира вкуса и интереса на автора към тънко изграждане на индивидуални съдби. Самият Губенко като актьор още в „Аз съм на двадесет години“

и „Директорът“ рисува не типажни, шрихириани образи, а герои със сложни, разнопосочни характери и душевност. Новият му филм фактически е съсредоточен върху двата централни герои. Авторът внимателно и прецизно изследва тяхната многопластова душевност, изразена в различните състояния и реакции. Актьорският дует Николай Губенко — Жана Болотова е хармоничен, богато нюансиран, наситен с обертонове. Той ни убеждава в реалната земна правда на двамата герои, чийто разговор винаги едва започва. Прекарвали три години съвместен живот от осемгодишен брак, те непрекъснато се стремят един към друг, разговарят с мислите си, разменят си съвети. Жана Болотова е по женски лирична и нежна, по майчински любеща и грижовна. Нейните реакции са пестеливи и сдържани: те варират от скритата болка по любимия човек, през тревогата, до неудържимото ридание (в епизода, когато предполага, че съпругът ѝ е мъртъв).

И все пак драматургическите везни във филма се наклоняват към Андрей Родионов. С тази роля актьорът Николай Губенко добавя един нов, по-лиричен шрих към предишното си амплуа. Запазвайки борческото начало на силните характери, отличаващи досегашните

му герою, този път познатата конфликтност и „чепатост“ на онези, които с упорството на пионерите положиха „голямото начало“, са отстъпили място на едно стойческо търпение, осмислящо стойността на неговия образ. Отново е налице беззаветната преданост към дълга. Но в нея звучат въпроси и съмнения: „Не загубихме ли най-драгоценното у човека — способността да се грижим един за друг?“ На тези въпроси Родионов отговаря с цялото си поведение — спасяването живота на американския летец, непрекъснатите напътствия към близките му, пренасянето на жертвите от наводнението... Навсякъде актьорът е верен на образа. Той не търси приповдигнатия тон, излишната героизация. Неговият герой искрено страда, че вместо да бъде сред близките си е принуден само мислено да контактува с тях. Това е една човешка любов и една човешка болка. И все пак тази любов и тази болка не го връщат завинаги в дома му. Очевидно подобен край би накърнил същността и обаянието на личността му, на онази личност, в която е влюбена Татяна. И тогава бихме попитали — защо е избран именно такъв герой? С какво той е заслужил подобна самоотвержена любов? Драматургическият смисъл, характерната индивидуалност на този образ е именно в реалното противоречие между необходимостта да бъдеш полезен на другите, убедеността в конкретната „мисия“ на отделния човек в обществото и моралната устойчивост, всеотдайната преданост към онзи, който е споделил съдбата му. Това противоречие се поддържа от силата на

неговия характер. Героят непрекъснато се стреми към постигане на реалните ценности. Неговите разсъждения за смисъла на човешкия живот непосредствено достигат до нас. Те са неразривно свързани със същността му, с мировъзрението му, с действията му. „Толкова бързо идва краят — твърди героят, — че трябва да направим всичко, което е по силите ти.“ И той неотклонно следва тази максима, независимо от жертвите, които я съпътствуват. Това е една изстрадана истина, звучаща от екрана със силата на емоционалното въздействие.

Без да търсим някакво новаторство по линия на изразни средства, каквото филмът не ни предлага, за да определим истинската му стойност, би трябвало да го свържем с традицията на дълбокочовешкото съветско кино и по-специално с онези творби, които в името на дългата, на отговорността, на принципа, не само не пренебрегват интимните взаимоотношения, а се стремят да ги разкрият в цялата им сложност и противоречивост. Този нов аспект в поведението на филмовия герой, който се очерта в произведението като „Край езерото“ на Герасимов, „Романс за влюбените“ на Кончаловски и много други, ни пленява и тук. И редом с него — от екрана струи руската атмосфера, вярно почувствуваната и пресъздадена душевност и съдба на руския човек, неподправената емоционална правда. Правда, с която добрите образци на съветското кино „хващат за гърлото“, отричат и утвърждават и възвисяват.

Олга Маркова

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОТО НИ КИНО ДНЕС И УТРЕ

Наскоро Съюзът на филмовите дейци организира обсъждане на двугодишната продукция на Студия за научно-популярни филми. Изнесени бяха три доклада — от проф. Кръстю Горанов и кино-критичките Искра Димитрова и Дима Димова, в които бяха разгледани както принципите за изграждане и развитие на научно-популярното кино, така и конкретните резултати от работата на двата творчески колектива. В разискванията, които последваха, бяха засегнати редица творчески и производствено-технически проблеми на студията, но обсъждането не прие полемичния тон, заложен в докладите. Личната ми оценка на показаните филми се отличава незначително от оценката, дадена в докладите. Бих искал да споделя само някои мисли за нашето научно-популярно кино, предизвикани от неговото състояние днес.

Нееднократно е отбелязано по повод на прегледите във Велинград, че нашето научно-популярно кино е постигнало добро средно ниво с отделни върхови постижения, макар и не така рязко открояващи се над останалите филми. Със задоволство и не без гордост сме изброявали получените вътрешни и международни награди, порасналия авторитет на студията, подчертаван многократно на конгресите и фестивалите на МАНК и подкрепен с високата оценка за общата ни програма и за отделни творби. Имало е и други поводи да се говори за филми и творци на студията, при което съвсем искрено и убедено

критици и журналисти не скъпяха добрите думи и дори суперлативите за тях. Включвам и себе си сред онези, които именно така разглеждаха и оценяваха българското научно-популярно кино. Всичко изброено по-горе е факт, а не субективно отношение. Но с течение на времето киното, което наричаме научно-популярно, неусетно извървя огромен път, за да стигне до нов етап в развитието си, изискващо и нови отправни точки за неговия анализ и оценка. Този нов етап не означава отричане на завоеванията, нито пък омаловажаването им. Той налага един по-исторически и перспективен поглед, продиктуван от изменения критерий, който ще ни помогне с общи усилия да отговорим на множеството въпроси, които практиката ежедневно поставя.

На първо място трябва да заговорим по-сериозно за тъй нареченото добро ниво на филмите, произведени в студията. Не крие ли то в себе си заплахата от застой. Повтарянето на постигнатото едва ли ще доведе до развитие, а без движението напред ние утре ще се окажем изостанали. В епохата на научно-техническата революция най динамичното от изкуствата — киното — няма право да се успокоява от постигнатото.

За научно-популярното кино това се отнася в двойна степен. Развитието на цивилизацията в планетарен мащаб и преди всичко развитието на живота в социалистическите страни изисква бързото преустройство на нашето мислене,

бързото прегрупироване на творческите интереси. В търсенето на възловите моменти от науката и обществения живот ще бъдат открити отговорите на въпросите, които интересите на изменения съвременен човек поставят. Именно тук би трябвало да бъде отправната точка на студията при насочването към проблема за тематичния обхват на научно-популярните филми. Няма област от нашия живот, която да не може да бъде интерпретирана от научното кино — цветовете на неговата палитра са богати и едва ли не безгранични. Те се определят от неимоверно бързо развиващата се наука и технически, от бурните качествени и количествени изменения в социалната сфера, в областта на художественото творчество и културата. Двугодишната продукция на студията, това бе подчертано и в докладите, очертава широк диапазон на тематически търсения. Но обстойният преглед на списъка от произведени филми би ни открил, че и в двата колектива далеч не са изчерпани възможностите и че камерата и режисьорската инвенция трябва да бъдат насочени към много и много нови теми. Нека не забравяме и това, че дадена тема далеч не се изчерпва само с един филм. А слабото ѝ реализиране на екрана е всъщност само вписването ѝ в каталога. Може би е наложително отново да се върнем към някои проблеми на науката, техниката и обществения живот, за да бъдат разгледани те многостранно, богато, по новому.

Откриването на най-важните и нужни теми за научното кино е невъзможно без широкото привличане на специалисти от всички области на нашия материален и духовен живот. Ето тук трябва да се търсят корените на здравата връзка между наука и кино.

Тематичният обхват на студията поставя остро въпроса за точния адресат на всяка конкретна творба. Не само темата, но и самата реализация предопределят предназначението на филма. За сега ние се придържаме към най-общото разграничение на произвежданите в студията филми — филми за широкия кръг зрители и филми за специалисти. За съжаление дори при най-обща класификация филмите от последните две години, макар и с някои изключения, остават някъде по средата между специализирания и широкия зрител. А срещат се и филми, тактично премълчани в докладите, при които аморфният сценарий и бледата реализация поставят въпроса не „за кого“ и „за какво“, а защо въобще са направени. В същото време ви-

дяхме филми, в които най-сложни проблеми са обяснени логично и достъпно, така че всеки зрител да е способен да се запознае с тях. Убеден съм, че подобни филми могат да представляват интерес и за специалиста, видял с помощта на екрана повече, отколкото му предлага неговата непосредствена практика.

Впрочем въпросът „за кого“ открива разговора за детския научно-популярен филм. Направеното в тази област е твърде малко и не удовлетворява, поради неизяснената специфика на подобни творби. А полето за дейност е безкрайно широко. Жадната за познание детска аудитория би желала чрез своето най-обичайно изкуство да проникне до този толкова интересен и непознат свят. Синтетичният характер на киното, възможности за концентрирано, увлекателно и нагледно познание облекчава задачата, но едновременно с това задължава творците. Нека не забравяме, че съвременното дете се среща с киното години, преди да е научило буквите, че за него контактът с филма е също така естествен, както с радиото, автомобила и самолета. Това налага да си спомним поне думите на Максим Горки, който казва, че за деца се пише също като за възрастни, само че по-хубаво! Трудностите обаче не могат да ни оправдаят за изоставането в сферата на детското научно-популярно кино. А какво да кажем за недокоснатите научна фантастика, футурологията, за толкова области от социологията...

Вторият кръг от проблеми, който изисква задълбочено изследване и многократно обсъждане, обхваща въпросите на съвременната режисура и операторското майсторство, независимо, че в последната област научното ни кино е отбелязало най-трайни постижения. Тук неминуемо ще трябва да се говори не само за изразните средства, а преди всичко за концептуалното мислене на творците. Макар че двугодишната продукция на студията ни среща с творби, респектиращо представящи ни на най-отговорни международни форуми и даващи основания за високо самочувствие, те не могат да отнемат констатацията за еднообразие на реализацията, за отсъствие на увлекателност, за безстрастно предаване на вълнуващите факти, за отсъствие на истинска драматургия, извикана на живот от „драмата на иденте“. Не е откритие, ако отбележа, че в последна сметка познанието, което ни дава един научно-популярен филм, не се изчерпва с изложението на фактите, а

с онова скрито или откровено обобщение, предназначено да изгради, да обогати научния мироглед на нашия съвременник. Средствата, с които борави научното кино, са извънредно широки — от синхронното интервю до анимацията, от документа до инсценировката. Всичко това дава възможност на камерата да види по-точно, по-ясно, по-пълно, отколкото несвършенното човешко око, процесите в живота и науката. Не бих могъл да твърдя, че показаните филми демонстрираха подобно разнообразие от изразни възможности. Експериментът почти отсъства. Експеримент не е формален и не е предимно във формата, а е предизвикан от самата материя, с която се работи и която може да провокира търсене на нови начини за интерпретация. Частично удовлетворение носят и филмите, посветени на научно-техническия прогрес и на социалистическата интеграция, осъществени без истинска развълнуваност.

И придвижването към голямото майсторство има своите критически моменти. Струва ми се, че нашето научно-популярно кино изживява подобен миг. Това е времето, когато постигнатото „добро ниво“ вече не трябва да ни удовлетворява, когато трябва усилие, за да постигнем следващия, по-високия етап на развитие. Недоволството от постигнатото ще провокира търсене на нови територии, на нови простори за творческо дръзновение. Непримиримотостта към всичко, що е безлично, неизяснено, идейно

и философски неподкрепено, ще изкристализира най-добрите тенденции.

Никой не може да оспори, че само социализмът дава необходимите условия за създаване на истинско научно-популярно кино. Научният филм участва активно в създаването на хармонично развитата личност, обогатена със знания за света, запозната със законите на неговото развитие, способна да възприеме естетическата стойност на изкуството. Научно-популярното кино дори на развитите капиталистически страни, разполагащо със завидни материални и технически възможности, не е натоварено с такива високи цели и задачи. Но от тук следва, че студията за научно-популярни филми има извънредно отговорна задача — насочвайки се към глобалните проблеми на епохата, активно да помага за нашето всестранно развитие, за нашето себепознание. Това не е възискателност на утрешния ден, а на настоящето. Повишила своя критерий, базиращ се на извоюваното самочувствие, студията трябва решително да се насочи към следващия етап на своето развитие. Нашето научно-популярно кино е създавало значителна фаланга от талантиливи творци. Убеден съм, че решаването на посочените проблеми е проблем на вътрешна мобилизация. С по-голяма енергия и амбиции научно-популярното ни кино да навлезе в утрешния си ден.

Александър Соколски

ПОЛИЕКРАНЪТ

ТОДОР БЛАГОЕВ

Краят на XIX век осигури техническите предпоставки за появата на киното. За 80 години след първия киносеанс то не само утвърди себе си като „десетата муза“, но и изяви претенции да бъде водещо изкуство.

Увличало се често от културната традиция на другите изкуства, преди всичко на литературата, театъра и живописата, киното с големи усилия се освобождаваше от тяхното влияние след първата прогресивна фаза на усвояване на естетическия им опит. Постепенно то създаде свои специфични средства на самонизраз-монтаж, движеща се камера, експресивно осветление, деформация на формата и цвета на обектите, които залегнаха в основата на неговия уникален език. В своето развитие филмът претърпя няколко преломни момента — овладяването на звука, цвета и различните формати.

Днес ние ставаме свидетели на ново разместване на пластове в художествената структура на филма. Бавно, но настойчиво се очертават контурите на новата киноформа: полиекрана!

Новата форма няма това бързо разпространение, което в своето време имаха звукът, цветът и отделните форматни системи. За това „дълго“ затишие пред буря съществуват редица обективни причини: съсредоточаване съзнанието и енергията на кинотворците върху обикновеното кино, традиционната насоченост на вкуса, изключително сложната в дадения момент и скъпа технология на полиекрана и съвсем не на последно място отсъствието на теоретическа платформа на този феномен. Въпреки това полиекранната киноформа си пробива път.

Първичният киноматериал, състоял се от няколко кадъра, може да бъде организиран на екрана по два принципиално различни способа. При моноекранния способ всеки план заема за определено време цялата екранна плоскост — плановите се свързват във времето последователно и образуват линейновременен ред. При полиекранния способ отделно снетите планове присъствуват едновременно на екрана и образуват пространствена конфигурация.

Практиката на киното показва, че отделните самостоятелни изображения могат да се представят или на няколко относително независими екрана, които присъствуват в ползването на зрителя, или на един екран, върху който те се синтезират по някакъв начин в единно полиизображение.

Ето някои характерни за днешната полиекранна форма черти, които се дават от пръв поглед: простота на рамките на отделните изображения, силна симетрия при тяхното разпределение върху екранната плоскост и значителна еднородност на тяхното съдържание (икономическа текстура). В най-елементарния случай екранът се разбива на няколко правилни геометрични фигури, предимно правоъгълници. Типична в това отношение е полиекранната ситуация в добре познатия на нашите зрители филм „Голямата победа“ на Д. Франкнхаймър. Екранът е разпределен на няколко реда добре очертани правоъгълници. Всеки от тях изобразява еднотипни обекти — състезаващи се коли. В последния филм на А. Шейн и Е. Бренер „Равновесие“, посветен на борбата за защита на природата, екранът е разбит на разноразмерни клинове. Те представят отделни фази на въздушен десант, хвърлен за спасяване на горящата тайга. В този случай авторите са се отклонили от правоъгълната симетрия и са я заменили, условно казано, с „клиновидна“. Очевидно могат да се набележат редица подобни „фигури“ при делението на екрана. Те могат да характеризират отделни режисьорски стилове или похвати, но така или иначе остават в пределите на ярко изразената геометрична симетрия.

Както беше споменато, съвременните полиекранни филми са характерни с висока степен на подобие или тематична близост на обектите в едновременно представените изображения. От гледна точка на семиотиката това означава висока степен на синонимия в полиизображението, разглеждано като знак със сложно построение. Значителни паралелни смислови противопоставяния (семантически опозиции) практически отсъствуват. Подаването и развитието на основните теми се извършва не паралелно, а по аналогия с начина на мислене в обикновеното кино — като линейно-временна последователност. Можем да отбележим и следното: усиляването на семантическата опозиция между едновременно дадените изображения автоматически води до намаляване на техния брой върху екранната плоскост. Статика и най-елементарни форми на „вътрешноекранно движение“ — ето още един момент, който заслужава внимание.

Казаното дотук може да обобщим накратко по следния начин: полиекранът днес е характерен със своята **статика**, **симетрия** и **синонимия**, с малкото на брой едновременно функциониращи изображения. Такава еднородност или понижена степен на разнообразие в светлината на теорията на информацията се интерпретира като понижена информативна способност. Ограничеността на изразните възможности на полиекранния език води до стесняване на неговия идейно-тематичен обхват. Такова положение е естествено при недостатъчния естетически опит на полиекрана. В този вид полиекранната форма достатъчно точно се обхваща от термина „полиекран“.

Нашето внимание в предлагания анализ е насочено към сложната полиекранна форма, за която е типична многоплановата асиметрия. Под многопланова асиметрия ще имаме предвид преди всичко неправилност на рамките на отделните изображения, отсъствие на симетрия при тяхното разпределение върху екранната плоскост, многопланова динамика и абсолютно разнообразие на тяхното съдържание (текстура). Терминът „полиекран“ не съответствува достатъчно точно на тази сложна или разгърната форма, но той може да се запази. В този случай обаче трябва да се има предвид, че става въпрос за една по-висока степен в развитието на феномена **синтезирано динамично полиизображение**.

Сега ще се спрем на някои понятия, които определят спецификата на този феномен. В тяхната светлина могат да се очертаят значими перспективи за неговото развитие.

Отделните части, на които екранът се дели, или техните комбинации могат да се нарекат **сегменти**, а операцията на деление — **сегментиране**.

Най-простият начин на деление представя линейното сегментиране. При него като граница между отделните изображения изпъква ясно различим контур. Техниката на линейното сегментиране можем да си представим като многократно пресичане на криви линии, имащи различна форма.

Полученото по този начин линейно образуване, разпространяващо се по целия екран, заедно с рамките на екрана, представлява **полиекранната мрежа** или **решетка**.

Полиекранната решетка, от една страна, разпределя екранната плоскост между отделните самостоятелни изображения, а от друга — служи за граница между тях. (Това са двете нейни основни функции).

Линейният контур е типичен, но не единствен начин за разграничаване на изображенията. Можем да си представим, че разграничителната ивица има различна моделировка по отношение на такива свойства като широчина, прозрачност, цвят, релеф и пр. В отделни случаи разграничителната ивица се изяснява като преход между микрофактурите на граничещите обекти в съседните изображения. Линейното образуване, което дели екрана и е моделирано по отбелязаните начини, представлява *образуващата* на полиекрана. Това е едно от централните понятия в теорията на полиекранния феномен. Решетката, така разпространена днес, е частен случай на образуващата.

Полиекранната образуваща, взета заедно с конкретната икономическа текстура на изображенията в даден момент, представлява *полиекранната конструкция*. Развитие на полиекранния филм се осъществява в непрекъснатото движение на конструкцията, която има сложна темпометрическа картина.

В многообразието на сегментите в конструкцията могат да бъдат отделени тези, които са по-нататък неделими, т. е. те са ограничени от максимално затворен контур. Именно такъв сегмент определя *първичния елемент* на полиекрана. В огромното мнозинство от случаите (не винаги) първичният елемент е самостоятелно изображение, което може да носи най-различно съдържание в зависимост от своята текстура: въображаем обект-символ, изригващ вулкан, цайтраферна телевизионка на приближаващи се галактики, следи от верижни ядрени реакции, пулсиращи многоцветни линии и петна, кинопортрет или драматична ситуация между персонажи, рентгенова снимка, детайли от икона, част от кристалната решетка на химическо съединение или от структурата на гена, документални кадри на социалния процес. Както виждаме, това многообразие от образителни знаци засяга различни пластове на човешката култура. Полиекранната конструкция във всеки момент може да обедини този комплекс; друг е въпросът дали винаги това е необходимо. Там този факт говори за огромните възможности на полиекрана. Първичният елемент представлява основна клатка, ядро или минимален изолат в полиекранната конструкция. Ако вземем предвид фактора време, той се явява минимален изолат на пространствено-временния континуум на полиекрана.

На този фон възниква следният проблем. Колко можем да делим екрана и до колко разнородни по съдържание могат да бъдат неговите елементи, т. е. какви са практическите граници на количеството и разнообразието на елементите в конструкцията? Сегашната практика намира изход в разпределението на екрана средно между 6—8 изображения при скритото предположение, че въз основа на симетрията зрителят ще ги усвои по-лесно. Те се свързват в единна физическа или драматургическа ситуация, която обикновено е преводима на езика на обикновеното кино. Някъде тук може да се обясни опозицията на определени кръгове срещу полиекрана. Нека отбележим поне два момента. Първо, поставя се въпросът — защо трябва да се обръщаме към полиекрана, към неговата „претовареност“, ако същото може да изразим и чрез монтажния ред. Отговорът е такъв: това, което може да се изрази с обикновена киноформа, не трябва да се опитваме да изразим чрез езика на полиекрана. Второ: някъде в пределите на тези десет изображения се търси информационният максимум на полиекранната конструкция или психологическата бариера на полиекрана. Струва ни се обратното. Многоплавно асиметрия, изключително разнообразие на елементите и начините на тяхното обединяване — това е пътят за развитие на полиекрана, откриващ величавата гама на неговите потенциални възможности.

Нека си представим, че конструкцията в даден момент обединява елементи със следната икономическа текстура: 1. „Разцъфтяващо цвете“, 2. „Полесражение“, 3. „Целувка“, 4. „Сблъсък между студенти и полиция“, 5. „Стачка“, 6. „Излитаща ракета“, 7. „Звездно небе“ и 8. „Тичаща двойка“.

Оценяването на приликите и разликите между горните изображения зависи много от избраната гледна точка, от аспекта, в който те се разглеждат. Например въз основа на един поетичен критерий връзката или сцеплението, почиващи на някакво неподозирано сходство между „Тичаща двойка“ и „Звездно небе“, може да се окаже много по-силна, отколкото връзката между кое да е от тях с останалите. От гледна точка на тази „поетична логика“ връзката „Тичаща двойка“ — „Целувка“ би изглеждала тривиална. Обратно — логиката на здравия смисъл определя като най-естествено и активно сцеплението именно между последните два

елемента. Този прагматически критерий е широко разпространен в нашата оценъчна дейност. Той ежедневно се култивира от непосредствения жизнен опит и е по-универсален от „поетичния“ или от специфичните критерии на отделните научни дисциплини. Прагматическият критерий в оценъчната дейност почива на най-често повтарящите се, устойчиви и предимно преки връзки във веригата „индивид — среда“. Като се опираме на него, за нас става естествено да приемем като много активна смисловата връзка или логическото сцепление „Сблъсък между студенти и полиция“ — „Стачка“, а след това да допълним полученото понятие с „Полесражение“. По отношение на получения комплекс останалите елементи са неустойчиви, т. е. не могат да се включат в него. От гледна точка на здравия смисъл неустойчива е също така и поетичната метафора „Звездно небе“ — „Гичаща двойка“, тя се разрушава. Последният елемент може лесно да бъде откъснат, за да се свърже с елемента „Целувка“.

Именно в резултат на голямата устойчивост на прагматическия критерий с неговата „универсална логика“ ние откриваме общото между „Полесражение“, „Сблъсък между студенти и полиция“ и „Стачка“ независимо дали тези понятия са фиксирани от знака-слово чрез многоплановата композиция на живописното платно посредством триптих или пък са представени като елементи на полиекранна конструкция. Разбира се, тяхното функционално единство зависи и в много случаи се определя от фона, върху който те се проектират.

Интегрирането на елементите в полиекранната конструкция в по-широки смислови полета може да става въз основа на специфични за тях съотносителни или *релационни* признаци. Такива признаци са цвят, динамика, транспарантност, дълбочина, форма на образуващия ги контур и др. Всеки от тях може да бъде представен като многостепенна скала от значения.

Полиекранният фрагмент представлява съвкупност от няколко елемента, които се синтезират в цялостно смислово (семантическо) поле въз основа на общотематични или специфично-релационни признаци на тези елементи и по този начин като единство се противопоставят на останалите елементи в конструкцията. Последните са или свободни елементи, или по аналогичен начин обособяват други фрагменти.

Диференцирането на фрагментите в конструкцията въз основа на релационните признаци на елементите представлява специфичен полиекранен начин за категоризиране на първичния изобразителен материал, път към развитие на полиекранното понятие. Последното има по отделните нива на полиекранната структура различна степен на условност и способност да фиксира абстрактни същности. По аналогичен начин фрагментите могат да се интегрират в звена с още по-висока степен на сложност и организация — в *междофрагментарни конструкции*. Именно тези звена в своето взаимодействие изчерпват смисловия запас на полиекранната конструкция, взета в даден момент като цяло.

Така фрагментирането на полиекрана се осъществява въз основа на общотематичните и специфично-релационните признаци на елементите. Двата процеса могат да бъдат отделени един от друг с достатъчно висока степен на определеност. Те се намират в непрекъснато взаимодействие, допълват се взаимно и могат да протичат както в една и съща, така и в различни посоки.

Нека се спрем на още един момент. Елементите на полиекрана представляват най-елементарни изобразителни знаци. Носител на тяхната идея е икономическата текстура на изображението. Изобразителните знаци могат да имат различна степен на външно подобие на текстурите. Независимо от това обаче тематическите признаци не са абсолютни, а се оценяват в определена плоскост. Като съвкупности те представляват различни културни пластове от отделните епохи или срезове в сферата на общественото съзнание, както и техните проекции в индивидуалното съзнание. Общо тематичните признаци почиват на някаква културна история. Като обединяват някакъв първичен изобразителен материал, в акта на възприятието те са адресирани към по-висшите нива на психологическата структура на човека.

Функционирането на специфично-релационните признаци зависи от психофизическите параметри на зрителната система. Такива параметри са например разрешаващата способност на окото по отношение на контур, цвят, движение и прочее.

Като приемем отделянето на двете нива, нещо, което е много разпространено в съвременната психология, нашата концепция за полиекрана се гради по-скоро върху тяхното проникване и диалектическо взаимодействие, отколкото вър-

ху тялното противопоставяне. Именно в такава светлина фрагментирането на полиекранната конструкция представлява един сложен процес на съотнасяне на общотематичните и специфично-релационните признаци на елементите. Този процес има богат вътрешен ритъм и засяга както творческия акт на художник, така и акта на зрителното възприятие.

Сега ще разгледаме накратко полиекрана в неговата динамика, развитието на конструкцията с непрекъснатия ѝ преход в различни състояния, с една дума — пространствено-временния континуум на полиекрана.

Динамиката на първичния елемент се изразява в корелацията на следните три вида движение: изменение на образуващата на елемента, изменение на неговата икономическа текстура и преместването на елемента в различни локуси на екранната плоскост. Особени форми на движение представляват изменението на релационните признаци на елементите и моделирането на образуващата по цвят, рисунък и пр.

Период на елемента се нарича това обективно физическо време, за което елементът присъства на екрана. В зависимост от разпределението на началните моменти в общата дължина на филма и величините на техните периоди, между елементите се установяват отношения на синхрон и асинхрон, отношения на пълен или частичен временен паралелизъм. Динамическата картина на фрагмента има три фази. Няколко паралелни елемента се асоциират, задават фрагмента; фрагментът се стабилизира и получава определеност в пространството и времето; по-късно следва спад, дисоциация на фрагмента. По аналогичен начин може да се проследи динамическата картина на най-висшите структурни звена и на конструкцията в цяло.

Нека отбележим още няколко момента, преди да направим някои обобщения.

Първо, за някакъв много кратък период от време се развиват значителен брой паралелни елементи, т. е. те са дадени едновременно. Второ, заедно с това те се интегрират в конструкции с по-висока степен на организация от по-висшите нива, които също са дадени едновременно. Трето, интеграцията на информацията по различните нива в даден момент, едновременно функциониране на няколко макроединици можем да интерпретираме като многоканална паралелна обработка на информацията в пределите на една (визуална) психо-физическа мсалност

Всички тези моменти характеризират функционирането на *вертикалната структурна ос* на полиекрана. Чрез нея се проявява структуриращата способност на полиекрания принцип на едновременността.

От друга страна, асинхронните елементи също могат да обособяват смислови полета, които в този случай представляват дълги линейновременни редове. Те могат да взаимодействат асинхронно и със звената от по-високите нива на вертикалата. Обикновено може да се открие присъствието на няколко линейновременни реда, които функционират паралелно, без да се пресичат по вертикала. Такива редове принадлежат на *хоризонталната структурна ос* на полиекрана. Чрез нея в частност се проявява принципът на временната последователност, който, трактуван по-широко, характеризира полиекрана като временно изкуство.

Дотук ние се спряхме преимуществено на структурирането на полиекранния континуум по вертикала. Именно тази ос специфицира полиекрания феномен. Независимо от нейния приоритет най-общият модел на функционирането на полиекранната структура се осъществява в диалектичното взаимодействие (единство и противодействие) по двете оси. В тяхното пресичане — *диагоналната проекция* на полиекрана — се осъществява общата стратегия на полиекранната кинодраматургия.

Сега ще се спрем на няколко примера, които дават добра представа за съвременното състояние на полиекрана, както и за взаимоотношенията му с обикновената киноформа, а в същото време показват някои тенденции в неговото развитие.

Съветските филми от рода на „Интернационал“, режисьори А. Светлов и А. Шейн или „Равновесие“ са характерни със своето силно изявено епично начало и плакатност. Тази плакатност засяга както подбора на първичния изобразителен материал, така и сегментирането на екрана и организацията на елементите в конструкцията. В отделни полизображения могат да се наброят до двадесет първични елемента. Изображението като цяло се обляга на ритъма на музиката и се появява от дикторски текст. Преходът от една полиекранна ситуация към друга се извършва монтажно. Монтажът е рязък и ритмичен. Той обхваща обикновено

конструкцията като цяло, а в отделни случаи се осъществява локален монтаж — частична замяна на някои елементи с други.

Творческите търсения в американския филм „Бостонският удушвач“ на Р. Флайшер са в друга посока. Тук се прави опит да бъде представена една класическа драматургическа ситуация чрез езика на полиекрана. Така например четири изображения представят телефонния разговор между млада жена и нейния преследвач, крупно неговите устни и общ план на полицейска кола, която се отправя към мястото на очакваното престъпление. Ритъмът на полиекранната конструкция се определя от диалога. Всяко от изображенията за определен момент става драматургически център и започва да играе ролята на психологическа доминанта. Такава драматургическа ситуация, разбира се, би могла да бъде представена и чрез богатия арсенал от изразни средства на обикновеното кино, например подчертано монтажно, посредством вътрешнокадров монтаж при сложно движение на камерата или чрез дълбок многопланов мизансцен. Ако сравним тези начини с полиекранния вариант, ще забележим, че всичко се свежда до различна степен на сегментиране на физическото пространство и време, в които се развива дадената ситуация, както и до начина на представяне на получените сегменти върху екрана. Получените отклонения или деформация във физическото пространство и време фактически представят драматургическите пространства и време на дадената ситуация.

В „Голямата победа“ полиекранните изображения не звучат нито епично, нито представят някаква драматургична ситуация или епизод. Това са просто „литерически отклонения“ в общата тъкан на монтажния ред на филма. Неговата драматургия се изгражда върху линейновременната композиция на класическата фабула.

Когато пристъпваме към анализ на конкретно полиекранно произведение, трябва да уточним гледната точка, от която го разглеждаме. А такива гледни точки могат да бъдат поне три — анализиране на полиекранното изображение като език, като изкуство или като атракцион.

Горните примери в едни случаи показват търсения на ново качество на киносъздаване чрез едновременно съпоставяне на няколко отделно взети и привидно неспързани изображения. В други случаи се прави опит класическият киноизраз да бъде представен чрез паралелно представяне на неговите компоненти. Възможно е също така частично или даже мимолетно появяване на полиизображение, без това да разрушава стилистическото единство на филма. **Тези примери показват различна степен на взаимодействие между двете киноформи или преобладаване на едната над другата — функционално или просто по време.**

Налага се изводът, че полиекранът не е призван да се противопостави или унищожи традиционното кино. По-скоро двете основни киноформи ще съжителствуват и взаимодействуват така, както става например между прозата и лириката в литературата.

Опасения от рода на тези, че полиекранът е несъвместим с класическите „образ-характер“, „драматургическа ситуация“ или „сюжет“, са безпочвени. Разбира се, обикновеният киноизраз е здраво свързан с един изключително устойчив културен стереотип. Става въпрос за тези пластове на европейското изкуство, които са предопределени от античната културна традиция и за първи път са били теоретически осъзнати чрез знаменитото отношение „праксис-прагма“ в „Поетиката“ на Аристотел. Полиекранът по никакъв начин не се противопоставя на тези основни принципи в изкуството. Заедно с това обаче полиекранът не се ограничава с него. Обемният пластичен образ, който създава полиекранната структура, е по-многопланов. Класическият „герой“ е частен случай на средство за художествен анализ на действителността. Без да го пренебрегва, полиекранът предлага нови средства за изграждане на художествения образ. С това той изпълнява своята естетическа функция на изкуство, което адекватно покрива съвременните изисквания за художествено обобщение.

Днес ние живеем във време, в което езикът на полиекрана започва да се формира. Този процес може да бъде добре подпомаган от пласирането на нови продуктивни идеи в областта на кинотеорията.

Сега ще се спрем на изключително важния **психологически проблем на полиекрана.**

Как се възприема полиекранната конструкция — като неделимо, цялостно информационно поле или тя се дисоциира в акта на възприятието (по сегменти, фрагменти) в някакъв линейновременен ред, който вторично се интегрира в цялостен образ?

Доколко процесът на възприемане на полиекрана зависи от психо-физическите параметри на зрителната система и от категоризиращата способност на висшите психологически структури (интелект); до колко можем да отделим тези два фактора и как те са взаимобусловени?

Какви са пределите на информационната способност на полиекрана по вертикалната структурна ос?

Към това можем да прибавим и следния въпрос: каква функционална зависимост съществува между полиекранната форма и творческата структура на личността на художника, между нея и неговия начин на мислене (естетическо възприемане и усвояване на света), между полиекрана и общата чувствителност (рефлексия) на съвременния зрител и неговите социални параметри?

Психологическият проблем на полиекрана е широк. В него се преплитат собствено психологическа предпоставка (все още хипотеза), че полиекранната конструкция в своята динамика се трансформира в цялостна психическа структура-образ въз основа на мощната интегрираща способност на висшите психологически функции, което в частност се проявява като категоризираща способност на съзнанието.

Въпреки че за възприемането на сложен обект много важна е насочеността на вниманието, въпросът не трябва да се поставя така — разпределя ли се вниманието по цялата плоскост на екрана или то се концентрира последователно в отделни локуси, които са психологическата доминанта за определен период от време. В последния случай доминантата също се съпоставя (целенасочено или „подсъзнателно“) с тази единна полиекранна ситуация, в която тя функционира. В обикновеното кино композицията на кадъра също се възприема цялостно, въпреки че вниманието в отделни моменти може да се съсредоточава на различни детайли. Предният и задният планове се развиват паралелно. Поради това ние и говорим например, че фигурата е „на фона“ на нещо друго.

Възприемането на полиекранния образ е свързано с проявата на тези висши психологически процеси, които се наричат симултанти (например симултантен синтез). Може да се предположи, че понякога процесите на анализ и синтез протичат „едновременно“ в две плоскости. Полиекранната конструкция и даже отделно взетият макроконструкт, ако той може да се отдели от цялото за някакъв кратък период от време, има по-висока информационна способност, отколкото всяко друго средство на художествена комуникация. Паралелна обработка на информацията в по-ограничен мащаб може да се намери и при другите изкуства.

Естественият език, освен че представлява най-универсалният способ на израз и комуникация, е определил исторически такава типология на мисленето, която се реализира като проява на суксесивните процеси при функционирането на мисълта (например суксесивен синтез). Това се проявява особено в целенасочения акт на кодиране на мисълта с неговите средства.

Колосалният информационен поток, в който е потопено съвременното съзнание, интензивното усвояване на данни, отнасящи се до най-различни области на знанието, активизират симултанния способ на функциониране на висшите психологически структури, тяхното развитие в тази насока и качествено изменение. Появява се обективна необходимост за закрепване на този способ в някой най-адекватни средства на изразяване (комуникация). Към тези средства принадлежи полиекранът. Поради това принципиалните възможности за развитието на полиекранната форма (полиекранния език) не трябва обезателно да се свързват с художествената сфера на съвременната култура. Езикът на полиекрана, макар и исторически свързан с изкуството, в частност — с киното, е по-универсален.

Нека още един път се върнем към поставените по-горе въпроси и заедно с това — към зората на киното.

Ще позволи ли вертикалната ос на полиекрана съдържателно да се обединят, да предположим, петдесет или сто първични елемента? Ще може ли конструкцията на отделно взето произведение съдържателно да се развива в продължение на час и половина или обратно — за няколко секунди да предаде огромен обем на естетическа информация? Достатъчно ли е развито възприемането на съвременния зрител за безболезнена среща с информационния прозорец на полиекрана или той ще се приспособи към него в далечно бъдеще? Наистина трудно е да отговорим днес на въпроси от подобен род. Това ще покаже практиката на киното и свързаните с нея психо-социологически и естетически изследвания. Но въпреки **всичко** нека си спомним първите киноленти. Те са продължавали една, две или не повече от десет минути. С какъв труд зрителят е усвоявал метонимията на кру-

пния план, логиката на понятията в монтажния сблъсък, особено при асоциативния монтаж или динамиката на субективната камера. Независимо от всичко днес му е достъпна цялата сложност и богатство на съвременния киноезик!

В историческото развитие на художествения образ могат да се намерят различни изкуства, чрез които отделните епохи освен другите средства за художествена комуникация са се самоизразявали по най-адекватен начин. Пластиката е неотменимо свързана с античната цивилизация, живописата — с ренесанса, музиката — с барока, литературата — с 19-то столетие. 20 век създаде киното. Но заедно с това всеки от тези естетически феномени има своя кулминация — особена форма, нека кажем „жанр“, — чрез която той се реализира най-пълно и всеобхватно. Тази форма става символ на естетическото сътоусещане на дадената епоха.

Символ на античността става скулптурата, барокът се стреми към органо-вата fuga, своя връх литературата достига чрез формата на романа от деветнадесети век. Разпространено е мнението, че именно киното е способно да създаде най-пълна художествена картина на двадесетия век. Към казаното можем да до-
бавим, че именно за това то създава и новата специфична форма на полиекрана.

Развитата полиекранна форма е своеобразен модел на динамическата картина на функциониране на мисълта, на огромната скорост, с която тя обхваща и преработва най-разнообразен материал. Тематическият обхват на този феномен е толкова широк и дълбок, че посредством него може да се постигне естетическо усвояване на света на нивото на философията. Нека си представим само, че тема на отделното произведение могат да бъдат формите на материята или отношение-то между индивидуалното и общественото съзнание.

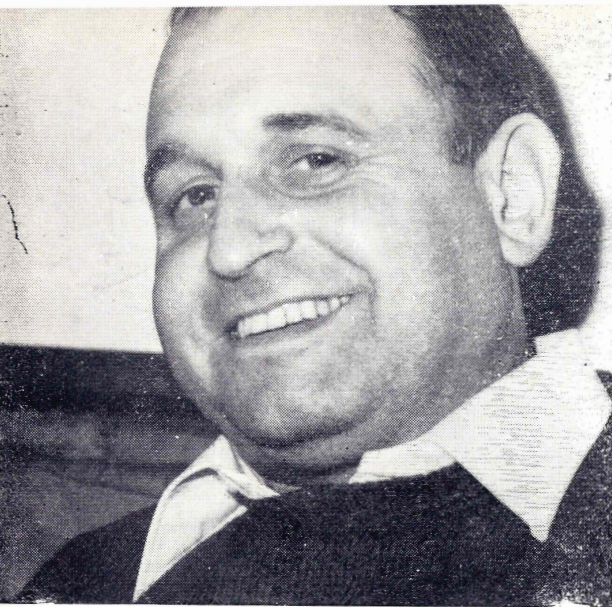
Естетическото съзнание днес най-после постига една стара своя мечта: синтез на музиката с живописата. В този синтез на многомерната полифонична структура на музиката с динамичното изображение се създават небивали възможности за художествено обобщение даже без да намесваме още ролята на звука и словото при полиекрана. Полиекранът не се бои от литературната метафора и поради това е способен да разтвори в себе си значими символични пластове на поетическия текст. Изобразителната симфония на полиекрана синтезира противоречащи абстрактни същности, фиксирането и усвояването на които предполага ново качество на естетическата емоция. Полиекранният континуум представлява мощен контрапункт на концептуални подпространства. Именно така се разгръща мо-
гъщата **полиекранна симфония**.

*

Въпреки че полиекранът в своя генезис се изявява като специфичен естетически феномен, още днес можем да предположим, че неговата роля на език в развитието на човешката цивилизация е много по-универсална.

Появата на звука, цвета и различните форматни системи представляваха значителни преломи в художествената структура на филма. В такива моменти по един странен начин са се смесвали усещането за криза на младото изкуство с ентусиазма от перспективите за неговото развитие по нови пътища. Но навярно киното никога не е стояло пред такъв качествен скок, свидетели на който ние можем да се окажем.

Днес се ражда полиекранът.



ришард коничек

Известен полски критик, роден през 1931 г. Завършил е полска филология през 1952 година и философия през 1954. Работи като журналист от 1950 г. В годините 1958—1968 работи в отдел култура на ЦК на ПОРП, а от 1968 г. е главен редактор на месечното теоретично списание „Кино.“ Автор е на огромен брой статии, посветени главно на полското кино. Коничек е един от най-добрите познавачи в Полша на кинематографиите на социалистическите страни. Автор е на следните книги: „Филмът“ (1964), „Полското игрално кино 1947—1967“ (1967), „Съветското кино в Полша 1926—1966“ (1968).

Науките, върху които Коничек базира своите размишления за киното, са философията и историята. В този смисъл той е повече публицист, отколкото естет. Той има заслуги за цялостната и обоснована равностойка на явлениято „полска школа“; той непрекъснато поставя в статиите си най-животрептящите и парливи проблеми на полското кино. Изхождайки от тезата, че главните търсения на творците от социалистическото кино трябва да бъдат насочени по линия на съвременната тема, която чрез своята сложност и проблемност трябва да бъде достойна естетическа и художествена опора в борбата на нашите общества за построяване на социализма, Коничек написва в цял цикъл от последователни статии, печатани на страниците на списание „Кино“ от 1972 до 1975 година. Този цикъл получи миналата година наградата на секцията по кинокритика към Съюза на полските журналисти.

Коничек е критик-общественик. Той често прави обсъждания върху киното с работници, студенти и дискуссионни клубове. Той е един от инициаторите на ежегодната среща-преглед на полското игрално кино в Лагуз и организатор на провеждания в рамките на този преглед теоретично-критически симпозиум. Понастоящем е председател на секцията историци и теоретици на киното в Полша.

Ние публикуваме статията на Ришард Коничек „Кино и моралност“, която е част от наградения цикъл.

КИНО И МОРАЛНОСТ

РИШАРД КОНИЧЕК

Социалистическото общество създава своя база не заради самата база, а заради човешките стойности, които тя стимулира. Тази зависимост е впрочем диалектическа. Правилните отношения между хората ускоряват материалните и техническите предпоставки на социализма. Но понятието обществени отношения днес включва не само някои глобални закономерности, например класови, а също така много събития — големи и малки, решаващи и ежедневни. С тях се занимава политиката, икономиката, социологията, но също така и социалистическата етика. Разликата е съществена: политиката, икономиката и социологията се интересуват от средствата за построяването на социализма, а етиката — от целта.

Тази цел е голямата тема на изкуството. Социалистическият морал обхваща съвкупността от дейността и вътрешния живот на човека, акцентира задълженията му към околните, необходимостта от самоусъвършенствуване. Социалистическата етика е възискателна, но нейният рационален модел е израснал върху вековната практика на човешкия живот.

Да живеем достойно, да се борим с дребнавостите, лъжата и подлостта, да защитаваме правдата, да я разбираме и практикуваме. В каква степен киноизкуството участва в тази борба? Как по свой начин поддържа правото дело, гражданската смелост, принципността, праволинейността? Как киното създава мита за героя на нашето време, за непримиримия човек? Непримири към теснотата, гръднието и грубостта, опортюнизма и безсилието.

Моралният начин на живот не минава без сътресения. Пита се: в каква степен полското кино, отбелязвайки недостатъците и грешките в действителността, им отправя собствена реплика? Мъдра, но и гневна, справедлива, но възискателна към всички поравно? Нали в това се заключава задачата на изкуството?

В общественото съзнание на всекидневието сферата на правата несомнено се разраства, а сферата на задълженията се стеснява: необходимостта от съвършенство е срамна, а от успеха — естествена и безспорна. Никой не търси чиста съвест, а всички имат подръчни алиби от „обективни трудности“. Подобно светоотношение невероятно се шири и прилага в различни жизнени ситуации. Хора от различни обществени пластове и професии, на различно умствено и личностно равнище ежедневно си служат с етичния детерминизъм. Истината, че сме обществено зависими един от друг, фатално се преувеличава и изкривява. Тук не засягам моралното безразличие и неморалността — с тях се занимават публицистиката и репортажът. Става дума за моралната хармония — такава каквато съществува в живота, а рядко намира място в изкуството.

В „Проказа“ на Анджей Чос-Раставиецки работата беше проста: героят имал престъпно минало и е нарушавал моралните норми на обществото. Творецът се стреми да покаже на зрителя пагубните последици на такава позиция. Ломнишки и Моргенщерн са си избрали друг обект, също така очевиден от гледна точка на ежедневните етични критерии, но обществено по-сложен и по-опасен. Мъжът от „Подхлъзване“ и момчето от „Трябва да убием тази любов“ не умеят да отделят моралното от неморалното, защото не подозират съществуването на подобни проблеми. Друго е положението с филма „От другата страна на дъгата“ на Пиотровски. Тук нямаме престъпление, нито липса на чувствителност, но лекарката подозира себе си в лош конформизъм. Пък и режисьорът е насъбрал във фабулата толкова оправдания, че зрителят е склонен да позяръва в нейния здрав разум. Какво общо има това със социалистическия морал? Такива работи са се случвали и преди социализма. Но нас ни тревожи не самото мелодраматично противопоставяне: възрастен и богат или млад, но беден, а хладнокръвната и разумна аргументация на тази „дилема“.

Изкарвайки на пръв план „обективните трудности“ като важен морален феномен на нашите дни, си спомняме мотиви от филми като „Божи пръст“ и „Да избягаш твърде близко“. Краузе рисува жалния образ на културтрегера с пропилян живот, а после разказва историята на инспектора по музика, който не знае да свири на никакъв инструмент. И ние сме развълнувани не само от безсилието му, но и от такава постановка на въпроса. Защото председателят, проницателен в умението си да представи смислено своите хаотични постъпки, си служи с дейността на своя смисленик в стила на Лейзорек Ротшванц. Върху подобен сюжет е базиран целият филм на Заорски. И тук въпреки явната безсмислица да се употребява товарен камион за извозването на няколко пътни знака до Варшава, нищо не се променя. Защото героите са хора, които не толкова не могат, а по-скоро им се струва, че не могат, и твърдят, че това е проблем на нашето време. И странното е, че нашето кино е населено с такива герои, а почти не се среща обратният тип — човекът, който се противопоставя на тази психоза, който върши това, което трябва. Филм с такъв герой се намира много трудно. Затова с такава надежда посрещнахме филмите на Роман Залуски „Кардиограма“ и

„Зараза“, в които видяхме хора-лекари, които вършеха онова, което беше необходимо. А може би само професията ги принуждаваше да изпълняват дълга си?

Нужно ни е морално превъзпитание чрез изкуството, чрез киното. Защото разбрахме, че моралните образци не функционират само чрез добро желание, но отидохме твърде далече, отъждествявайки моралността с изискванията на житейската ситуация. Обществени механизми оформят нашата позиция, но става и обратното: всекидневните дела на милиони хора са материя на обществените отношения.

Обективната история не преминава през телата и разума ни с някаква мистична цел. Именно ние я обективизираме! Научихме се да ценим обективните закони половинчато — трябва да се борим за ред и хармония, за нематериални идеали.

Ако не в живота, в изкуството непременно е нужна дързост. Дързост да се постъпва според принципите, а не в зависимост от ситуацията. Затова хората са измислили изкуството и са го въвели в живота си. Само такова изкуство може да утвърди правилната жизнена позиция, да буди ленивите, да срами опортюнистите. Имаме ли такива филми? Имаме — но за миналото. Съвременната тематика лансира друг герой.

Изразяват се преносно, че това е започнало от „Канал“. Недоразумение! Филмите на „полската школа“ не учеха да се нарушават принципите, нито да се приспособяваме. Показваха добродетели, които не винаги се съобразяваха с обективния ход на историята. Такова посвещение често се оказваше трагично. Релятивизмът на „полската школа“ се отнасяше към големите събития, а не към индивидуалните действия. Затова съчувствуваме на Мачек Хелмицки, който загина на бунището, съчувствуваме му от позицията на индивидуалната моралност, а не на общественото съзнание. Той беше трагичен, но не жалък, не предател. „Полската школа“ продължи моралната традиция на полското изкуство, не приемаше релятивните етични оценки и не си затвори очите пред смисъла и съдържанието на съзнанието на своите герои. Та нали „полската школа“ показва карикатурно Пищчик („Кривогледото щастие“) и произнесе присъда над Хелмицки („Пепел и диамант“). Нейните изисквания към собствените ѝ герои бяха високи, а съчувствието истинско, искрено и оправдано. Защо не можем да постигнем това и в съвременните ни филми?

Да бъдем справедливи: отдавна считаме „полската школа“ за малко странна. Даже говорим, че това изобщо не беше никаква школа, а няколко паралелни течения: течението на гибелта, от съзнанието за която постепенно се освобождаваме, и течението на актуалното ни отношение към нея. Киното от края на 50-те и началото на 60-те години сякаш не участвуваше в „равносметките“ на по-старите и дебютиращи тогава писатели, поети, драматурзи, художници. А именно от тази „равносметка“ води началото си съвременният филмов герой.

Филмът е „отворено“ изкуство, което не е ограничено нито от материала си, нито от собствената си градация. В него навлизат им-

пулси от живота и идеи от сродните изкуства. Последното десетилетие е добро свидетелство за това: в него ще намерим елементи на днешния ден, опити за интелектуални и морални действия, следи от обиди от изминали периоди, смесени с актуални впечатления. У някои хора евентуалните възможности са се сблъскали с личните негативни спомени и по този начин се е получавал затворен кръг. Опитите да се прекратят психологическите бариери, да се погледне истината право в очите, да се намери точно място на всеки един в живота, са били обусловени — както се казва — от изкрystalизирането на факторите на обновлението. Най-характерно в това отношение беше обръщането към оздравителните извори на народната традиция и към битките за социалистическа Полша. Но единствено-то добро разрешение щеше да бъде един поглед в бъдещето. Обществената и морална позиция на киното отслаби преди всичко тесния емпиризъм. Дребнотемното, описателството и злободневността на повечето филми на съвременна тема лишиха киноизкуството от правилна идейна перспектива. „Малкият“ реализъм, който по това време се разпространяваше и в литературата, пресъздаваше битовите подробности, но не и силата на духа. Вярно е, че в този период нашите кинематографисти постигнаха голямо познаване на жизнените факти и търсеха, даже грешейки, собствени пътища за тяхното пресъздаване. Но априорните тези и старите стилистически похвати се разбиваха в сблъсъка със зрителната зала. Страхът на всеки дебютант от началото още повече стесняваха кръгозора му. След няколко години тези филми ще имат значение на проследяване на новите обичаи и нрави. Не трябва да припомням, че общата картина още повече се влошаваше от неудачните развлекателни филми. Такива творби се създаваха всяка година, запълвайки бройки, които можеха да послужат например за екранизация на литературни произведения. И все пак не можем да хвърлим вината само върху филмите, които занимаваха зрителя със съседски, семейни, еротични и колегиални отношения. Струва ми се, че заплетено в дискусията с „полската школа“, съвременното ни кино не разбра уроците ѝ и мястото ѝ в националната култура.

Нашето изкуство винаги е било морализиращо в благородния смисъл на думата. Още от времето на романтизма, от формирането на нашата нация, през позитивизма и модернизма до Стефан Жеромски. В това се коренеше обществената му сила и с това влезе в паметта на поколенията, за да оформи духовната им култура. Големите морални дилеми, принципността, схващането за високата мисия на човека в живота, полемиката с позицията на капитуланта в името на обществената хармония и напредъка — това беше характерно за нашето изкуство, което възпита хора, пълни с жар, готови да защитят човечността и принципите, готови да се борят за човешките ценности и цели. „Полската школа“ продължи да лансира този образец на моралност, но и влезе в спор с него. И днес трябва да поддържаме този образец, можем да го модифицираме, но не да го забравим. Творчество, което не се съобразява с моралните категории, не може да ни помогне да разберем съвременното и правилно да го пресъздаваме на екрана. Актуалната популярност на филма „Ма-

йор Хубал“ доказва колко живи са традициите на романтичния герой в общественото съзнание. Не след дълго време Хубал ще се окаже сред героите на „полската школа“, защото моралният му кодекс е подобен и той също като тях се състои от остри, контрастни и крайни елементи. Навярно във всички тези герои, които от много поколения ни вдъхновяват, има нещо от нас самите, от нашия национален характер, от нашето схващане за живота. Значи тази „художествена форма“, както казва професор Кажимиеж Вика, е още жива и именно към нея трябва да се обърнем и в нашите филми на съвременна тема. Значението на моралната дискусия и на моралната оценка на нашите дела отлично разбира Кшиштоф Зануси, защото в неговите филми по нов начин се явяват известните морални проблеми и не се приема оправданието с „обективните условия“. Андраш Ковач в едно свое интервю счита, че трудностите ни със съвременната тема се пораждат и от обстоятелството, че провинилите се герои днес не можем да изпратим на кладата и по този начин конфликтите не стигат до крайност. И повечето режисьори и сценаристи използват това положение и не търсят истински конфликти, противно на естетическите закони, противно на културната ни политика. Кажете например, ако на героя от съветския филм „Твой съвременник“ отнемем мотива, че в името на възгледите си той рискува високото си обществено положение, какво ще остане от неговата вълнуваща драма?

Минимализмът в изкуството никога не е бил причина за гордост. По-скоро епизод, който още по-ясно е доказвал неговите истински цели.

Варшава, декември 1973 г.

БЕЛЕЖКИ ОТ ПРЕГЛЕДА НА УНГАРСКИТЕ ФИЛМИ

ЯКО МОЛХОВ

Неотдавна в Будапеща завърши годишният преглед на унгарския игрален филм. В скромния салон на студийното кино, сред обикновена публика, бяхме седнали и ние, представители на филмовата критика от социалистическите страни, както и наши колеги от прогресивния печат на Западна Европа. В течение на една седмица видяхме петнадесет филма, създадени през 1974 година.

В същия стил на простота, другарски и критичен дух в изказванията се състоя и разговорът по проблемите на унгарското кино в един от салоните на Съюза на унгарските филмови дейци, наши любезни домакини. Нямаше фестивална суета, куртоазна парадност. Най-безпощадни в критиката бяха унгарските ни колеги. Създателите пък на филмите се защитаваха с темперамент и вътрешна убеденост, без да се чувствуват лично засегнати от отправените им критики. Очевидно диалогът между режисьорите и критиците в Унгария се води отдавна в този изящен фехтовален стил с остри нападения и ловка отбървна, но никога с... убийство на едната или другата страна. Това ме изпълни с лека завист, завист към постигнатата култура на взаимоотношения в едно общо дело — киноизкуството, за развитието на което бяха загрижени всички.

Впрочем в тази дискусия не липсваха и някои курйози. Един италиански журналист, очевидно принадлежащ към така наречените „гощици“, беше толкова недоволен от видяните филми, че заяви: „Родили са се гробарите на унгарското кино“. Развивайки мисълта си, италианският колега обвини кинематографистите в отстъпление от революцията, в скъсване на връзките с масите... „Гробарите“ седяха между нас и крогко се усмихваха, очевидно нещо си припомняха — думите и обвиненията на италианеца им бяха познати. Но като изключим крайностите, както и отсъствието на усещане за специфично унгарските проблеми, можем да разберем неговите тежнения към едно кино дидактично, просветителско, агитационно, схематично, тезисно. Нашите млади социалистически кинематографии вече бяха изминали този път.

В тази интересна дискусия взе участие и прославеният съветски режисьор Григорий Чухрай, който защити правото на истинския художник да изразява себе си, да избира темите и формите за тяхното изразяване. Но в същото време той търсеше вътрешното, морално оправдание на всеки филм, неговото място в обществения живот. „В името на какво например показваме секса, жестокостта? Това е проблем. Ако това се прави само защото такава е модата — това е лошо. Но ако това се прави, защото иначе филмът не може да стане — това е добре.

В едно блестящо и аргументирано заключение председателят на Съюза на унгарските филмови дейци Андраш Ковач говори за специфичните проблеми на унгарското кино, за неговите усилия да търси нови и нови пътища за въздействие върху публиката.

Следващите бележки нямат претенция за аналитично разглеждане състоянието на унгарското кино днес, а само да информират за някои от видяните филми, които в една или друга степен са им направили някакво впечатление.

За всеки наблюдател на унгарското кино е очевидно, че то разполага с богати традиции, че наред с творците, които завоюваха почетно място сред дейците на социалистическото киноизкуство, постоянно идват нови попълнения от млади и многообещаващи талантиливи режисьори. Всичко това перспектира и аз не ще крия, че очакванията ми от прегледа бяха големи, аз бях предварително заинтригуван, защото ми предстоеше да видя нови творби на Андраш Ковач, на Миклош Янчо, на Карой Мак, на Золтан Фабри, на Ференц Коша...

Трябваше веднага да кажа, че доброто самочувствие на унгарските кинематографисти чест е било накръпявано от хладния прием на някои филми, от масовата публика, които те считат за много добри, и обратното, от радушия прием на филми, които те считат за средни, дори слаби. Но, както знаем, това не е само унгарско явление, а световно и е един от феномените на разминаването между творците и тяхната публика, който подлежи на сериозно проучване. Казвам това, защото на прегледа имаше филми, които бяха трудни за възприемане дори от зрители с висока естетическа култура, с богат зрителски кинематографичен опит.

Такъв беше филмът на младия режисьор Имре Зьондьоши „Синовете на огъня“, посветен на мъчениците, участници в бунта през 1944 г. в един провинциален затвор. Както разбрах от поясненията, това е един трагичен епизод, който бележи кулминацията в съпротивата срещу хитлеристката окупация. Бунтът започва, когато вместо унгарската стража на затвора идват есесовци. Именно този момент използват затворниците, между които има комунисти, и те спорят помежду си за целесъобразността на самия бунт. Тъй или иначе, бунтът избухва и голяма част от затворниците успяват да избягат, но преследвани, предавани от местното население, те почти всички загиват. Филмът обаче не се обляга на документален материал, а разделен на няколко епизода, наречени „картини в стихове и музика“, само възстановява легендарното в събитие, неговото митологизиране. Така „Синовете на огъня“ се превръща в някаква поредица от символи, които го правят почти непонятен, макар че като кинозрелище е необикновено живописен. Огънят е основният символичен образ: трагичният герой на историята, млад комунист-художник, през цялото време рисува в килията си една картина, която представлява горящо слънце, заобиколено от голи женски тела. Заедно с огньовете на народната задушница, с която завършва филмът, ще видим религиозна процесия на старците вътре в затвора по време на бунта, както и големия огън, в който младите затворници хвърлят всички затворнически реквизит — изтърбушени затворнически нарове, окови, затворнически книжа. В огън загиват художникът и неговата възлюблена, обзети от любовна страст. Но идва бременната жена, също преследвана, в изнемога ще роди преждевременно, ще роди свободата, за която жадува, ще роди отново човечеството... А около възкръсналите млади хора са символичните оръдия на труда, сърп и чук, камбана, плодове. И през всички епизоди на филма виждаме фрагменти от картината на художника-бунтовник. Всичко е стилизирано, както е стилизирана и майката-работничка, в обятията на която загиват тримата и синовете-левенти. Но в страстна вяра пред очите ѝ се извършва първото чудо — куршумите не достигат до големия ѝ син, водачът на бунта. И тъй в този филм-поема, както го наричат, са използвани и материализирани всички народни поверия, горят свещи в гората, чува се плачът на Мария, произнася се надгробното слово — както разбрах най-хубавите поетични паметници на унгарския фолклор и древноунгарските обичаи.

Бягате от всяка повествователност, създаването на естетизирани картини — всичко това е един кинематографичен апокалипсис, в който доминира огненочерве-



„Със затворени очи“

ният цвят на слънцето. Може би не всичко разбрах от този филм, но в едно съм сигурен: колко по-хубаво щеше да бъде, ако просто и ясно създателите на този филм бяха разказали трагичната история на този безнадежден бунт, за да съпреживеем трагиката на техния велик човешки подвиг, да разберем тяхната морална победа над фашизма... В този филм имаше всичко друго, но не и съпреживяване. Имаше показ на кинематографична изобретателност, поетическа приповдигнатост, декламация, но нямаше човешко съучастие.

Спрях се малко по-дълго на този филм, защото в него очевидно е вложена много голяма амбиция в сферата на формотворчеството, отколкото в сферата на хуманитарното и идеологическото разкриване на един исторически епизод: на неговия смисъл. Аз останах равнодушен към съдбата на героите, защото и те самите бяха превърнати в някакви пионки и символи.

Заедно с филма на Ференц Коша „Снеговалеж“, на Ищван Кардош „Необузданите хайдутни“, на Дьорд Ревейш „Легенда Пендрагон“, които представляват някои може би немного плодотворни, но интересни търсения в унгарското кино. Струва ми се, че всички тези художници са повлияни в една или друга степен от творчеството на нашумелия Миклош Янчо.

На сегашния преглед Янчо се представи със своя филм „Електра, моя любов“. Цялото действие на пиесата (филмът е направен по преработка от Ласло Дюрко на античната пиеса) се разиграва в просторите на унгарската степ, около някаква изоставена постройка. Тук отново ще видим използваните вече от Янчо символични балетни пантомими — танц с мечове, танц с камшици, паунови пера, голи момичета и всичко това на фона на препускащия табун коне. Зрелището е занимателно, но символичният потенциал на целия този пантомимен балет придобива самоцелност, губи остротата си. Като добавим, че всичко това няма нищо общо с Електра и с нейната страстна борба за истина и справедливост, за смъкването на тирана чрез отмъщението — може да се разбере моето объркване пред това странно кинематографично зрелище. То се усили още повече на края на фил-

ма, когато се появи един червено боядисан хеликоптер и като жар-птица издигна в небето Електра и нейната сестра. Аз просто недоумяхах от това произволно сблъскване на две коренно противоположни символични системи. Имах усещането, че във всичко това има някакъв страстен вик против нашето конвенционално възприемане на света, против естетиката на повествователната драматургия, и в изнемога, изчерпал всичките си възможности, Янчо ни предлага тази недомислена жар-птица, хеликоптера, една груба машина, която зачерква всичко приказно. Една голяма актриса, Мари Тьорочик, изпълнява ролята на Електра в трагедиски план и нейната реалистична игра трудно се свързва с пълната символика на заобикалящата я среда. Или както го каза един унгарски критик: „...средата нанесе победа над идеята на произведението“. Известно е, че произведенията на Янчо са винаги един дързък експеримент, едно нападение върху конвенционалния повествователен филм. Не само изобразителните решения, но и текстът на филма е изпълнен с преки декларации в полза на революцията (на революцията въобще), че дори и древната Електра казва, като се качва на хеликоптера: „Да бъде благословено името ти, революцио!“ А долу на пустата хергелето продължава да препуска. И хората се впускат във весел, апотеозен танц.

С риск да изглеждам консервативно настроен все още не мога да възприема червения хеликоптер като символ на революцията, нито пък да призная, че един пантомимен балет може да бъде онази филмова среда, която може да изрази сложни, преплетени, противоречиви човешки отношения по-добре, отколкото едно филмово повествование. Изпълнен с респект, уважение и търпимост към делото на Янчо, не принадлежа към числото на неговите безрезервни адмиратори. Както показва и „Електра, моя любов“, експериментът, който прави Янчо, неговото страстно търсене на нови пътища още не го е срещнало с ново, по-внушително идеологическо въздействие, отколкото това е във възможностите на повествователния филм. Онова, което трябва да се признае на Янчо, е дързостта, упорството, следването на един личен филмов почерк, който го отличава от всички негови съвременни режисьори. Филмите на Янчо имат свой знак, своя кодова система и с това той е влязъл вече в историята на световното кино.

Една всеобщо призната творба, построена съгласно класическите изисквания на кинодраматургията, носеше несравнимо повече нови мисли, отколкото „Електра“. Това беше филмът на Андраш Ковач „Със завързани очи“ по мотиви на романа на Габор Турзо, единствения черно-бял филм на прегледа.

Времето на действието е към края на Втората световна война. В центъра на историята са един полковни свещеник и един войник, осъден на смърт за дезертьорство. Напразни са усилията на свещеника да измоли помилване за осъдения. И вече в последния момент, за да поддържа духа му, той му внушава да се моли за чудо. И чудото става: в мига, когато офицерът ще даде команда за разстрел, е обявена въздушна тревога и започва бомбардировка на казармата. Всички се разбягват, включително и ексекторите, на плаца остава само привързаният за стълба осъден войник. След отбоя се вижда, че стената, пред която е бил стълбът за езекуции, е разрушена, а осъденият е изчезнал. И така всички вярват, че чудото е станало. И войниците, и църковното началство в лицето на кардинала искат да запазят версията за извършилото се божествено чудо. И когато свещеникът отказва да бъде лъжесвидетел, започва неговата драма, мъчителното ходене по осрието на колебанието между вярата и съвестта, между истината и лъжата, между заплахата от наказание и измяната.

Филмът е направен в свойстения на Ковач аналитичен стил: пестеливо, строго, дори сурово. Той и в този си филм търси отговор на мъчителния въпрос за корена на заблужденията на унгарския народ в периода на фашизма и войната. Филмът ме разтърси, макар че на неговата повърхност, защото главното действащо лице е свещеник, се разискват въпросите на християнската религия. Обаче темата на филма е много по-широка — това е темата за механизмите, по които се създават митовите за заблуждение на масите. Ковач и сега остава верен на идеите си, на търсенията си, дори с риск да засегне конвенционалното национално самочувствие на средния унгарец. Ковач непрекъснато му напомня за неговата историческа вина. И тук той остава верен на своя строг, малко рационален маниер на филмово повествование, което пък поражда изискването за психологическа вгълбеност в играта на неговите актьори. Андраш Ковач в ролята на свещеника и Йожеф Мадараш в ролята на осъдения войник създават силни, дълбоки човешки характери. За мен филмът „Със завързани очи“ беше голямото произведение в продукцията през 1974 година.

Един почти двусериен филм ни предложи известният унгарски режисьор Золтан Фабри, който творчески е използвал сюжета на Тибор Дерби от обемистия му роман „Незавършено изречение“, за да създаде едно филмово произведение в свойствената на Фабри живописно-психологическа структура. С огромно внимание към средата, материална и морална, като живописва с истинско наслаждение интериора на буржоазното благополучие, Фабри в същото време рисува в многопластов разказ, в тънки подробности, разложението на унгарското буржоазно общество през тридесетте години на века ни.

Със завидно майсторство, което го отделя от всички останали режисьори, Карой Мак ни разказва една колкото гротескна, толкова по човешки трагична история за късната, почти юношеска любов на една старица. Преподавателка по пиано, тя още от младини е обичала един прочут оперен певец и сега, когато е вече много стара, изпитва бясна ревност, че една друга старица ѝ го е отнела... Не, това е история, която не може да се разкаже, толкова всичко е основано на тънността на кинематографичното осъществяване. В ролята на старата жена виждаме голямата актриса Маргит Дайка. Филмът на Мак „Игра на котки“ е уж на съвременна тема, но разказва и показва по-скоро едни свят, застинал в своето буржоазно минало, защото героите му са обременени от спомени.

И тази година значителните филми на унгарското кино засягат преди всичко близкото или далечно минало, какъвто е филмът на Ференц Кардош „Необузданите хайдутки“ с участието на трима наши актьори: Джокьо Росич в главната роля, а също Катя Паскалева и Тодор Тодоров, който има интересна роля и във филма „Синове на огъня“. Усетих, че филмът на Кардош предизвиква спорове, приема се като едно явление в киното. Имаше необуздани хайдутки, които се караха, биеха и избиваха и не изглеждаха по-интелигентни от стоката, която караха към брега на Адриатическо море, за да я продадат и закупят оръжие — мисия, в която не успяха. Имаше нещо страшно в това ужасно зрелище, което на места дотягаше. Като съзнавам цялата субективност на усещането, приемам, че унгарските ценители са по-правите, защото те обсъждаха този филм с уважение и страст.

В самия ден на дискусиата, тоест в последния ден на нашето пребиваване, ни беше показан филмът на режисьора Ференц Коша, от силните единици на унгарското кино. Неговият „Снегопад“ беше великолепно заснет от оператора Шандор Шара. От ефектните кадри на спускащите се като лавина унгарски войници по една страшна пресечена местност, през поетичните кадри на планинските поляни до чудото на обилния снеговалеж, който възшебно променя нещата — всичко това е само великолепен и контрастен фон на драмата, която се разиграва по време на войната. Войникът Мартон Чорба просто убива един свой другар, също войник, за да може да получи обещаната от командването награда: две седмици домашен отпуск. И тръгва той по родните места с надеждата, че никога няма да се върне на фронта, защото ще дезертира в планината, където вече е неговият баща, също дезертьор. В търсенето на бащата го придружава неговата баба, която постепенно се превръща в символ на мира, на майчинството, на човешката справедливост. Разбира се, че войната бушува навсякъде и Мартон Чорба постепенно ще се превърне от дезертьор в активен борец против войната и по този начин ще прецисти съвестта си от извършеното прегълление.

Във филма почти няма вътрешни снимки — всичко става всред величествена природа, няма словесна фехтовка, няма ефектен диалог, няма изповедни мисли или пък аналитичен самоанализ. И въпреки това впечатлението за дълбочина на разкриването, за силно преживяна човешка драма просто струи от него по един необясним начин. Сигурно в това е голямото дарование на Ференц Коша, в неговата свършенна кинематографична култура: чрез видимите неща, чрез кръстосването на обстоятелствата, чрез скрупулозното описание на средата той всъщност съпоставя времето и хората във времето. И тогава се оказва, че не можем да определим какъв е Мартон Чорба — честен човек ли е или убиец, какъвто се заяви в началото на филма, както и обратно, жандармерийският офицер, който пуска Чорба и другите пленници — не е ли вече палач, изкупи ли е историческата вина? Искаме да кажа, че в един камерен сюжет, без опит за философско обобщение въз основа на един прост сюжет Ференц Коша ни съпоставя с големите нравствени проблеми на нашия век.

Единственият човек в тази картина, който остава непроменен, ръководен от здрави народни инстинкти, чистият човек — това е бабата на Мартон Чорба, великолепно изпълнена от актрисата Мария Марковицова. След като гледах филма, разбрах защо той беше обсъждан с внимание и уважение и беше поставян наред с



„Електра“

филмите на Ковач и Янчо. Това беше интересен, кинематографичен до съвършенство, проблемен филм. И в същото време съвършено различен от останалите като стил.

Филмите на съвременна тема, разбира се, не липсваха на този преглед, но отстъпваха както по своята проблематика, така и по кинематографичните си качества. Един от тях ме трогна със своята човешка простота — работникът, който трябва да загуби крака си, а е само на двадесет години. Филмът носи странното заглавие „Дактилология“ и в ролята на лекарката ще видим известната чехска актриса Яна Брейхова, а режисьор е Мара Лутор. Друг един филм на съвременна тема ме заинтригува с темата за сложността на човешките отношения (но ме разочарова с лекото ѝ решение („Амок“ на Фазекаш), трети в комедияния план („Автомобил“ на Геза Бесерменъ) прави опит да внуши динамизма на нашия съвременен живот. Но всички тези филми включително и на известния режисьор Петер Бачо „Пламенни момичета“ не можах да задоволят напълно интереса ми към социалния живот на съвременното унгарско общество.

Имам скрупули — не смятам, че мога да правя никакви изводи за състоянието на унгарското кино днес въз основа само на миналогодишния преглед. Но, случи се така, че на търговски прожекции можах да видя продукцията през 1973 година. Тя беше несравнимо по-слаба и единственият филм, който се открояваше, беше „Улица „Пожарна“. Като съпоставя двете години, виждам, че продукцията през 1974 година е на много по-високо ниво, защото в нея присъствуват с нови творби големите режисьори. Когато те правят дори спорни филми, все пак ни изправят пред един феномен — голямото филмово изкуство. То съществува с отделните си творби. Останалото — времето го отминава, паметта ни го изоставя. И въпреки това прегледът на унгарското кино през 1974 година демонстрира високия професионализъм на неговите дейци, тяхното неспокойствие и идейно-художествени търсения, което е залог за утрешни завоевания и в сферата на съвременните сюжети и проблематика.



Петър Слабаков и Илка Зафирова във филма „Буна“. Автор на сценария и режисьор Вили Цанков.



Силвия Рангелова и Стефан Данаилов в сцена от филма „Началото на деня“. Сценарист Александър Карасимеонов, режисьор Димитър Петров.

СССР

В студията Мосфилм режисьорът Александър Орлов е зает понастоящем с постановката на филма „Серго и Сергей“. „Нашият филм — казва режисьорът — обхваща няколко страници от много-странната дейност на първия съветски нарком на тежката промишленост — Серго Орджоникидзе. Действието протича в началото на 30-те години, когато нашата страна решаваше големи-

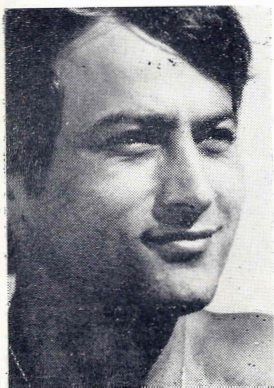
те задачи за създаване на тежката промишленост. Към един от епизодите на това трудно време са се обърнали авторите на сценария Г. Капралов и С. Туманов. Бихме искали да създадем на екрана поетическия образ на легендарния нарком, чиято най-ярки качества са безгранична преданост към идеите на комунизма и висок хуманизъм... Във филма се проследява още една съдба — съдбата на Сергей Найденов. Под влияние на срещата с Орджоникидзе

безграмотният селски пастир израства като голям специалист-металург.“ Главните роли са поверени на Едишер Магалашвили и Сергей Сазондиев. В останалите роли — Михаил Глузкий, Сергей Никоненко, М. Дроздовска.

Георгий Дanelия, един от най-интересните съветски режисьори („Серьожа“, „Не тъгувай“, „Съвсем пропаднал“), работи върху постановката на филма „Афоня“, сценарий по киноповестта „За Боршчов, шлосера от ЖЕК — 2“ на А. Бородински. В главната роля зрителите ще видят Леонид Куравльов. Много интересни събития се случват с героя, но при цялата тяхна комедийност и занимателност филмът представлява социално-психологическо описание на такова обществено зло като алкохолизма. Тук с художествените средства на киното се изследва една от разновидностите на алкохолизма, чиито корени се крият в липсата на духовни интереси. Афоня Боршчов е момък не лош, даже обаятелен, жизнен, но същевременно човек, който живее в бездуховен вакуум с минимум изисквания. Тази противоречивост на характера е художествено осъзната от Дanelия още във филма „Не тъгувай“, където героят Бенжамен, добър и прекрасен човек, е същевременно и лекомислен, изгуляйджия.

За зрителите ще бъде интересно по-скоро да видят как ще завърши „дуелът“ на Дanelия с лошите и отблъскващи страни от характера на героя, тъй като Афоня е и потенциална обществена опасност, и потенциална обществена ценност.

„Търся моята съдба“ е новият филм на режисьорката Аида Манасарова. В този филм има няколко главни герои, но централна фигура, движеща действието, е Надежда — типично руска жена, силна и добра. Към този образ се събират всички сюжетни линии. Тя се оказва полезна за всички, даже за тези, които в началото, както нейната помалка сестра Люба, не си дават сметка за това. Люба изживява тежко време.



Филип Трифонов в кадър от филма „Силна вода“, режисьор Иван Терзиев.

Тя се надява да намери опора при пристигналия в града свещеник — отец Александър. Но и самият той не е уверен в правилността на направения някога от него избор. Действието на филма го заварва в този момент, когато на пътя му се появява Надежда. Тя иска да му помогне, стреми се да му внуши нови мисли, нови стремежи.

„Филмът не е само за религиозната и борбата с нея — казва режисьорката. — По-скоро той е протест срещу пасивното отношение към живота.“ В главните роли

участвуват Галина Полских, Георгий Женев, Едуард Маревич.

В студията „А. П. Довженко“ продължава работата над филма „Белият башлик“ (сценарий Б. Шинкуба, режисьор В. Савелиев, оператор В. Илиенко). Голяма част от снимките са направени в планината на Абхазия. По жанр филмът представлява вестърн. Сюжетът обхваща събития от предреволюционния период на 1905 г. в Кавказ. Герои са хора силни и смели. „Белият башлик“ е не само названието на филма, но и ключ към характера на главния герой Хаджарад. От векове планинските върхове с недокопаната сняг са раждали у хората чувството за чистота. И. Хаджарад е като земно повторение на неопетнените снежни висоти. Той е човек мирен, привързан към своето огнище. Причините на неговите постъпки са ясни и определени. Князът заграбва земи, разорява домове, измъчва хора. Хаджарад с група другари отмъщава на грабителите. Отначало стихийно, а след срещата с революционера Яков вече съзнателно. И загива също така гордо, както е живял.

На голямата сила на добротата и човешката солидарност е посветен филмът „Пурпурният залез“. Главен герой е старият кол-



Николай Бинев във филма „Незабравимият ден“. Сценаристи П. Донев и Н. Тихолов, режисьор П. Донев.

хозник Левон, пристигнал от далечно арменско село в Москва на гости при дъщеря си. Филмът се подготвя за постановка в Мосфилм от режисьора Е. Кеосаян. Главните роли се изпълняват от А. Джигарханян, Н. Крючков, Л. Кеворкян, В. Ивашов, М. Метелкин. Автор на сценария е К. Исаев и Е. Кеосаян.

В какви роли зрителите ще видят скоро някои известни съветски артисти? Мис Бетл, годиницата на Мак Кинли, е новата роля на Жана Болотова във филма „Бягството на мистър Мак Кинли“, който се поставя от М. Швейцер по едноименната повест на Л. Леонов.

Марк Прудкин играе забележителния учен Алберт Айнщайн във филма „Избор на целта“ (режисьор И. Таланкин, киностудия Мосфилм).

Николай Олянин се снима в ролята на златотърсача Силантий във филма „Пропадналата експедиция“.



Сцена от филма „Присъствие“. Сценарий Димитър Велчев, режисьор Тодор Стоянов.



Ина Чурикова в ролята на Елизавета Уварова от филма на Глеб Памфилов „Искам думата“.



Татяна Самойлова се снима в съветско-американската филмова продукция „Синята птица“. Постановка Джордж Цукор.



Инокентий Смоктуновски в ролята на Василев от филма „Дъщери-майки“. Постановка Сергей Герасимов.

Филмът ще разкаже за работата на една съветска експедиция, заета с търсене на злато в Сибир през 20-те години. (Режисьор В. Дорман, киностудия „Максим Горки“).

В студията „Грузия филм“ режисьорът Ш. Манагадзе снима филма „Камъкът на чистата вода“. Сценарият, написан от Г. Панджикидзе, е по неговия едноименен роман, посветен на проблемите на гражданското възпитание на съвременната младеж. В основата на тази кинодрама е положена историята на сложните взаимоотношения между двама приятели — математик и писател.

В същата студия се снима и приключенският филм „Бягството“, разказващ за операцията на революционери-ленински, освободили от Кутанския губернерски затвор голяма група политзатворници. Автори на сценария са Р. Ибралидзе и С. Долидзе. Режисьор — С. Долидзе.

Режисьорът Илия Авербах („Степента на риска“, „Монолот“) поставя „Ужудни писма“ — филм за нравственото формиране на юношата, за ролята на личността на педагога в този сложен процес. Автор на сценария е Н. Рязанцева. Оператор — Долинин, студия Ленфилм.

„Човек се ражда втори път в юношеските си години. От този период зависи много по-нататъшната му съдба“ — казва режисьорът Сергей Соловьев по повод снимането на филма „Сто дни след детството“ по сценарий на А. Александров. Действието се развива в един пионерски лагер, където има и възпитателка съвсем не лоша, но с ограничени професионално-педагогически възможности, има и ръководител — млад и напълно съвременен по възглед млад човек, има, разбира се, и деца, които в своите 15 години съвсем не са деца.

Популярният съветски артист Борис Андреев отдавна е навършил 60 години. Нашите зрители помнят Борис Андреев от филмите „Тракторист“, „Двамата бойци“, „Голямото се-



В началото на тази година почина видната съветска филмова актриса Любов Орлова, създавала незабравими образи във филмите „Веселите момчета“, „Волга-Волга“, „Цирк“ и др.

мейство“, „Жестокоост“, „Оптимистична трагедия“. Своята 60-годишнина артистът е отпразнувал в Свердловск на снимки на филма „Осем сантиметра“ по документалната повест за разузнавачката Евдокия Мухина. Той изпълнява ролята на чичо Тимофей, наставник и началник на радистката Женя в тила на врага.

Популярното съветско кинописание „Советский экран“ е отбелязало неотдавна своя 50-годишен юбилей.

През януари 1925 г. редакцията на „Киногазета“ е пуснала малко (8 странички от тетрадка) илюстрирано приложение. Това е бил първият брой на „Екран киногазета“, който започнал да излиза редовно всяка седмица. Скоро поради голямия успех приложението прераснало в отделно списание под названието „Советский экран“.

Постоянни сътрудници на списанието са били Кулешов, Вертов, Пудовкин, Айзенщайн, Еренбург, Тинянов, Шкловски и други видни дейци на съветското кино. С тяхната помощ „Советский экран“ е водил линията на страстна борба за всичко напредничащо, ярко, смело в изкуството, за утвърждаване на реализма и народността. Наред с това списанието е подхвърляло на остра критика увлеченията по буржоазната мода, откъсването от живота и всичко, което е стояло на пътя на развитието на „най-важното от изкуствата“.

Много статии на списанието и до ден днешен се цитират от историците на светското кино.

В продължение на 50 години списанието няколко пъти е променяло името си. То излиза до 1941 г. След прекъсване, предизвикано от войната, от 1957 г. издаването на списанието се възобновява този път пак под името „Советский экран“. Сега „Советский экран“ е най-масовото издание в света.

ПОЛША

Режисьорът Павел Корморовски е завършил филма „Горящий хрст“. Книгата на Ян Пиешхала, по която е написан сценарият, трудно може да се нарече напълно реалистична — казва режисьорът. — Неговият начин на писане е метафоричен и символичен в описанията и в драматическата конструкция, даже и в диалога. Много трудно бе да се вмести огромният материал (действието се развива в продължение на 50 години) в рамките на филма... „Горящий хрст“ не е исторически филм, ако разбираме под това понятие верен разказ на фактите. Разказваме по-скоро за известни лица и възгледи, които са се повтаряли периодически в историята... Събитията, показани в „Горящий хрст“, са действителни, макар и подложени на литературна обработка... В главните роли участват Ян Енглерт, Чеслав Ярошински, Ана Милевска.

Програмният съвет на полската кинематография е организиран под председа-



Елена Салавей изпълнява ролята на дореволюционната руска кинозвезда Вера Халодная в съветския филм „Робина на любовта“.



Сцена от филма „Мелодии на Верийския квартал“. Сценарий и постановка Г. Шенгелая.

телството на заместник-министъра на културата Мечислав Войтчак съвещание на тема „Героят в съвременния полски филм“. Били изнесени докладите „Обществено влияние върху филмовите произведения“ и „Ролята на съвременната тема, нейният идеологичен и художествен аспект“. В дискусиите са взели участие Йежи Кавалерович, Бохдан Поремба, К. Т. Теоплич, Ян Рибковски и др. видни творци на полското кино.

Завършени са снимките на филма „Дни и нощи“ по големия роман на Мария Домбровска. Филмът ще бъде в две версии — за киното и за телевизията. Режисьорът Йежи Антчак заедно със своя снимачен екип е отделил за филма 517 снимачни дни. Пред камерата са играли 900 артисти. Снимките са направени в около 80 обекта. Закупени са били хиляди дреболии, мебели, стари накинати от края на XIX и началото на XX век. През годините, в които се развива действието на филма, модата се е променила шест пъти — трябвало е да се ушийт около 20 000 костюма. Снимките на филма са работени с две камери (за голям и за малък екран), а за масовите сцени даже с четири камери. Оператор на филма е Станислав Лот.

През 1974 г. посещаемостта в полските кина е нараснала с 2,5% в сравнение с 1973 г. Повишила се е също и посещаемостта на полските

и съветски филми. Полски, съветски филми и филми от другите социалистически страни са били гледани през 1974 г. от около 75 млн. зрители.

Станислав Латало, изпълнител на главната роля във филма „Просветление“ на Кшишков Зануси, е загинал при една експедиция в Хималаите. Латало е завършил през 1970 г. операторския факултет при висшата театрална и филмова школа в Лодз и е бил един от най-талантливите и интересни полски оператори от младото поколение.

ЮГОСЛАВИЯ

Божидар Ранчич, югославски документалист, ще



Сцена от новия чехословашки филм „Вечерта на седмия ден“. Режисьор Владимир Чех.



Андраш Балинт и Мари Чомош във филма на Золтан Фабри „Недовършено изречение“.

бъде режисьор на филма „Марксизмът — теория на революцията“, първия филм от серията научно-документално публицистични филми, посветени на различни аспекти на марксизма и революционното движение. При Центъра на киноработническото обединение Белград за работа над този цикъл е създаден специален колектив от кинематографи-сти. В планове на колектива фигурират темите: „Манифест на комунистическата партия“, „Класа и класова борба“, „Авангард



Мишел Пиколи във филма „Леонора“ на режисьора Бунюел-син.

на работническата класа“, „Марксизмът, мисълта на нашата епоха“, „Светлината на Парижката комуна“, „Интернационалът“, „Международното работническо движение“. Всички филми ще бъдат дублирани на езиките на народите на Югославия.

ИТАЛИЯ

„Федерико Фелини съобщава: „Не ще мога да осъществя филма си за Казанова. Фирмата Чинериз ме уведоми, че се отказва от този си проект, без да ми обясни поводите за това си решение.“ Режисьорът е работил вече много месеци върху сценария на филма. „За пръв път в моята кариера — казва Фелини — това бе работа аналитична и детайлна. Но от нея нищо не излезе. Загубих цяла година.“

В Италия с голям интерес мина премиерата на „Семеен портрет“, новия филм на Лукино Висконти. Пред представители на печата Висконти е заявил: „За изве-

стно време ще се разделя с театъра. Още тази година ще започна филмирането на книгата на д'Анунцио „Невинният — приключенията на едно дете, мъж и две жени“. И отново мисля за своя стар замисъл — филм по романа на Томас Ман „Вълшебната планина“. За телевизията ще подготвя един филмов портрет на Зелма — жената на Френсис Фицджералд.

По екраните на Италия с голям успех се прожектира филмът „Похищение по италиански“ с участието на Марчело Матрояни. Режисьор Дино Ризи.

ФРАНЦИЯ

Ален Делон връща на екрана популярния герой Зоро от многосерийните филми през 20-те години. Тази роля е изпълнявал на времето си Дъглас Фербанкс. Първият филм от новата серия е „Зоро — отмъстителят“, снет в Италия от режисьора Дучо Тесари. В едно интервю за „Експрес“ Делон е заявил: „Вече съм на 40 години и мисълта, че останалата част от живота си бих прекарал, както досега, ми е непоносима. Имам намерение да се разделя с киното и като артист, и като продуцент. Бих искал да работя нещо друго.“

Държавните награди във Франция за 1974 г. в обла-



Роми Шнайдер във френския филм „Пъкленото трио“, режисьор Франсиз Жиро.

стта на киното са били при-
съдени на Жан Луи Ба-
ро и 85-годишният Абел
Ганс. Най-големият експери-
мент в живота на Ганс е
бил филмът „Наполеон“,
реализиран през 1926—1927 г.
и никога не прожектиран
изцяло поради приложената
от режисьора техника на
„полиекран“ (едновременно
прожектиране на три техни-
ки). Благодарение подкре-
пата на Андре Малро и по-
мощта на Клод Льоуш
режисьорът е завършил но-
ва версия под името „На-
полеон на Абел Ганс“.



Катрин Денъв и Жан-Луи Трентинян в сцена от френ-
ския филм „Мрачна ваканция“. Режисьор Жерар Пире.

Хуан Луис Бунюел ре-
ализира своя трети филм —
мрачната фантастична дра-
ма „Ленора“ по една от
ранните романтични балади
на Готфрид Бюргер. Синът
на известния режисьор до
20-годишната си възраст не
се е интересувал от кино.
Срещата с Орсон Уелс, кой-
то търсел асистент, говорещ
испански и английски, да-
ла друга насока на живота
му. Хуан Луис е работил
с много режисьори — с Бар-
дем. Мал, Анри Верньо и
разбира се, с Луис Бунюел.

В главната роля играе
Лив Улман. Неин партньор
е Мишел Пикколи.

Пьер Ришар е днес един от
най-популярните комедийни
артисти във Франция и е
заял мястото на „непобеди-
мия“ до неотдавна Луи до
Фюнес. Неговият последен
филм „Тайнственият блондин
с черната обувка“ е имал
рекорден успех. През 1974 г.
Ришар е участвувал в пет
филма. Най-новият му филм
се нарича „Забава“. Поста-
новка е на режисьора Фран-
сис Вебер. „Изпълнявам ро-
лята на журналист, който се
е заел да напише репортаж
за един голям централен
магазин, разказва Ришар.
Дъщерята на собственика на
вестника го е купила, за да
се позабавлява малко, и
сега го е изоставила, както
децата захвърлят играчката,
омръзнала им вече. Това
ще бъде филм с „черен ху-
мор“, макар да се опитвам
малко да го „порозова“.

За пръв път в своята
актьорска кариера Жан Пол
Белмондо ще изпълнява ро-
лята на полицаи във фил-
ма „Страх над града“, по-
становка на режисьора Ан-
ри Верньо. Той е комисар
на криминална бригада. Ус-

пява да хване известен пре-
стъпник, но се казва, че не
той, а някой друг, вероятно
психопат, тероризира цял
Париж — напада сами жени
и ги убива. Как да бъде от-
крит, когато няма свидетели,
които да го опишат? Дали
загубен между милионните
жители на Париж престъп-
никът ще остане неоткрит?

Анри Верньо твърди, че
истинския герой на този сен-
зационен филм е Париж,
неговото небе, къщи, ули-
ци и подземният град, тъй
като голяма част се разви-
рава в метрото. Партньорка
на Белмондо е Леа Масари.

Режисьорът Ерик Ряомер
е завършил вече своите „мо-
рални разкази“ — цикъл
филми, между които „Моя-
та нощ у Мод“ и „Следо-
бедна любов“. Сега френ-
ският режисьор е решил за
известно време да остави
съвременната тема. Той про-
явява интерес към класиче-
ската литература и по-спе-
циално към произведението
на немския писател Хайнрих
фон Клайст — новелата
„Маркиз д'О“, която ще
бъде пренесена на екрана
при най-точно спазени ко-
стюми, декор и преди всич-
ко диалог. Снимките ще
бъдат направени в ГФР, а
в актьорския състав ще уча-
ствуват немски и френски ар-
тисти. С този си филм
Ерик Ряомер ще започне нов
цикъл — „романтични раз-
кази“.

АНГЛИЯ

Екранизацията на пиесата
„Галилей“ на Бертолд Брехт

има дълга история. Както е
известно, Бертолд Брехт
през годините на хитлериз-
ма е живял в Щатите. Ра-
ботил е много. Писал е
линеси, които не са били по-
ставяни, и сценарии, които
не са били реализирани.
Едва в 1945 г. продуцентът
Майкъл Тод откупва право-
то да екранизира пиесата
„Галилей“ (написана в
1938—39 г.), което право по-
късно отстъпва на Т. Е.
Хемблетейн. Постановката е
възложена на режисьора
Джоузеф Лоузи. В 1947 г.
пиесата била представена в
един холивудски театър с
участие на Чарлз Лоутън.
В 1948 г. Брехт се връща в
Берлин, а четири години по-
късно Лоузи, подгонен от
антикомунистическата исте-
рия, напуска Щатите.
През тези четири годи-
ни всички негови усилия
да филмира „Галилей“ се
оказват неуспешни. След
идването си в Европа Лоу-
зи получавал от Брехт всич-
ки права за една екранна
версия на Галилей. Сега ве-
че режисьорът е могъл да
осъществи своя мечтан
проект да види „Галилей“ на
екрана. По негов замисъл
повечето от снимките е
трябвало да бъдат напра-
вени в Рим, Флоренция, Па-
дуа, където се развива дей-
ствието, но да се получи
разрешение за това от цър-
ковните власти се оказало
невъзможно. Пиесата на
Брехт била включена в
„черните списъци“ на Вати-
кана.

Минават няколко години,
явява се друга трудност —
парите. Но един ден при
Лоузи се явява Антони Куин
с предложението да финан-
сира „Галилей“ и да изпъл-

нява главната роля. Тогава Елена Вайгел, вдовицата на Брехт, слага своето veto. Тя иска гаранция от Лоузи, че Куин действително ще бъде най-добрият артист за ролята на Галилей. Лоузи не е могъл напълно да гарантира това.

Трябвало е да се чака още няколко години. Най-после в 1974 г. в лондонската студия ЕМИ Лоузи завършва филма „Животът на Галилей“. Режисьорът сега е на 65 години. Изминали са се 36 години от времето, когато заедно с Брехт е започнал работа върху първата постановка на „Галилей“ в Щатите. „Моята екранизация на „Галилей“ не е фотографична реконструкция на пиесата, но нова филмова форма, която би могла да се нарече театрална — е заявил Лоузи. — Филмът протича само в един декор, загатващ многото места на действието. При моята работа съм се ръководил от мислите на Брехт за театъра и актьорската игра. Стремям съм се да остана верен на епичния характер на неговото произведение.“

САЩ

Ал Пачино (познат у нас от филма „Кръстникът“) играе във филма „Следобедът на един горещ ден“, който представлява реконструкция на гангстерското нападение върху една

ньюйоркска банка в Бруклин през август 1962 г. Консултант на филма, по американски образец, е бил един от участващите в нападението, осъден на дългогодишен затвор.

Ньюйоркските критици, подобно на своите английски и френски колеги, са признали филма на Фелини „Амаркорд“ за най-хубав филм на годината. Шведката Лив Улман е получила наградата за най-добро изпълнение на женска роля във филма „Сцени от брачния живот“ на Бергман. За най-добър американски артист е посочен Джек Никълсън за ролята във филма „Последната задача“.

Марлон Брандо е подарил на своите приятели-индианците 16 хектара земя в Калифорнийската местност Агоура. При предаване акта за собственост Брандо е заявил: „В моята актьорска кариера съм извършил много непостижими грешки, като съм се съгласявал да изпълнявам роли във уестърни, фалшифициращи историята така, както я виждат белите. Тази земя ви е принадлежала. Връщам ви я със закъснение от 400 години.“ Белите собственици на околните земи с голямо неудоволствие и

враждебност са посрещнали новите си съседи — индианците.

Йон Войд, Доналд Сърдленд, Роберт Шоу и известният режисьор Мартин Рит ще изпълняват главните роли във филма на Максимилиан Шел — „Съдния и неговата котка“ по пиесата на Фридрих Дюренмат. Филмът ще се снима в Швейцария.

Починал е на 72-годишна възраст американският режисьор Анатол Литвак (от руски произход). Автор е на първата версия на популярната мелодрама „Майерлинг“ (1936 г.) и на един от първите антихитлеристки филми „Показанията на шпионина“.

Навършили са се 100 години от рождението на един от пионерите на американското кино — Дейвид Уорк Грифит (роден 23. 1. 1875 г.). Неговият филм „Нетърпимост“ е влязъл в класиката на световното кино. Под негово ръководство са работили и израснали като артисти Мери Пикфорд, сестрите Гиш и много други американски артисти. Починал е през 1948 година.

ЛЮБОМИР ЛЕВЧЕВ

ОСИНОВЯВАНЕ

КИНОПОВЕСТ

ЧАСТ ПЪРВА

РАЗДЯЛА

1. Вратата

Вратата е един от символите на началото и края. Затова има сладки и горчиви врати. Разбира се, през своя живот ние преминаваме през хиляди врати, без да им обръщаме внимание, без да мислим за никакви символи. И все пак някои от тях остават в съзнанието ни завинаги — жестоко затворени или примамливо открити — мечти или спомени.

Нека един електрически училищен звънец ни послужи за начало. Тогава започват да се отварят всички врати. От тях бавно излизат учителите и шумно изхвърчат учениците. След това идва по-тържествен входов портал, през който трябва да минат всички. И най-накрая е голямата врата на двора. Две високи бетонни колони. Едното желязно крило липсва, а другото виси пречупено само на едната си панта. На върха на бетонната колона се е изкатерил един ученик и в позата на Роденовия мислител съзерцава как гимназията се разотива, как се разотива и този ден и как бавно пада вечерта.

В подножието на другата колона са се облегли двама единадесетокласници, които ще наричаме Дъглия и Лигълото, както ги наричат техните другари, защото в ученическите прякори винаги се крие един верен шрих на още недовършения човешки портрет.

Като шутовете в Шекспировите пиеси, те ще трябва да въведат „княза“ в действието.

— Знаеши ли — казва Лигльото, — че в това заведение има много неясни образи.

— Ти гледай да не изпуснеш „ясните“ — флегматично отговаря Дългия.

Шумният поток влачи едно хубаво едро момиче, облечено според средношколските канони.

Това е Роза и ние трябва да запомним нейното лице, защото ще го виждаме до самия край.

Лигльото се затичва към нея и я хваща за ръката.

— Братовчедке, занаяш ли как бих изтанцувал едно танго с тебе?

Отговорът се състои от една тежка чанта, която връща рицаря до колоната.

Дългият се хили.

— Получи ли си комсомолското поръчение?

— Голяма крава е тази Роза, нали? ... Ето го Шампиона, излиза ... Ще изпълниш ли „завещанието“ на Соня?

Шампиона е един строен единадесетокласник. И без друго си личи, че е спортист. Името му е Асен Йотов. Но това е вече „принцът“ и дългият шут не без страхопочитание се приближава към него. И двамата тръгват по улицата на синята предвечерна мъгла.

А Лигльото прави жестове към едно момиче, облечено твърде екстравагантно, за да прилича на ученичка.

— Соня, всичко е „о'кей“?

А по улицата, която се отдалечава от училището, Дългият говори доверително на Шампиона.

— Нали ще дойдеш тази вечер? Соня ти каза, нали?

— Много ме задължавате с тази покана.

Има някакво странно човешко достойнство в гласа и във всяко движение на Шампиона.

— Защо бе, Асе, знаеш ли колко е гот у тях.

— Не мога да знам.

Дългият се хили пак.

— Много лесно ще научиш ... Мисля, че Соня прави терена специално за тебе. Хвърлила ти е око.

— Нима?!

— А бе, ти ела, пък ще видиш! В осем ... Нали знаеш ... Чао! ...

2. Лампите

Почти цялата история, която разказваме, протича в тази покрайнина на големия столичен град, където някога е било царството на „хижките със закнижени прозорци“, както казваше Смирненски. Царството на къщичките с градинките, след които започват нивите. Само че сега това царство бързо изчезва под железните зъби на булдозерите и на негово място изниква новият свят на модерните комплекси с ужасно еднаквите високи бели блокове, с асфалтираните магистрали и ален, между които тревата и дърветата не са смогнали все още да поникнат. И може би това създава някакво чувство за противоестественост.

Двата свята се смесват в един силен коктейл, особено когато започва магията на вечерта — когато изгряват светлинните на града. Това са толкова прекрасни мигове! Онзи, който може все още да им се радва, значи все още е запазил младостта на човешкия дух, карал нашите предци да се вдъхновяват от изгревите и залезите.

Ето и сега запалват лампите. Неоновото осветление на модерния комплекс трепка и се предава от стълб на стълб като огнена шафета. А старите жълти лам-

пи на стария жълт квартал светват изведнъж и очертават границите на своята Атлантида. Това е всичко.

А ако цялото чудо се извършва в една все още тънка есенна мъгла, както сега, то още повече прилича на безименно изкуство.

3. Каруцата

По улицата (която започва от голямата гимназия, пресича стария квартал и се влива в модерния комплекс, в участъка с едрите павета и бледните крушки, с емайловите ореоли) минаваше голямата каруца-платформа (с гумени автомобилни колела и с големия черен кон). Както винаги, нейният товар беше покрит с избеляло платнище. Сякаш пренасяше някакъв огромен мъртвец. И както обикновено, на капрата седяха трима души. Сега в гъстеещата мъгла те съвсем приличаха на призраци — неподвижни и мълчаливи. Само огромният камшик (спомен от някогашните файтони) от време на време изплющаваше над ушите на коня...

Каруцата спря пред една дървена ограда с висок жив плет, над който надничаше обикновената тук старовремска ниска къща и ескортиращите я вечни бараки. Тогава неочаквано енергично „призраците“ се раздвижиха. Скочиха от капрата. Дървената порта просто изхвърча.

— Асене, идвай! — извика глухо онзи, който беше най-нисък, но твърде набит.

Грамадният като Голият каруцар вдигна рязко платнището, а Третият огледа безлюдната мъглива улица.

От дворчето тичешком изскочи Шампиона. Тогава четиримата свалиха от каруцата един сандък и го понесоха навътре. Товарът беше очевидно доста тежък, та краката им се хлъзгаха в разкаляното дворче.

— Внимателно! Спокойно! — диктуваше Третият с тих, но заповеден глас.

И тоа бяха единствените думи, които те си размениха. Когато оставиха сандъка в слабо освената барака, приличаща на склад, лицата им сребрееха от нот.

Третият погали нежно по врата Шампиона.

Набитият, който беше тук хазаинът и бащата на момчето, заключвайки бараката, измърмори:

— Асене, да затвориш портата!

После призраците отново се озоваха на капрата, отново стихнаха неподвижни и каруцата продължи своя път. Само огромният камшик плющеше над ушите на черния кон.

4. Гардеробът

Разбира се, Асен затвори портата и бавно се прибра в мъждукащата къща. Вътре беше топло и старомодно. Прозорците, които започваха почти от земята, бяха окрилени от плетени перденца с фигури на ангели.

В една стая с неопределени функции се помещаваха: кръгла черна маса с елипсовидна дантелена покривчица, миндер, покрит с одеяло, над който беше закачен рисуван ковчог (изобразяващ езеро под луна и жена, която храни лебед), друга квадратна масичка (за която столът и учебниците подсказваха, че е писалище) и един старовремски гардероб с огледало на външната страна на вратата. Ако трябва да се допълни интериорът, ще прибавим една сватбена снимка по стереотипите на трийсетте години и две портретчета на Гагарин и Че Гевара, забодени с топлийки над писалищната маса.

Един малък стенен часовник показваше осем без пет.

Шампиона застана пред огледалото на гардероба и започна внимателно да се изучава. Колкото и да подреждаше косата си, гледката не го удовлетворяваше.

Пуловерът можеше да се квалифицира като селски, а за куртката, разбира се, и и дума не можеше да става. Сякаш за да се развесели, Шампионът направи няколко ловки джазови стъпки, но така ставаше още по-жалък. Тогава боязливо той отвори гардероба. Едната половина беше безобразно натъпкана с боклуци, а в другата имаше само един единствен костюм и една шапка. Те бяха обкичени с орехова шума. След известно колебание Асен извади костюма и го разгледа под лампата. Ореховата шума изпада от него, сякаш някой започна да си шушука в стаята. Едно бяло изкуствено цвете на бутоньерата подсказваше, че това е сватбен костюм и че той не е обличан повече след онзи толкова далечен ден.

Асен погледна гузно сватбения портрет на баща си, като че ли му се извиняваше, а след това енергично се преоблече в черния костюм, толкова старомоден, че приличаше на днешните. Когато се огледа в огледалото, Шампионът започна искрено да се смее. Започна да танцува с някаква невидима партньорка и да се смее на себе си. Тогава извади и шапката, или по-точно казано, бомбето, което го направи съвършен.

Часовникът удари осем.

Асен изтръгна само цветето от бутоньерата. Скри своите дрешки в гардероба, прикри се и за всеки случай под ученическия шинел, сложи отдолу и бомбето, откачи куките на прозореца и го остави така, погледна още веднъж сватбения портрет и излезе.

5. Шапката

В тези стари квартали не е имало само бедняшки къщи. Ето Асен влиза в една романтична градина отвъд висока чугунена ограда. Сребърни борове, кипариси, брезички и голяма плачеща върба, която сега наистина плаче от мъглата, а сълзите ѝ капят в малко изкуствено езерце, сред което е нагазила неясна скулптура на жена. Двуетажната къща с щори отвън изглежда напълно безлюдна и Шампионът натисна звънеца, сякаш иска да я събуди.

Но пустотата тук е привидна, защото звънът се разнася в един голям по-уосветен хол, изпълнен с млади хора. Те седят по скъпите мебели или просто на дебелия персийски килим и разговарят тихо на двойки и тройки. Приличат на публика, която очаква да започне спектакълът. Облечени са по последна мода и това е в пълна хармония със супер модерния лукс на дома. И пак звънецът е сигнал за започване на спектакъла. Восъчните фигури се раздвижват и проговарят. Най-напред скача познатата ни Соня.

— Спокойно, маце — казва лигаво Лигльото, — няма кой друг да бъде освен твоя Шампион.

— Я се посмей самичък, че няма кой да се смее на тъпото ти остроумие — му отговаря злобно Соня.

Лигльото започва да се смее високо и отвратително. А домакинята отива да отвори входната врата с черна дърворезба.

Соня целува небрежно Шампиона и го повежда навътре. Асен ѝ поднася една мокра хризантема, съблича шинела си и го хвърля на претоварената закачалка от ковано желязо.

— Много си мил. Чувствувам, че това цвете си го откраднал от нашата градина.

— Не, от галантерията го купих — казва Шампиона хладнокръвно и оправя бомбето си пред огледалото.

— Ама ти нещо карнавално го даваш?

Асен поднася ръката си на Соня и двамата влизат тържествено в хола. Посреща ги експлозия от смях и възгласи на изненада.

Асен сваля бомбето си и се покланя театрално.

— Даме и господа, моите почитания.

Възгласите и писъците стават още по-весели.

Публиката скача от местата си и опипва героя.

— Скив каква костюмара е извадил, бе!

— Какви подпльпки!

— Какви вати!

— Виж тука каква буца има! — вика Лигльото, като го тупа под сърцето.

— Асене, гений си!...

Шампиона се освобождава от любопитните прегръдки и започва странен пластичен танц.

— Виж го бе, каква е усмивка от старите ленти!

Дългият, който, разбира се, е тук, включва един същп магнитофон и развеселеното пространство на хола избухва от луда музика. Всички започват да танцуват. Соня с Шампиона, който сякаш е изпаднал в делириум.

Всъщност танците, които така строго броят секундите, карат хората да загубват реалната представа за време. Ако си истински запален танцьор, реалността се връща при тебе едва когато се задъхаш и потта започва да капе в очите ти.

Тогава Дългият се провиква:

— Соня, няма ли нещо за пиене в тази къща?

Соня се удря по главата, с което иска да покаже, че е забравила най-важното и, въртейки се все още в ритъма на танца, отваря обятията на едно барче. То светва и на неговата огледална сцена се появяват бутилки и чаши.

— Барът е на самообслужване! — вика Соня и пада разкошно в едно меко кресло.

Музиката рязко стихва — прегракнала и тя от жажда. Всички бързат да си наляят чашите.

Лигльото изучава етикетите на бутилките.

— Соня, тази троянска сливова е камуфлажът на баща ти, нали?

Всички се смеят, защото наистина между надменните и чудновати бутилки уиски, джин, арманияк, кампари и прочие (всичките отворени) скромно и неловко се свиwa едно шише сливова ракия.

— Соня — продължава Лигльото, — баща ти е днес командирован в Троян, за да си купи сливова, нали?

— Недей, че ще се задавя!...

— Впрочем и това юзче може да свърши работа. Сядайте да играем на бутилка.

Компанията се разполага в кръг на килима, който допреди малко беше дансинг. Бутилката е завъртяна в центъра и след малко нейното гърло спира, насочено срещу едно от момичетата. Публиката не е недоволна.

— И сега какво да правя? — пита момичето, като отпива от чашата.

— Я па тая, не знае да играе на бутилка — провиква се Лигльото. — Ще се събличаш, какво ще правиш.

— Една бройка ще свалиш от себе си — дообяснява Дългият. — Хайде побързо.

Момчето, което е с джинси и блуза с голямо деколте, сваля шалчето от врата си.

— Така може ли?

— Е можеше и нещо по-съществено да хвърлиш, но има време.

И бутилката отново се завъртва. Този път нейното жадно дуло се спира пред „крупнето“, тоест Лигльото. Той е безкрайно щастлив и бързо започва да се съблича, ревейки от възторг.

— Чакай бе, ти ще останеш по организъм!...

Бутилката сочи Соня, облечена в строго мини, ако едно мини може да бъде строго.

— Ох — изпъшква театрално домакинята. — Сега какво ще правя... Асе, ела да ми помогнеш, че ципът ми е развален.

Тя става, дърпа Шампиона за ръката и двамата потъват в една съседна спалня.

Тайнствената скрита светлина, която озарява бялата спалня на Соня, би

подказала на един опитен човек, че всичко е режисирано предварително. Но за Шампинът полумракът е по-смущаващ от светлината на прожектора. Дългият цип на късата рокля съвсем не е развален, но Асен едва се справя с него. Накрая дрехата пада на пода и Соня, само по бикини, се обръща с лице към своя рицар. Почти е излишно да се съобщава, че се прегръщат и целуват.

Нейното тяло блести върху черния стар костюм. Всичко това прилича на пантомима, чиято музика е само придиханието на любовта.

Но изведнъж вратата се отваря и нахлуват най-напред шумът и джазът, а след това Лигълото и момичето, което наистина не знаеше играта. По-точно Лигълото блъска момичето в стаята. От всичко това се смущава не голата Соня, а облеченият Шампион, който прави опит да я прикрие.

— Моля, не се претеснявайте. Тук си има място и за вас, и за нас — казва Лигълото, който вече е гол до кръста и бос.

— Пусни ме бе, нахалник! — съпротивлява се момичето, замаяно от алкохола.

— Недей така, мацке, ще видиш колко е готино — бърбори Лигълото и се опитва да го съблече.

— Асе, моля ти се, помогни ми!

— Пусни момичето. Не виждаш ли, че не иска.

— Бе, я си гледайте леглото!...

— Асе, моля ти се!

Шампионът оставя Соня и се приближава към Лигълото.

— Пусни момичето!

Шутът се отдръпва, защото подсъзнанието му знае, че професията на принцесите не е да се шегуват.

Какво, какво? — казва той обидено. — Тя не знае ли за какво е дошла тука?

Момичето побягва от стаята, оправяйки дрехите си.

— Кой измисли тази идиотска игра? — почти плаче то. — Измислете друга игра!

Асен изхвърля Лигълото от спалнята и сам излиза в хола, но там го посреща не само гъстият цигарен дим, но и злобното мълчание на полуразсъблечената компания — „кой си ти, дете ни разваляш веселбата“, говорят безмълвните пози. Някой демонстративно спира магнитофона. Тази враждебност кара Шампиона да се усмихне изкуствено:

— Добре, ще играем на друга игра. Ще играем на желания... Моля!..

Той взема своето бомбе, подхвърля го във въздуха и го поставя в центъра, където беше бутилката. Къс презрителен смях посреща това предложение. После настъпва отново враждебно мълчание. Един от присъстващите замахва с крак и ритва бомбето. То прави черна параболa и тупва в ъгъла като осветен прилеп. Шампионът се свива, сякаш са ритнали него, докато едно момиче се изкичкова. Друг шут изпраща бомбето в другия ъгъл.

— Дай шапката — глухо и страшно казва Асен.

Но отново мълчание...

— Вземи си я сам! — И отново убийствен кикот.

— Дай шапката — вече не на себе си настоява Асен.

Соня, която също е влязла в хола, и то по бикини, отива и вдига шапката.

— Асене, защо се впрягаш? Защо разваляш всичко? Заради една стара шапка? За какво ти е тази шапка?

Шампиона дърпа бомбето от ръцете ѝ.

— Защото съм свикнал да казвам довиждане с шапка... Чао!

Князът прави поклон и излиза

6. Мъглата

Асен тича по улицата към къщи. Звукът от крачките му е глух, защото мъглата е силна. Тя се движи като хаос от по-близки и по-далечни неясни свет-

лини Мъглата ни напомня за безкрайността. Може би защото безкрайността е за мнозина една философска мъгла.

Винаги, когато тича, Асен си представя пистата с препятствията и летежа на хърделиста. Но ето че забавя темпото, стъпките му стават безшумни като на котка. Той влиза краднешком в своето дворче. Сянката му се плъзва покрай стената. Прозорецът леко изскърцва и Шампионът се прехвърля в стаята. Чува се само ускореното му дишане. Пипнешком намира ключа на лампата и светва. На лицето му се изписва ужас. До писалищната маса, облегал на стената, стои бащата. Върху масата — бутилка сливова ракия, същата като от играта, само че наполовината изпита. Другата половина е вече в зениците, които гледат зловещо Шампиона. Куртката, селският пуловер и ученическите панталони са хвърлени на пода. Всичко е „безпощадно ясно“.

Асен поглежда пак сватбената снимка. Сега търси помощ от нея. След това започва грескаво да съблича откраднатия костюм.

Един тежък пестник се стоварва върху лицето му, момчето поглежда баща си с укор. „Защо? Нима е толкова голямо престъплението ми?“ Но не казва нищо. Само още по-бързо започва да се съблича...

Третият удар го заварва, когато събува панталоните и може би за това той загубва равновесие и полита към гардероба. Огледалото изхрущява зад гърба му. Там три тънки мълнии зачеркват винаги някогашните отражения.

Когато се изправя, Шампионът почти инстинктивно замахва и сега неговият юмрук се стоварва върху лицето на стария. Бащата тъкмо се е навел и е сграбчил самото на сватбения си костюм. Ударът го изпраща на пода. Той посяга да се задържи за масата, но само смъква покривката и шишето пада заедно с него, а ракията се разлива по пода и... Един миг бащата и синът са зашеметени от случилото се. После старият надава животински вик. Почти на четири крака излиза от стаята.

Тази пауза дава възможност на Асен да облече своите дрешки и даже да грабне шинела. Тогава бащата се появява отново в тъмната сянка на вратата. В ръцете му святка големият камшик от каруцата — споменът от някогашните файтони.

Една крачка е достатъчна, за да може да се избяга през онези прозорци, стигащи почти до майката земя. Асен изчезва в мъглата, а камшикът изплющява в тази бездна и само ангелчетата на пердетата затреперват от болка.

Пияният хвърля оръжието си и отново сграбчва самото. С едно рязко движение той разпаря хастара му и отвътре изскача огромна топка банкноти. Някакво странно успокоение се изписва върху озверялото лице на Потов. Дори се усмихне и стои така, прегърнал черната пелена на самото, от която надничат банкнотите като личице на бебе.

7. Бърсалките

Всеки като дете е бягал от къщи, ако не наистина, поне в своите фантазии. Обикновено това е първата авантюра на човека. Тя е толкова приятна, че някои цял живот се заканват да я повторят. Но да бъдеш изгонен с камшик от собствения си баща, и то без да знаеш защо, това е вече душевна катастрофа.

И Шампионът се влачеше по студентите улици и през мъглата на своето жестоко „защо“. Той трепереше и подсмърчаше, едва ли от студа. Беше навлязъл в новия квартал. Минаваше покрай ярко осветената витрина на един плод-зеленчук и захвърлената шайга с развалени домати му изглеждаше като негов портрет. Модерните блокове светеха съвсем неестествено сред това поле с магарешки бодили. Но още по-неестествено изглеждаше самотната тлефонна кабина посред някогашните поля.

Асен влезе в нея, просто за да влезе някъде. Апаратът се оказа с открадната слушалка. Животът се извиваше към момчето с раздвоен змийски език. Но всичко това вече нямаше никакво значение. Той се облегна на стъклената стена и само чувствуваше, че страшно много му се спи. Очите ту се затваряха и тогава неоновите съзвездия изчезваха, ту пак се отваряха и комплексът отново изплуваше.

Изведнъж го осветиха остри фарове. Една милиционерска кола бавно се дви-

жеше към телефонната кабина. Заслепен и уплашен, Асен изскочи и тръгна по някакъв плочник. Колата беше спряла и две очи го гледаха изпитателно.

Асен сви зад ъгъла на един десететажен блок. Посрещна го почетната рота на цинковите варели за боклук, защото един принц трябва да бъде посрещнат с почести. Той козирува на почетната рота и влезе в светещия блок. Все още му се струваше, че го гонят. Затова веднага се скри в асансьора и натисна най-горния бутон. Подемникът тихо забуча. Асен се облегна на стента и се огледа в огледалото. Едната му буза беше синя и подута, устата му сцепена, а струйка кръв застиваше по брадата. Асансьорът се разтърси и спря. Беше на десетия етаж. Стълбището светеше. Опрял чело на прозорчето, Шампионът не виждаше нищо друго освен бърсалките.

Изведнъж му се стори, че чува шум и бързо натисна най-долния бутон. Подбижното скривалище навлезе в някаква тъмна зона и пак с познатото разтърсване спря. Това беше самата маза — топлото и задушно царство на ненужните вещи. Асен отвори и в осветеното пространство направи няколко несигурни крачки. Някаква тръба избърмча и го стресна.

След реконгносцировката той се завърна в асансьора и натисна един от горните бутони. На някаква площадка на стълбището отново излезе и като се заслушваше и озърташе, започна да събира бърсалките. Кой знае защо хвърляше по един поглед и на табелките.

„Сем. Наталия и Петър Стаменови“

„Крум Стоянов — заклет експерт“

*„Евдокия Станулова
Пенка Пенева“*

Пред една врата нямаше бърсалка. Асен погледна визитната картичка

„Иван Иванов — артист“

Затова пък на следващата врата имаше бърсалка като персийски килим. Шампионът се наведе да я вземе, но тя се оказа закачена със специални верижки. Звънтенжът на верижките го уплаши и той побърза да се прибере в кабината.

След малко на дъното на мазата се появи едно легло от бърсалки. На него, свит като ембрион, заспа низвергнатият.

ЧАСТ ВТОРА

СРЕЩА

8. Учителката

Обикновена класна стая. Една млада учителка преподава урока за възрастна на звездите. На дъската са закачени две карти на всемира. Класът слуша с привидно внимание, без да знае кой за какво си мисли. Тук има много познати лица — познати главно от снощния терен. Тук са Соня, Дългият, момичето, заради което стана скандалът, Лигльо и други. Сега те са почти неузнаваеми; сресани и кротки, приличат на деца.

— Във всички галактики звездите възникват групово, говори учителката. — Тези процеси продължават и в наше време. Появяват се нови звездни асоциации, т. е. групи от подобни звезди...

Вратата се отваря и влиза Асен. Видът му е наистина окаян. Ученическите му дрехи са смакани и изцапани. От косата му стърчат някакви клечки, а подутината под окото му е псиняла. Класът зашумява. Някои се засмиват, защото на

тази възраст всичко е смешно. Но повечето са просто изненадани. Учителката също се стъписва. Известно време тя мълчи и гледа Шампиона, който стои до вратата в очакване на досадното мъмрене. Но „астрономката“ просто му казва:

— Седни.

Асен сяда на последния чин, съпроводен от любопитните погледи. И от любопитния шепот на другарите си. Той се обляга на бялата стена и на нейния фон изглежда още по-страшен.

— Продължаваме урока — казва учителката. — Моля за внимание!

Тези призиви са вече безполезни, защото всички непрекъснато се обръщат да гледат Асен. Шумът се засилва, когато за всеобща изненада Шампионът заспива, облегнат на стената. Учителката не може да откъсне очи от загадъчния мъченик.

— По-тихо! — казва тя и продължава урока за възрастта на звездите шепнешком, сякаш за да не събуди Асен.

— Звездните асоциации са много нетрайни, неустойчиви, те постепенно се разпръскват в пространството поради притеглянето на галактиките, които се стремят да разсеят всяко сгрупване на звезди...

Но закъснението на нашата звезда е толкова голямо, че само след няколко мига бие звънецът за излизане. Шампионът не го чува.

— Роза, ела с мене — казва учителката, прегърнала дневника.

Роза е същото онова едро и хубаво момиче, което видяхме в самото начало на разказа и помолихме да бъде запомнено.

Някъде сред кипиящия коридор учителката и ученичката се спират. Сега и двете изглеждат почти на еднаква възраст и еднакво се смущават от това.

— С вашия съученик очевидно се е случило нещо неприятно... Аз го познавам като много възпитан и дисциплиниран... Така ли е?

--- Да, той е много добър ученик.

— Вие сте длъжни като негови другари и като комсомолци... Ти нали си комсомолският секретар?

— Да — казва Роза.

— Вие сте длъжни сега да му помогнете. Само много внимателно. Да не се смесва любопитството с вниманието.

9. Хлябът

Плач тълпа, но не от ученици, а от забързани пътници и не в коридора на училището, а в тунела на гарата. Сякаш някакъв магьосник внезапно е преобразил училищната глъчка в глъчка на пътя. Разбира се, животът ще направи това чудо, но по-късно и не изведнъж.

Голямата модерна софийска гара вече работи, но същевременно още се достроява и работата кипи с пълна сила.

На перона, сред навалищата от изпращачи, посрещачи и пътници, ние откриваме фигурата на Шампиона. Той не бърза и изглежда дълбоко погълнат от своите мисли, затова не обръща внимание на онези, които го блъскат и ругаят.

Той спира при една група работници, които изливат бетон в дълъг кофраж и го трамбоват с вибратори. Това са все яки и весели хора, които работят с настроение.

Хей, момченце, не се заплесвай, че ще си изпуснеш влака! — подвикват те на Асен добродушно.

— Няма такава опасност — усмива се тъжно той. — Моят влак не е композиран още.

— Тогава какво търсиш тука?

— Търся работа.

— Нашата ли ти се хареса?

— Защо не?

Един рус здравеняк оставя вибратора и си изтупва ботушите от бетона.

— Майсторе — казва той, — я да го видиме този наш колега.
Няколко души заобикалят Шампиона. Един опипва мускулите му.

— Че ти май си яко момче?

— Парички ли са ти притрябвали?

— Ако ме вземете, няма да сбъркате — мъчи се да се пошегува Асен. — Аз съм свикнал да работя.

— Я го виж колко е нахакан!

— Мераклия!

Онзи, когото нарекоха „Майстора“ и който изглеждаше по-възрастен може би поради мустациите, погледна изпитателно търсача на работа.

— Даскале, ти сериозно ли искаш да станеш дюлгерин?

— Съвсем сериозно.

— На колко си години?

— На седемнадесет.

— А с учението?

— Може да продължа във вечерната.

— Колко ти остава?

— Половин година.

— Тогава ще си отидеш в къщи, ще се напрегнеш да хванеш дипломата и ще дойдеш при нас напролет. Ясно ли е?! Работата няма да ти избяга, а без диплома си заникъде...

И пак средношните улички на познатия стар квартал. Изчезнали са светещите часовници и информационни табла на гарата; изчезнал е трескавият и възбудителен шум край коловозите. Дълбока тишина и мрак.

Асен ту влиза в осветените кръгове под уличните лампи, ту се изгубва от очите ни. Върви безцелно — очаква да настъпи онзи час, когато ще може да се прибере в своето леговище от бърсалки.

А ето го в един светещ квадрат. Това са отраженията на старата фурна. През отворената врата дими сладка пара. Умореният княз се спира и гледа как вътре работи старият фурнаджия, гол до кръста, озарен от пламъците на разпалената пещ, подобен на някакъв древен бог. Той се готви да свещенодейства — хлябът с неговата религия.

Един шурец чете весело молитвата.

Милата топлина на старата фурна привлича Асен и той влиза вътре. Богът го усеща и още преди да се обърне, казва:

— Добър вечер.

— Добър вечер — отвърща князът и замира до големия тезгях.

Старият фурнаджия измъква главата си от устата на пещта, изважда и своето копие с големия мокър парцал накрая и оглежда внимателно странния гост. Асен разбира, че трябва нещо да каже. Бърка в джоба си и показва една смачкана цигара. — Огънче?...

Фурнаджията го гледа с хитра усмивка. Вдига едно платно, изважда отдолу хубав кръгъл хляб, отрязва с големия надиплен нож половината и я хвърля на тезгяха пред госта.

— Я пробвай този хляб дали е станал, че в скоро време ще ме оставят да пека само тикви и гювечи.

— Благодаря — казва Асен, макар че усмивката му говори повече от всякакви слова. Хвърля цигарата и веднага захапва комата.

Има ли нещо по-вкусно от топъл хляб с песен на есенен шурец!

— Ти нещо си го закъсал, мой човек? — казва богът, продължавайки своята работа.

— Закъсал съм го — казва князът с пълна уста и се усмихва на смешния си глас.

— Е, каква е работата?

— Абдикирах от къщи...

Човек не знае за кои свои думи ще съжалява след миг. Фурнаджията хвърли голямата лопата и се вторачва учудено и сърдито в своя млад гост.

— Как така?! Избягал си от бащиния дом?!... И къде ще отидеш?... С какво ще го смениш?... Съжалявам, много съжалявам...

Богът не каза за какво точно съжалява. Асен стоеше като онемял с хляба в ръце.

— Иди веднага при баща си... Можеш нищо да не му казваш, само ще му целунеш ръка и край на тези глупости...

Князът остави на тезгяха наченатия хляб и излезе.

След това го виждаме как се оглежда и се мушва боязливо във входа на онзи модерен блок. След това как спи, свит в своя алков от бърсалки.

10. Залавянето

Някои казват, че хората били най-нервни сутрин. Ако това е вярно, значи човек е изневерил твърде много на природата.

Големият комплекс се събужда постепенно от звъна на хиляди будилници. Още в тъмни зори заехтяват бързите стъпки на работните жени и мъже. Някои трябва да оставят най-напред полуразсъннените си деца в детския дом, други тичат към трамвайната спирка и същевременно закусват. Тази нощ е била студена, защото е паднала слана...

Чистачката на големия десететажен блок, възбудена и нервна, звъни на една врата. Отвътре се показва главата на презриваща жена. Косата ѝ е навита на книжки, а едната ръка прикрива деколтето на пенюара.

— Какво има? Какво си се развълняла толкова рано?

Чистачката с особена тържественост произнася:

— Госпожа, крадецът е в мазето!

— Как така?!

— Бърсалките пак ги няма.

Жената с навитите коси надава вик на изненада.

— Дай да съберем мъжете, докато не са отишли на работа.

След миг още два звънца тревожно звънят. И така целият блок зашумява като кошер.

На площадката, около врата, която води към мазето, се събират възбудените съкооператори. Глъчката е такава, че от нея нищо не може да се разбере. Явно е само, че се създава някаква организация за залавяне на тайнственото лице, което спи в мазето. Пред външните прозорци на мазето се поставят постове. Някои са се въоръжили за всеки случай с дебели летви.

Асен се събужда в полумрака на мазето. Тревогата го е обсадила отвсякъде и той прилича на преследвано зверче.

Ние виждаме челото на една голяма чугунена тръба, по която са избили капчици хладна вода. Асен се хвърля към прозорчето, но там се виждат чифт мъжки обувки и една летва.

Значи изход няма: В този миг хърделистът отново започва да лети над препятствията.

Площадката пред входа на мазето, която сега е широко отворена, е занемала. Но изведнъж шумът избухва отново, защото излизат трима яки мъжаги. Влачат пленения Шампион. Зад тях излиза и чистачката.

11. Спасението

Точно тогава по стълбите се спускаше един възрастен мъж с бастун. Той купаше едва забележимо — Беше широкоплещест. Лицето му лъхаше на здраве, ма-

кар очите му да бяха малко тъжни. Само косата му блестеше чисто бяла. Сега спазаш: пеша, защото ловците на тайнствената личност бяха блокирали асансьора с створена врата, за да не избяга оттам ловът. А Шампионът беше изправен на стената на позора. Пред него купчината бърсалки приличаха на клада, готова всеки миг да пламне.

Съкооператорите бръмчаха малко разочаровани, защото тяхната утринна фантазия предвиждаше някакъв много по-страшен субект.

— Ама то съвсем младо, ма!

— Хулиганска история.

— Дали не е някой садист?

— Горкото! От добро не е отишло в мазето...

— Трябва да се предаде в милицията?

— Ама то не е пълнолетно сигурно?

Онзи с бастуна, чиито бели коси грееха на тъмносиния шлнфер като факла, наблюдаваше тази сцена няколко стъпала над всички.

Кой знае защо там отдолу Асен гледаше все в него с безизразните си отупахи и объркване очи. Но и куцийт го гледаше някак особено, сякаш си спомняше много страшен спомен.

— Какво е станало? — каза той глухо и въпреки това всички замлъкнаха и се обърнаха към него.

— Спи в мазето, другарю Павлов!.. Две нощи!.. На бърсалките!..

— Аз казах, че кооперацията трябва да се заключва — обидено изквичава една достопочтена дама.

— Какво да го правим, другарю Павлов?

Белокосият се спусна на площадката, сякаш му беше неудобно да го гледат отдолу. А неговите строги очи не се откъсваха от лицето на злощастния Шампион.

— Оставете го на мене — казва той. — Аз ще се разправам с него.

Хвана Асен за ръката и му посочи отворената килия на асансьора.

12. Генералът

Павлов отключи своята врата, точно когато чистачката постилаше пред нея възвърнатата бърсалка. Очевидно беше бързала право тук.

— Хулиган — казва тя предпазливо.

Белокосият пуска момчето пред себе си и след малко те се озовават в кухнята на апартамента. Бяла маса с четири бели стола; метален умивалник с вграден бюфет; електрическа печка и хладилник и нещо друго.

— Седни — твърдо, но не грубо заповяда генералът, защото Павлов е генерал.

Асен се подчинява, а онзи остава прав.

— Я обясни сега ти кой си и що си.

— Ученик съм.

— Това виждам и сам. Гледай ме в очите и отговаряй каквото те питам. Шампионът вдига главата си. Очите му са влажни, но гласът му не хленчи.

— Не знам как да отговоря.

— Я иди се измий най-напред, че знаеш ли на какво приличаш.

И генералът посочва с бастуна си вратата на банята.

— Измий се, дано разбереш кой си.

Асен отива в банята, а генералът влиза в хола и набира един номер по телефона

— Санчев... съобщете, че ще бъде след час в службата.

И ето ги отново двамата в кухнята.

— Я виж! Ти си бил красавец.

Шампионът се усмива и подсмърква.

— Как се казваш?

— Асен Асенов Йотов.

— Къде живееш?

— На улица „Седма безименна“, номер пет.

— Че то това е в махалата, бе? Защо не си спиш в къщи, ами си се заврял в това мазе?

— Изгониха ме.

— Кой ще те изгони?

— Баща ми.

Генералът трепва.

— Как така баща ти?! За какво те изгони?

— Не знам.

Сега генералът тупва с гумения край на бастуна си по масата.

— Недей да шикалкавиш, ами отговаряй точно.

— Бях му облякъл сватбения костюм без разрешение.

— Хайде, холан — засмива се генералът. — Я измисли някоя по-святна лъжа, защото трябва да си оправдаеш синините.

Тук Асен вече се разплаква. Закрива лицето си с ръка и успява да каже само:

— Честна дума.

— Сега за какво плачеш?!

— Срам ме е.

— За какво.

— За баща ми...

Генералът се разхожда из кухнята. После посочва с бастуна си един шкаф и заповядва:

— Отвори тука.

Асен веднага се подчинява.

— Извади каквото има за ядене и сядай да закусваш.

— Благодаря ви, но нямаше нужда.

— Недей много да дрънкаш, а прави каквото ти казвам.

Хляб, сирене и масло. Асен е страшно гладен, но преглъща трудно. Генералът изважда от хладилника една кока-кола, отваря я и му я дава. Сяда срещу него и внимателно го наблюдава. После в едно тефтерче си записва нещо.

— И какво работи този твой страшен баща?

— Закупчик.

— А преди девети какво е работил?

— Не знам — пак нещо такова.

— И ти сега докога ще му се сърдиш?

— Аз?!

— Искам да кажа кога ще се върнеш в къщи?

— Никога!

— Хайде де.

— Никога!

Асен събира трохите от масата в шепи и ги хвърля в устата си. Кой знае защо гсва много се харесва на генерала.

— Прибери нещата по местата им, а чинията в умивалника... Под закачалката има четка. Вземи да се изчистиш.

И докато Шампионът изпълнява всичко това, генералът замислено казва:

— До колко часа си на училище?

- До седем.
- В седем и петнайсет да си тук.
- Асен изпусна четката от изненада.
- Ясно ли е?!
- Да.
- Седем и петнайсет!.. Хайде да излизаме!..

И ето генералът и Шампионът излизат от асансьора. На площадката, която само преди час приличаше на ешафод. Навън една черна „Чайка“ очаква генерала. Шофьорът отваря вратата и куцийт не без труд се настанява вътре. Когато тръгва, той вдига ръка за поздрав, без да се обръща. Може би е видял в огледалото, че от входа му маха с ръка Асен.

13. Директорката

Небе, изпълнено с късно есенно слънце и черно-бели облачета, приличащи на шастие, което крие всякакви изненади. Всъщност това небе се вижда през прозореца на класната стая и на него му се любува самият Асен.

Учителят по история превършва своето писателство в дневника, затваря го шумно, което значи „внимание!“, и застава пред класа.

Вижда отново лицата на нашите познати: Роза, Соня, Дългият и други. Те са все така добри, умни и чисти.

— Ученици, по плана сега трябваше да изпитвам, но за голямо ваше съжаление нямам настроение за тази работа.

Класът тихо зашумява.

— Възложено ми беше да напиша няколко глави от бъдещия учебник по история. Както виждате, и аз съм суетен човек — хвала се. Да напишеш няколко реда от един учебник по история е много трудна и отговорна работа. А представете си колко е трудно да създадеш самата история.

Тук учителят прави пауза и се разхожда вдъхновено между редиците, загледан в същото слънчево и загадачно небе.

— Не ви ли се е струвало, когато четете тази прекрасна книга, наречена история, как сякаш някакъв властен глас извиква героите, необходими на времето. И те се явяват един след друг...

Но в този миг вратата се отваря, появява се байчото и извиква:

— Асен Йотов, да се яви пред директорката.

Класът избухва в смях. На лицето на учителя се изписва огромна досада и той казва обидено:

— Отивайте, Йотов!.. Животът си прави шега с всичко...

Директорката — енергична, изнервена, вече застаряваща жена, вдига строгите си очи към Шампиона.

— Вне сте Йотов? Да?

— Да, другарю директор.

— Йотов, два дена вие закъснявате, идвате на училище без чанта, без домашни, даже без молив. Явявате се безцеремонно в някакъв странен вид... Да, погледнете си лицето — като след пьянски побой. Какво значи всичко това?

Асен мълчи с наведена глава.

— Моля, говорете. Какво значи това?

— Нищо.

— Как така нищо? Това е нищо за вас?

— Забравих я в къщи.

— Йотов, вие се държите с мен нахално. Утре ще дойдете тук с родителите си.

Вратата на директорската стая прекъсва мъмренето. Влизат учителка и мъж на средна възраст

— Много се извинявам, другарю директор — казва учителката. Приближава се съвсем плътно до своята началничка и нещо ѝ пошепва на ухото.

— Да, разбира се! — казва директорката със съвсем променен тон. — Заповядайте. (Това отнася за новодошлия.)

— Йотов, вие почакайте навън!

Асен излиза в коридора — тих и безлюден сега. От стената го гледат само строгите портрети на възрожденците. На Шампиона му се струва, че техните погледи са пълни с укор, затова се обръща към прозорците. Към онова хубаво небе, под което вървят жени с колички и тичат малчугани с шарени хвърчила.

От директорската стая излизат двамата, които прекъснаха тежкия разговор, и Асен отново трябва да се яви на изтезание.

Този път директорката става от стола си и се приближава към него. Шампионът се присвива, сякаш очаква да го бият. И наистина ръката на директорката посяга, но вместо да го удари, дружелюбно каца на рамото му.

— Йотов, Йотов, мило момче. Вие очевидно преживявате някакви големи неприятности. Аз няма да любопитствам сега, но искрено желая да ви помогна.

Всъщност къде е нашият комсомол? Как може той да стои така бездушен? Аз трябва сериозно да им издърпам ушите... А вие Йотов, имайте предвид — учителите освен че са преподаватели и възпитатели, те са и вашите най-близки приятели.

Когато имате нужда, обърнете се даже лично към мен... Сега отивайте в час...

Асен излиза, като прави учудени гримаси. Покланя се в гротескния си маниер на вратата с табелка „Директор“.

14. Роза

Вечерта е изпълнена със сигналните изсвирвания и веселите гласове на гимназистите, които се разотиват по домовете си. Ето го и Асен, отворил спортна крачка, така че Роза трябва да подтичва, за да го настигне. Той я забелязва и се усмихва дружелюбно.

— Какво ма, Роза? Какво ме гониш?

Роза е нещо смутена.

— Нищо... просто можеш да ме изпратиш

— Колко е часът?

— Няма седем още.

— Добре тогава.

И я хваща галантно под ръка. Роза внимателно се дръпва

— Ама недей така да ставаме за смях.

— Роза, знаеш ли, че си голяма сладурана?!

Сега вече Роза съвсем се смущава.

— На теб нещо изведнъж много ти се оправи настроението?

— От тебе, Роза, от тебе...

— Да бе, сигурно! — казва Роза, личи колко ѝ е приятно.

Настъпва пауза, в която и двамата вървят редом, погълнати всеки в своите мисли. Не знаей, че са внимателно наблюдавани.

На петдесетина метра след тях се движи съвсем бавно една бяла „Шко-

да“. Зад волана е Соня. Тих джаз пълни купето. Шампионът и Роза спират. Спира и „Шкодата“.

— Кажй нещо? Какво мълчиш? — е казал Шампионът.

— Асе — е измънкала с вълнение Роза, — защо идваш без чанта на училище? Какво става с тебе?

Товага Шампионът рязко спира.

— Охо, другарю комсомолски секретар, вие изпълнявате директивите на директорката?

— Глупости. Просто си мисля дали не можем да ти помогнем с нещо?

— Слушай, Розе, не се престаравай, защото не обичам да бия момичета... Ясно ли ти е?!

Роза се разплаква, но продължава все още да върви редом с него. После изведнъж се обръща и хуква по една уличка. Шампионът ускорява крачкага. Но ето че го настига бялата „Шкода“. Прозорчето е свалено. Отвътре маха Соня.

— Качвай се да те повозя!

— Лейди, не съм достоен за вашата карета.

— Хайде качвай се, докато не е дошла синята лампа.

— Твоята кола има ли часовник?

Соня показва едно часовниче, вградено в миниатюрна автомобилна гума, което виси на ключа на колата.

— Е, какво показва гумата?

— Седем и десет.

— Можеш ли да ме закараш до онзи десететажен замък?

— Естествено качвай се, принце!

Асен скача бързо в колата. Шкодата потегля с несръчно раздрусване. За да заглади лошото впечатление от шофьорското си майсторство, Соня пита:

— Асе, кой те е издул така?

— Мохамед Али — гласи отговорът.

Соня посяга с дясната си ръка да го погали, но колата веднага кривза на една страна

Ето ги пред десететажния блок.

— Стоп! — извиква Шампионът.

Шкодата спира със същото раздрусване. Асен отваря вратата и казва на учудената Соня:

— Какво ви дължа?

— Ти си луд, бе, защо слизаш?

— Хайде, че бързам! Колко е сметката?

— Една целувка.

Асен целува Соня.

— Моля, рестото!

Соня се смее и също го целува. После Шампионът побягва и изчезва във входа на блока.

15. Вечеря

Бялата маса в кухнята е наредена с прибори за двама души. Генералът и Шампионът се хранят. Когато завършват скромната вечеря, когато си допиват чая, когато Генералът започва да си чисти зъбите с клечка, вече може да се говори:

— Ти си бил добър ученик? Дори отличен, може да се каже.

— Майка ми държеше на това.

— Тя какво?...

— Тя беше цяла светица, но много отдавна се помина. Сега разбирам как я е измъчвал оня.

— Защо мислиш така?

— Защото си я спомням само тъжна.

— Това не е вярно. Те са живели много добре и той много я е обичал...
Даже се е пропилил след смъртта ѝ. Но да не говорим за това.

Генералът става от масата. Става и Асен.

— Прибери масата! Вече знаеш къде стоят пешата.

След малко те и двамата са в хола. Там старият нещо се двоуми. Разглежда някакви книги, които са му добре познати, после троснато казва.

— Засега ще останеш да живееш при мене.

Шампионът мълчи с наведена глава.

— Някакви възражения?.. Въпроси, изкавания?... Няма?

— Благодаря... Но аз.

— Какво?

— Някак си е неудобно. Вие не ме познавате.

— А ти познаваш ли ме?

— Не, но чувствавам, че сте добър човек.

Генералът се смее.

— Е, може и аз да чувствавам, че си добър човек... Ще видим кой какъв е! Ето тук ще спиш.

Генералът тупна с бастуна си по кушетката в хола.

— Долу в чекмеджето има завивки... Хайде, лека нощ!

Генералът тръгва към своята стая, но спира и посочва един пакет на креслото.

— Това е за теб!

Когато остава самичък в хола, Асен най-напред отваря пакета. Оказва се, че вътре има нова чанта, заредена с всякакви учебници, тетрадки и прочие. Този подарък го кара отново да се разплаче. Кой знае какви са истинските причини за това. Може би някакъв спомен. Или просто внезапно отпускане след напрежението.

Известно време Асен стои така с чантата и учебниците в ръце, но шумът в съседната стая го сепва. Остава подаръка си на страна и бързо като войник започва да оправя леглото. Впрочем и одеялото, което му се предоставяше, е войнишко, но то е напълно достатъчно, защото апартаментът е много топъл. Шампионът се съблича светкавично, загася лампата, ляга и се завива през глава.

*

16. Дъжд

Може да сте останали с убеждението, че Асен е заспал веднага. Той дори искаше така да стане, за да изпълни нарежданията на своя благодетел, но тъй като това сега беше невъзможно. И очите му не се затваряха.

Холът беше почти осветен от силното осветление на улицата. Мебелите, които оставаха в тъмно, приличаха на някаква спяща дружина. Но над тях, в сиянието на неона, витаеха закачените по стената снимки на съвсем непознати хора, поставени в тънки рамки. Едно беше ясно, че снимките са стари, а хората на тях са съвсем млади.

Изведнъж на Асен му се стори, че заваля дъжд. Дори се засилваше. Тогава той, предпазливо като крадец, стана от леглото, промъкна се между креслата и масата и залепи нос на стъклената балконска врата. Не се виждаше нищо освен кривата линия на един неонов фенер и очертанията на спящия комплекс — плоските покриви, гъсто обрасли с телевизионни антени. Шампионът бо-

язливо отвори вратата на балкона (тя за щастие не изскърца) и излезе. Нощния есенен хлад обгърна полуголото му тяло.

Оказа се, че не вали никакъв дъжд. През комплекса преминаваше огромно стадо овце. Овчарите припряно го гонеха напред по-широката асфалтирана алея и от копитата по асфалта се разнасяше шепот, съвсем подобен на дъждовния. Овцете бяха стригани и по-много гърбове се четяха големи цифри и други знаци, изрисувани с червена боя. Колкото и да ги гонеха, животинките все гледаха да оскубнат по някое стръкче от съвсем оскъдната трева и от цветята в страни. Те събориха някаква кофа за боклук и в тишината отекна звук, наподобяващ далечна гръмотевица...

Асен наблюдаваше тази почти абсурдна картина, докато един глас го стрелна.

— И ти ли не спиш?

Съседният до балкона прозорец беше отворен и оттам надничаше белокосият генерал по юнашка фанелка. Пушеше цигара.

— Помислих, че вали дъжд — отвърна Асен, като се надвеси малко над перилото на балкона.

— Прилича — каза лаконично онзи.

— Много е странно това стадо в града.

— Какво му е странното?

— Като глаголното време „минало в бъдещето“.

Но генералът не разбра опита за остроумие.

— Водят го на клиниката.

След известна пауза той добави:

— Така ще изстинеш.

И Шампионът побърза да се прибере.

ЧАСТ ТРЕТА

СМЪРТ

17. Друг гардероб

Чува се плющенето на дъжд и този път наистина вали. Водата поройно бие в прозорците. Асен скача бързо и започва да оправя леглото. От съседния апартамент вече долитат звуците на утринното радиопредаване — маршове, изпълнявани от духова музика. И така предутринен здрач, военна музика и порой, който може да премине в поледица и сняг. Такава смесица винаги хвърля в душата ти предизвикателството за нещо необикновено, което непременно трябва да стане — иначе животът едва ли е оправдан. Докато ние гледаме приборя на дъжда в стъклата, генералът и неговият нов съжител са успели да закусят все така спартански бързо и сега се сбогуват.

Старият подава на Шампиона един ключ.

— Този остава за тебе. Внимавай да не го изгубиш. В банята съм ти оставил ново ножче за бръснене. Сега учи, а довечера не закъснявай никъде!...

И излиза напорист като пороя. Асен се връща в кухнята. Дояжда си закуската. Разтребва и измива чиниите...

А сега какво да правя в този нов дом? Той е негов, но напълно непознат. Тръгва бавно и замислено по коридорчето. Отваря всички врати, всички шкафчета. Да, в банята е приготвено за бръснене. Може да се изкъпе, ако иска. В този килер пък няма абсолютно нищо. Холът е най-добре познат. Я да пуснем радиото...

Само снимките на кого ли са? А, това трябва да е генералът на млади години. Я виж ти, каква дълга коса е имал, а сега е готов да ти подстриже и уши-те. Тази снимка е позната. Бригадата „Чавдар“, строена след завземането на София, приема поздравя на своя партизански ръководител... Стаята е все още загадка.

Асен не без въднение отваря и тази врата. Но може да се каже, че е разочарован. Едно легло в дървена рамка, оправено по казармените изисквания, до него столче, отрупано с вестници и списания. Бюро, върху което има само един стоящ календар (който между другото ни подсказва, че сме вече декември) и един празен бележник. Чекмеджетата са заключени! До бюрото — голям зелен огнеупорен шкаф. Разбира се, и той не се отваря.

— Егати канцеларията? — казва Асен на глас и се уплашва от гласа си.

Започва да се развлича със смешни движения, наподобяващи глупав и страхлив крадец, като се наблюдава в едно голямо огледало, лепнато от самите строители наред с стената. Тогава забелязва, че в стаята има и един голям, боядисан също в бяло стенен гардероб.

Асен става изведнъж сериозен, завъртва ключето на вратичката и отваря. Вътре пари същата простота и строг войнишки порядък.

Избеляла винтия и тъмнокафяв клин. Един светъл и един тъмен цивилни костюм (изглеждат необличани) и две военни генералски униформи! Долу — чифт стари, скъсани туристически обувки. Другите два чифта са съвсем нови и официални.

Асен е магически привлечен от униформата. Съблича ученическите си дрехи и облича военните. Оглежда се на огледалото. Гледката е тъжно смешна. И кителът, и панталоните са му прекалено широки. А във фуражката главата му хлътва до ушите. Най-смешното от всичкото е, че манекенът е бос.

Господи! Не изглеждаме ли и ние понякога така, когато обличаме идеите на великите революционни поколения?

Прекалено пищната форма винаги прави смешно скромното съдържание. Затова и Асен не се смее на своята карикатура. Кителът непрекъснато увисва на ляво. Нещо тежи там. Асен опипва отвън джоба и под плата се очертава формата на пистолет. Това вече изплашва Шампиона, той бързо съблича униформата и я прибира в гардероба, заключава го и чак тогава се усмихва тъжничко. Както е по долни гащета и фанелка (всъщност стар състезателен екип), той повлича жалките си ученически дрешки и отива при музиката в хола. Там се тръшва в мекия фотьойл като Гаврош във Версайл. И душата му е потънала по същия начин в дълбок размисъл.

18. Първа телефонна игра

За всички нас, които отдавна сме станали роби на дяволския черен апарат, телефонът е ежедневен кошмар. Но онези, които не са се насладили на неговата нагла диктатура, го считат за човешко благо.

И тъй като Асен принадлежеше на наивната и неизкушена част на човечеството, телефонът веднага го привлече. Той седеше кротко до самия му фотьойл и го гледаше с десетте си бели очи. Едно протягане на ръката и слушалката е вече на ухото на Шампиона. Той навива шайбата...

Телефонът звъни в позната стая до леглото на Соня. Момичето се съ-

бужда и най-напред се опитва да спре будилника, докато разбере, че противният звън иде от другаде. Тогава се надига в леглото и също взима слушалката. Зад гърба ѝ е прозорецът на стихващия дъжд.

— Ало! Соня, обичам те! — шепнеше Шампионът и Соня изведнъж се ококорва.

— Ало! Кой се обажда? — Защо ме будиш толкова рано бе, кретен?

— Не, Соня, много е късно за нас.

— Кой си ти? Откъде се обаждаш?

— Как откъде? От леглото ти... Я провери не съм ли още в леглото ти? Соня изкрещява с всичка сила в слушалката. След това казва нежно.

— Спуках ли ти тъпанчето?

Насреща се чува само смехът на Асен. После той хлопва телефона.

19. „Чайката“

По познатата уличка, под познатия дъжд минава познатата каруца с черния кон. Само че на капрата са само двама. Няма го бащата на Асен. Двамата са с дебели черни мушми с качулки.

Има нещо привично приятно в това да пътуваш през дъжда под една дебела качулка. Да гледаш как водата се стича по хълбоците на конете и да слушаш чаткането на подковите. Но отдалече тази черна каруца, подообна на катафалка, предизвикваше неприятни асоциации.

Когато приближиха дома на Йотов, „Голиат“ изведнъж опъна юздите и Арап се закова на място. Беше се разкрила съвсем неочаквана гледка. Пред изгнилата дървена портичка лъщеше, още по-голяма, една „Чайка“.

Недоумението и изненадата траеха само миг. След това двамата скочиха от капрата и изтичаха в пряката уличка. Там се прикриха зад един стобор и през жълточервените клони на надвисналата дюля, наблюдавах входа и автомобила. Дъждът все така се стичаше по черните качулки. Бяха си разменили само погледи и нито една дума. Но Голиат многозначително цъкаше с език. Не мина много и от къщата на Йотов излезе генералът, накуцвайки и тупайки с бастуна си. Около него доста раболепно се втреше хазинът. Шофьорът хвърли вестника и отвори вратата. После чайката отлетя като комета през това забравено пространство.

Двамага черни звездобройци се спогледаха.

— Провери!...

И Голиат, клатушкайки се, тромаво изпълни тази заповед. Изчезна в дворчето на Йотов, но не след дълго се появи пак и махна с ръка. Тогава другият също тръгна.

20. Втора телефонна игра

Полугол в мекото кресло, Шампионът още се смее на шегата, която си направил със Соня. Слушалката е пак в ръцете му и той пак навива шайбата.

Телефонът звъни в дома на директорката. Тя си оправя тоалета пред огледалото. Лицето ѝ е намазано с крем.

— Ало! — казва тя делово и разсеяно.

— Николова ли е на телефона? — почти шепне Асен.

— Да, Николова ви слуша.

— Простете моята дързост, но аз не мога повече да мълча...

— Кой се обажда? Какво има?

— Николова, аз ви обичам!

Директорката трепва и успява да каже само още веднъж.

— Ало!

— Аз ви обичам дълбоко и пламенно — продължава своята гавра Шампионът. — Чувате ли ме?

Но от другата страна не идва никакъв звук.

Директорката гледа повяхналото си лице в огледалото и очите ѝ са пълни със сълзи. Защо такава жестокост?

— Ало! — Любима! Обади се — крещи Асен. Но няма никакъв отговор.

— Ти май припадна от щастие — измърморва той и затваря телефона.

21. Кръглата маса

Ето че отново трите призрака са се събрали заедно. Сега те седят около кръглата черна масичка с бялата дантелена покривчица. За миг виждаме отражението на Йотов в пукнатото огледало на гардероба и едно скъсано лице. Тримата тягостно мълчат. После Голиат измърморва:

— Много лошо!...

— Лошо, добро — това е! — отвръща му смутен Йотов. — Да извадя ли ракия?

— Не — тихо и ледено го отсича Третият. — Я повтори, ти какво точно отговори?

— Аз казах... че единичък син така не се харизва и че... ще си помисля.

— Много лошо! — казва Голиат, а Третият се смее зловещо.

— Ще мислиш! Е, какво ще мислиш?!

— Генералът може да изучи момчето, да му отвори всички врати... Може и на нас да помогне нещо... Аз ще искам...

— Глупак! Мислещ глупак!

— Добре де, ти как би постъпил на мое място?

— Това не е важно... Генералът не те ли попита защо ти е избягало момчето?

— Той знае...

Сега Третият скача разярен.

— Какво знае? Аз питам какво по-точно знае? Докъде знае?... Може би е влизал и в бараката?!...

Йотов е съвсем изплашен и объркан. Просто скимти.

— Ма, чакайте бе, хора! Какво говорите вие? Недейте така.

— Аз например не знам защо избяга Асен. Може би е научил нещо?

— Нали ви казах: Бях пиян, бих го и...

— И от това имаш синьо на носа.

— Много лошо! — мърмори Голиат.

— Аз честно ви казвам, не виждам какво чак толкова е станало, като е дошъл генералът.

— Аз го познавам този твой „роднина“. Много отдавна! А и той може би ще си спомни нещичко за мене, ако синчето ти се разприказва.

— Я да си пийнем ние и да си поговорим като хората! — умолително скимти хазапният — ... Аз на Асен ще му затворя устата!... Така ще му я затворя!... Ще видите!

— Йотов! — неочаквано спокойно заговарва Третият.

— Да — отвръща онзи по войнишки.

— Ти виждал ли си Тоно някога да бие Арап... Кажми?

— Не съм виждал.

— Той коня си не бие, а ти сина си с камшик ще гониш... В нашата игра камшик няма! Или зоб, или нож!

— Много лошо! — клати глава Тоно.

— Ти си глупак, и то много опасен глупак... Хайде, Тоно, да тръгваме, че той може и тебе с камшика да нашари!

Голият се смее с идиотски смях.

Двамата стават, тръгват към вратата. Йотов се мъчи отчаяно да ги задържи.

— Моля ви се! Чакайте да се разбереме докрай. Аз ще отида да оправя работата.

Третият погалва нежно Йотов по врата.

— Ще се разберем, Йотов, спокойно, ще се разберем... Я ме изчакайте за малко тука...

На асфалтова площадка край стадион са паркирани няколко чуждестранни хладилни камиона. Единият е отворен и сега го товарят. Появява се Третият. Качва се на стъпалото на кабината и чука по прозореца. От леглото зад седалките се надига четиридесетгодишен мъж. Лицето му е издялано с бравдвата на решителността. Обува си ниските ботуши и слиза от кабинета при нашия човек. Ние не чуваме разговора, който веднага се подхваща (говори главно Третият), но по жестовите и изразенията разбираме, че напрежението е много голямо. Изглежда, че по едно време чужденецът пита колко е часът, защото Третият изважда своя джобен часовник. Шофьорът спокойно го взима от ръката му, откъсва го от ланеца и все така спокойно започва да го разглежда. Часовникът е стар, но много скъп. На капака има и гравирано име и дата. Безцеремонният го хваща с две ръце и антиката жалко изхрущява. Стъкълца звънват по асфалта. Часовникът е изкорубен като онези на Салватор Дали. Същите зловещи ръце го връщат на собственика — вцепенен и бледен. Стрелките стърчат и показват нечовешко време.

Шофьорът се обръща и се прибира в кабинета на хладилния камион...

22. Трета телефонна игра

Асен е все още в креслото и шайбата отново се завъртва.

Телефонът звъни в един безличен дом. Там възрастен мъж и жена пият кафе. Домакинята става и вдига слушалката.

— Ало!

— Извинете, може ли да повикате на телефона Роза?

Жената оставя слушалката с гримаса на досада. Шляпа с чехлите по дългата черга, излиза на площадката на външната стълба и се провиква през оградата.

— Роза!... Роза на телефона!

После се връща при кафето с думите:

— Дъждът почти е сирял.

Роза пере в едно голямо корито, когато чува, че я викат. Избърсва ръце в престилката и побягва пъргаво към съседите. Мократа ѝ рокличка е залепнала на гърдите и корема. Роза оставя налъмните си на входа и влиза боса.

— Много се извинявам — измъква тя към старите. Още веднъж избърсва ръката си, вдига слушалката и почти шепне:

— Ало! Кой е?

— Роза, искам да ти каже нещо много важно.

— Кажй, Асене.

Асен се стъписва от това, че са познали гласа му.

— Ало! — подсеща момичето, като поглежда гузно към старците, зяпнали я с любопитство

— Роза, аз те обичам! — неуверено казва той.

Сега Роза е цялата пламнала и объркана, даже се обръща с гръб към съседите и едвам усиява да прошепне:

— И аз, Асене... И аз много.

Асен пуска слушалката и скача от стола. Един миг стои така, после започва да се облича. А от падналата слушалка долита едно тихо:

„Ало!... Ало!... Ало!...“

23. Кока-кола

На вратата се звъни. Асен, който вече се е облякъл, отива на пръсти и поглежда през шпионката. Рязко се дърпа от изненада, но след това отново залепва око. Отвън стои баща му. Той изглежда съсипан и много смутен. Звъни отново и отново.

Може би това е отмъщението на сина. Но във всеки случай той никога не е наблюдавал толкова продължително и произволно лицето на суровия мъж. Сякаш сега го беше поставил под някакъв микроскоп и онзи мърдаше като безпомощен бактерий.

Чак когато старият Йотов се отчая и се обърна да си тръгне, Асен рязко и шумно отвори вратата. Това стресна до немай къде баща му. Известно време двамата мълчаха и се гледаха, догдето най-подир с голямо усилие единият каза:

— Добър ден, Асенчо.

— Добър ден.

— Дойдох да си поговорим.

— Така ли?

— Да, Асенчо. Баща ти идва да ти се извини.

— Това съвсем не ми е нужно, но ако имаш нещо друго да ми казваш...

Заповядай... Заповядай...

Двамата влизат в кухнята. Бащата зяпа учудено чистия модерен апартамент.

— Сядай — казва Асен, старейки се да изглежда хладнокръвен, но разбира се, възмущението му остава нескрито. Той се завъртва, отваря малко театрално заредения хладилник и подава:

— Ще пиеш ли една кока-кола?

— Благодаря, няма нужда — измъква старият Йотов, седнал на крайчеца на белия стол. Но синът вече е извадил бутилката. Отпушва я и я слага пред него. Дава му и чаша. Остава хладилника известно време отворен, може би за да демонстрира колко е пълен. После небрежно затръшва вратата му.

— Ти не си по тези питиета, май, но нищо.

Двамата седят и се гледат. И по двете лица са още твърде ясни белезите на боя.

— Асенчо, гледам те и си мисля колко много си се променил изведнъж.

— И ти ми изглеждаш някак особено.

Настъпва нсба пауза.

— Е? Слушам те?

Старият Йотов иска, но не може да започне. Даже отпива от кока-колата, но и това не му помага.

— Виж какво, дай да излезем вън да поговорим!

— Защо? Тук не ти ли допада?

— Много е хубаво, но тука няма да мога да говоря. Хайде да излезем! Дъждът спря...

Двамата излизат. Виждаме ги от височината на етажак как пресичат железопътната линия, минаваща недалеч. Как Асен ловко изкачва отсрещния висок и разкалян бряг. Как бащата се опитва да направи същото, но се подхлъзва и се опира с ръка в земята. Как после гледа изкаляната си ръка и я бърше в мократа трева.

Бащата и синът навлизат в съседния голям парк.

Още от самия блок зад тях на почетно разстояние, но без да се крият, тръгват и онези двама с черните мушамы.

24. Последна прегръдка

Сега паркът с съвсем безлюден. Последните цветя са измръзнали. Алеите са засипани с листа, така че всяка крачка по тях шуми като спомен. Виенското колело, самолетите и кончетата — всичко е неподвижно. На една пейка е забравена празна лимонадена бутилка. А шадраванът в малкия кръгъл басейн е засипан със слама.

Бащата и синът вървят мълчаливо и слушат разказа на есенните листа. Асен протяга дланта си като просяк и гледа към небето.

— Май че започва първият сняг.

И в гласът му трепва детска веселост.

— Да не ти е студено? — казва грижовно бащата.

— Не. Даже е много приятно. Дано завали... Ти моята шейна изгори ли я лани?

— Как ще съм я изгорил? Не съм я изгорил, разбира се.

— Тогава можеш да я изгориш. Вече не ми трябва.

— Добре, Асенчо... Разбирам, че връщане няма, но те моля сега да ме изслушаш внимателно.

— Слушам те.

Двамата навлизат в алеята с бюстовете на героите на РМС.

— В края на крайищата нека генералът те осинови. Аз ще дам съгласие.

Така реших.

— Ти н с мен ли искаш да правиш спекула?!

— Чакай, не ме прекъсвай. Аз и без друго не мога да говоря. Но имах предвид, че генералът ме предупреди да не ти казвам нищо.

— Вие не може зад гърба ми да се договаряте.

— Не знам какъв човек е генералът, но той сигурно ти мисли доброто... Той може да ти даде това, което аз не мога — биография... Днес без биография не се живее... С биография не можеш да си купиш автомобил, нито къща, така че аз съм спокоен.

— Не ти личи.

— Моята кръв вода няма да стане!

— Остави тези бабини деветини. Времето дава кръвта на хората.

— Какво? Ти нещо... Знам, че сега няма да ме разбереш, но някой ден всичко ще ти стане ясно... Никакво време!... Аз съм ти дал кръвта, аз ще ти дам и друго, което генералът не може.

— Интересно какво ли ще е то?

— Аз за какво съм се бъртал цял живот? Заради тебе, Асенчо! Ти да имаш туй, което аз нямах. На мен за какво са ми тези пари? За теб ще остане всичко.

— Какви пари?! Ти каквото изкарваш, го пропиваш. Откъде можеш да имаш пари?

— Не е важно... Но аз ги имам! И то много!... Много!...

Сега проличава, че старият Йотов е пийнал.

Асен спира изненадан и сълно възбуден.

— Имаш ги сигурно чрез онези мошеници... Твоите мръсни съдружници, дето и сега вървят подире ни като хиени!

Асен крещи и жестикулира от свръх възбуда. Показва юмрук на далечните черни съпровождачи, които сега също са спрели до една люлка. Бащата се хвърля разтреперан върху Асен.

— Недей така, че ще разберат!... Не!

— Нека разберат!

— Ти не знаеш колко опасни хора са това.

Асен гледа със съжаление своя тръпнещ от ужас баща.

— Татко, аз не зная... но допускам в каква мърсотия са те въвели тези

типове... Ако искаш все пак да останеш човек, иди и кажи всичко, всичко до-
край... и ще ти олекне.

— Къде да отида? В милицията?

— Ти знаеш къде трябва.

— Не мога... Първо, аз не съм предател... И второ, аз съм им в ръчич-
ките целият...

— Дотам ли си я докарал — казва тъжно Шампионът. Става му мъчно за
този треперещ мъж, който толкова време е бил за него символ на човешката сила.
Слага ръката си на рамото му.

Старият Йотов се вкопчва в сина си. Това е нещо като прегръдка, но по-
скоро прегръдка на удавник.

— Добре, Асенчо... Ти ми помогни тогава... Хайде, ти ми помогни...

Тази прегръдка не остава незабелязана от съпровождачите с черните му-
шамии.

Голият цъка с език.

— Това и трябваше да се очаква — казва другият.

Снегът се е засилил.

Бащата и синът тръгват отново. Ние виждаме през очите на техните пре-
следвачи как възбудено ръкомахат. После някак си изведнъж се разделят. За един
миг бащата се връща, настига сина си и пак го прегръща. И пак тръгват — все-
ки по своя път.

25. Развързка

Когато бащата и синът се разделят, разделят се и двете черни мушамии.
Голият громаво подтичва, за да настигне стария Йотов. Замръзналите лок-
ви илискат под краката му. Той пресича напреко през тревата, за да скъси раз-
стоянието, същевременно се озърта на всички страни. Мястото, където двамата се
настигат, е заобиколено от гъсти декоративни храсти. Има и една полуразрушена
беседка, в която влюбените са пренесли и съединили две пейки. Тоно е задъхан.

— Йотов, шефът каза да ти дам нещо — и продължава да се озърта на
всички страни.

— Не си играй с мене! Асенчо ще се върне!...

Тоно бърка несръчно под мушамата си, като непрекъснато запречва пътя
на уплашения закулчик. След това го хваща с едната си огромна лапа за лицето,
за да не може да вика, а с другата изважда най-сетне едно неголямо ножче, увито
в кърпа. Йотов се съпротивлява с всички сили, които има, но те са твърде малко
за мускулите на Голият. Той му нанася три удара с ножа. Ударите са такива,
които сякаш напипват някакво определено място. Тогава Йотов се отпуска. От
далече човек би казал, че двамата се прегръщат. Без да го изпуска от тази пре-
гръдка, Тоно завлича мъртвия в гъсталака зад беседката. Там го оставя да падне
и кляка до него. Опитва се да сложи ножчето, чиято дръжка бе увита с парцал,
в безжизнената ръка. Но нейните пръсти не се свиват, за да го задържат. Все
пак отпечатъци от Йотов ще останат и работата може да си счита за привър-
шена.

Голият бързо излиза на алеята, където за негово успокоение няма никой.
Той гледа лявата си ръка. Тя е разкъравена от ухапване. Венец от зъби се очер-
тава ясно в мазолестата длан. Голият отново бърка нещо под мушамата, защо-
то иззад завоя на алеята са се появили двама души.

Вече притъмнява. И въпреки гъстия сняг вижда се, че идват Шампионът и
Шефа. Онзи с мушамата е хванал под ръка момчето.

— Къде е Йотов? — казва той спокойно, даже весело, когато приближа-
ват. — Заведи Асенчо при баща му!...

Голият хваща Шампиона и го повлича в храстите, като същевременно
натиска парцала с друг нож в гърдите му. Тук няма даже борба. Толкова май-
сторски изглежда ударът. И двамата изчезват в храсталака. В този миг се чува
пронизителното изсвирване на Шефа и Тоно тичешком се връща при него.

Черните мушамы бързо поемат през тревата, защото по алеята се е задал нов силует. Това е една бабичка, която бавно тика пред себе си стара детска количка, Разбира се, не мислете, че в количката има бебе. В нея се поклаща един червен пластмасов бидон, пълен с нафта.

А снегът пада над всичко.

ЧАСТ ЧЕТВЪРТА

ПОЧТИ ЩАСТИЕ

26. Тревога

Тази вечер генералът не се прибра сам. С него в апартамента влязоха още двама души. Единият беше по-млад (всъщност това е човекът, когото ние видяхме при директорката). Другият изглеждаше връстник на генерала. Носеха чанти и влязоха направо в кухнята. Там ги посрещна само бутилката и чашата, пълна с кока-кола.

— Бързал е за училище — каза усмихнат по-младият, който веднага се зае да домакинствува. Очевидно този апартамент му беше добре познат. Той нареди масата с прибори за четири души. А връстникът на генерала през това време извади от чантите бутилки и пакети всевъзможни мезета: нарязана луканка и пастьрма, малки пържени кюфтета, малки „асеновградски“ сарми, увити в лозов лист, буркан кисели краставички и цял плик люти чушки.

— Другарю Павлов, ще стигнат ли лютите чушки? — хили се младият, като пълни чашите и чиниите. — Да знаете каква глътка ми се е отворила?

Всички са седнали вече край масата. Вилиците вече тракат. Само генералът не е проронил нито дума.

— Е, няма ли някой да каже на здраве? — негодува по-старият.

— Наздраве, момчета! — сепва се домакинът и хваща чашата с вино.

— За кого се пие сега? — бърби по-младият. — За нашето момче, нали? ...

Той се чука и с четвъртата чаша, като намига хитро. Другият е по-сдържан:

— Добре де, Павлов, как мислиш да уредиш формалностите? Ще го осиновяваш ли по-нататък? ... Или какво? Това може да се разглежда и като служебен въпрос ... Но аз те питам причетелски.

— Засега ще живее при мене, пък ще видим.

— Аз мисля, че момчето не е лошо и си струва — казва по-младият, като долива чашите.

— Странна идея все пак, Павлов!

— Нищо странно няма — казва генералът. — Странно ли е, че ти имаш пет деца. Странно е да живееш съвсем сам в един дом ...

— Това разбирам, джанам, но момчето е голямо. Характерът му е почти сформен. Колко време ще имаш ти да му повлияеш? Как ще го превъзпитаваш?

— Аз не мога да отгледам бебе.

— Тъкмо обратното, момчето ще ви гледа вас — казва по-младият.

— Глупости! Не се нуждая от гледане! ... Искам да възпитам един човек, да възпитам един конкретен жив човек. Това е дълг на всекиго. Ние сме оставили тази работа само на книгите и телевизията! Но идеите се предават чрез живия човешки дъх. Така си мисля аз. Човек — човек! ...

— Прав си, дявол да го вземе! Непоправим романтик! Хайде на здраве! Само че твоят питомник защо го няма да го видим?

Генералът става и куцука към хола. След малко оттам долита гласът му.

— А-а, че той не е ходил на училище?! Чантата му е тук. Какво значи това? Връстникът на генералът се смее.

— Той, както е избягал от баща си, така май е избягал и от тебе. Това са днешните синове. Иди ги възпитавай.

По-младият скача от масата и отива също в хола.

— Разрешете да се заема с тази работа, другарю генерал — чува се оттам гласът му.

— Действувай!... — казва генералът и се връща мрачен в кухнята.

— Не бързай да се ядосваш — казва другият. — Отсега нататък ще ти предстоят изненадите... Твоите идеи са похвални, но са малко сантиментални...

Генералът мрачно изпива чашата си и отново става да се разхожда. Влиза младият.

— Сега ще ни дадат сводката на произшествията. Поръчах дежурната кола да дойде.

Телефонът оттатък звъни. Младият и генералът излизат от кухнята.

27. Операция

Една милиционерска кола с писък се носи по софийските улици. Освен шофьорът вътре са генералът, неговият млад помощник и един капитан от милицията, който сега докладва:

— Общата картина, другарю генерал, трябва да оставя впечатлението, че бащата и синът при сбиване са се убили.

— Отхварлете тази хипотеза!

— Тъй вярно, другарю генерал. Снегът и мракът ни затрудняваха да проучим по-добре следите наоколо.

— Това не е оправдание!

— Тъй вярно! Ножовете са стандартни и съвсем нови.

— В колко часа става произшествието?

— Между шестнайсет и шестнайсет и трийсет, ако се съди по смъртта на стария.

— Значи никакви следи според вас?

— Съвсем не, другарю генерал. Разследването е в пълен ход, за което ще ви докладвам допълнително. Но ако момчето по някакво чудо оживее или само дойде в съзнание, всичко ще се изясни веднага.

— С чудо или без чудо момчето трябва да оживее!

Целият този разговор се води под акомпанимента на автомобилната сирена и при най-голяма скорост.

Колата спира пред Института за бърза медицинска помощ и генералът с неочаквана енергия изскача и влиза във входа. Неговият млад помощник тича по дире му с бастуна.

В същото време двама души въвеждат една пияна истеричка. Тя крещи високо и се дърпа в ръцете им. От една носилка с колела някакъв мъж с бинтована глава наблюдаваше невъзмутимо всичко.

Генералът се разхожда по един безлюден и полуосветени коридори. Върху тъмните и светли квадрати на мозайката той се движи като черна шахматна фигура. Една врата се отваря. Излиза бялата фигура — медицинската сестра.

— Заповядайте в кабинета да поседнете, другарю.

— Какво е положението?

— Операцията продължава вече два часа и предполагам, че скоро ще свърши.

— Но какво е положението? Има ли надежда?

— Аз не зная, но щом операцията продължава, значи има надежда...

Сестрата въвежда генерала в един малък кабинет и го оставя отново сам. Вътре някаква радиоточка излива весела песничка. Генералът търси начин да спре музиката, но копче не се вижда. Накрая едно чукване с бастуна и настана тишина. Тогава в кабинета влизат младият помощник и един висок лекар, все още несблякъл хирургическия си костюм.

— Това ли е другарят генерал? — приятно ми е и ... бъдете спокойни. Момчето е младо, извънредно здраво... Смятам, че няма никаква опасност за живота му.

Генералът се ръкува и въздъхва с облекчение.

— Да, да... аз бях сигурен.

— Разбира се. ножът е проникнал в дроба, непосредствено до сърцето. Леко е засегнат перикарда. Ще има лоши съраствания. Има голям пневмоторакс. Има съмнение за комозиум...

— Но генералът е седнал на стола, не слуша вече нищо, а само гледа бялата престилка, върху която светят капчици кръв.

28. Сняг

Ослепителна светлина, сякаш целият свят сега е в бяла медицинска престилка. Това е първият сняг, който винаги е създавал и ще създава весело настроение на хората. Защо е така? Не знам. Но помня, че дори тогава, когато в къщи нямаше нито дърва, нито въглища, все пак първият сняг развеселяваше и малките, и големите. Може би по-точно ще е, ако кажа, по някакви „необясними“ причини първият сняг прави всички хора деца. А изглежда, че това не е толкова неприятно. Ето че дори и старият квартал се е подмладил от снега. Улиците са пълни от детски шейни и смели кълкьори. И към небето на скучните богове се издига дръзкият брьогеловски смях на простосмъртните.

Някакво междучасие дава възможност на гимназистите да проведат един тотален бой със снежни топки...

Тук ние виждаме съучениците на Шампиона, обхванати от бялото опиянение. Соня е прицел на най-много топки. Изглежда, че и това я ласкае. Но един снежен метеорит, изпратен от Лигълото, навестява и Роза. Тя е застанала на вратата на училището и нещо записва в своя комсомолски бележник. Точно там се пръсва неочакваният сняг. Роза хвърля бележника, грабва една снежна топка и с такава неподозирана за момиче сила я изстрелва в лицето на Лигълото, че той загубва равновесие и се плъосва на земята.

Оживление цари и в парка, там, където снощи беше само смъртта. Учителите са довели тук една детска градина и всички малчугани са заети със създаването на голям снежен човек. Това е сигурно най-хубавото качество на снега. Той заличава следите. Той носи забравата. Той отваря нова страница... И все пак не всичко е по силите дори на един всемогъщ сняг.

По „Седма безименна“ улица, по която вече се виждат хора, носещи елхи, минава голяма каруца с големия черен кон. Но на капрата не седи никой.

*

29. Разследване

Бараката на Йотов е отворена. Вътре под мъждукащата лампа ние виждаме Тано, заобиколен от няколко милиционери и цивилни. Между тях е и помощникът на генерала. Каруцарят е остриган и сякаш, както Самсон, заедно с косата си е изгубил и своята сила. С треперещ гласец отговаря на въпросите.

— Ето точно тук слагахме сандъците.

— Откъде ги вземахте?

— От склада на фабриката... от „готова продукция“.

— Във всички сандъци ли имаше конфитюр?

— Не, имаше и с компот.

— После какво правехте?

— После на другия ден ги вземахме и ги носехме на камионите.

— Какви камиони?!

— Ами, големите... тези... изрисуваните.

— Питам какви по народност?
 — Не знам, чужди бяха всичките.
 — Я си спомни, я си спомни!
 — Не знам!... Но онзи, който даваше пакетчетата, беше турчин.
 — Какво имаше в пакетчетата?
 — Един бял прах като пудра захар. Шефът го сипваше в бурканите и пак ги затваряше с тази машинка.
 — Е, не ти ли правеше впечатление, че ви плаща твърде много за работата?
 — Не!... Защото казваше, че ще ни очисти, ако проговорим... и той ще го направи!
 — Ако не ни кажеш къде се крие, сигурно ще го направи.
 — Да, ама това никой не знае.
 — Както искаш! Щом предпочиташ да те очисти... достатъчно.
 Дотук разпита се води от помощника на генерала, а другите цивилни записват. Сега се намесва един от тях.
 — Ако може още няколко въпроса?
 — Да.
 — Кога бяхте тук за последен път?
 — Ами веднага след като Шефа очисти Йотови. Тук имаше един сандък и го занесохме на камионите.
 — На какъв камион го занесохте?
 — Занесохме го... Но камионът вече го нямаше.
 — Къде беше спрял?
 — При стадиона... Шефът, който очисти Йотови, много се ядоса.
 — После Шефът къде отиде?
 — Това никой не може да знае.
 — Ще видим! Сега си свободен и можеш да си отидеш в къщи.
 — Не, моля ви се!... Той ще ме очисти!
 — Хайде, хайде и да те очисти, няма да е голяма загуба. Заминавай! Голият сграбчва ръката на помощника и я целува.
 — Моля ви се другарю, не ме изоставяйте!
 — Хайде, че каруцата те чака!

Помощникът заедно с цивилните напуска бараката и влиза в дома на Йотов. Разглеждат интериора, ако това може да се нарече интериор: примитивна кухня със стара ръждясала печка, стаята с гардероба...

Една котка изскача от някъде и с мъркане започва да се трие в краката им. Един от милиционерите ѝ хвърля залче.

— Тук нищо не се намери — докладва той.
 — Интересно къде си е криел парите старият нещастник — казва помощникът и отваря гардероба. — Тези боклуци прегледахте ли ги?
 — Тъй вярно, всичко е прегледано.

Помощникът изважда черния сватбен костюм. Хвърля поглед към сватбената снимка, после подава дрехите на един от цивилните.

— Погребете Йотов с този костюм!

— Разбрано!

След това помощникът спира поглед на двете снимки — Гагарин и Гевара. Откача ги от стената и ги прибира в бележника си.

В това време навън се чуват стъпки и на вратата тихо се почуква. Всички се спогледват. Помощникът прави знак с ръка и отива да отвори вратата. Останалите заемат изчаквателни позиции. Появява се Роза. Не може да се каже кой от всички е най-изненадан.

— А — казва помощникът, — ти пък коя си?!

— Търся Асен Йотов — смутено казва Роза.

— Не те питам кого търсиш, а коя си. Влез, че си премръзнала цялата.

Но Роза не влиза, даже се дърпа назад и събрала кураж, с известна важност заявява:

— Аз съм комсомолският секретар на XI-б клас.

— Браво бе, комсомол — прихва да се смее помощникът, посяга да я погали, но Роза пак се дръпва.

— Добре, ела сега да те заведа при Асен Йотов в болницата.

Навън обкичените със сняг дървета напомнят булото на сватбената снимка на Йотови.

*

30. Робинзон

Но стига сме гледали снега. Дотук нашият разказ не се прекъсваше от времето. Цялата история се разпростираше само в пет последователни дни. Господ е имал шестдневна работна седмица, доколкото си спомням. Но ние днес имаме два почивни дни. Затова е време да скъсим сюжета, подпомогнати от снега. Четирите дни, които все още ни остават, не са последователни, а са пръснати в течение на зимата, пролетта и началото на лятото.

Шампионът наистина се поправяше бързо. От болницата го прехвърлиха в дома на генерала. А комсомолът в лицето на Роза самоотвержено предложи да се грижи за героя през деня.

Затова ние виждаме Асен на леглото в хола, облечен за първи път в живота с пижама. (Между нас казано, купена от Роза, а официално от комсомола). Доброволната болногледачка се появява с чаша чай и присяда до леглото.

— Стига си ме глезила! — казва Асен с ласкав укор и с все още хриплив и тих глас.

— Асе, донесох ти „Робинзон“, ако не си се шегувал с мене.

— Благодаря! Не съм се шегувал... Знаеш ли, когато бях съвсем малък, като бследувах от разните детски болести, особено когато имах висока температура, все молах майка ми, бог да я прости, да ми чете нещо от „Робинзон“. Това ми действуваше като лекарство. Не знам дали книгата или гласът на майка ми, но ми действуваше по-добре от аспирина...

Роза погалва нежно Шампiona.

— Да ти почета тогава?

— Давай.

Роза взема книжката и започва художествено четене.

„Глава първа. Семейството на Робинзон. — Неговото бягство от родителския дом. (Четецът се колебае, но продължава).“

„От най-ранно детство аз повече от всичко на света обичах морето. Завиждах на всеки матрос, който се отправяше на далечно плаване. По цели часове прекарвах на морския бряг и не откъсвах очи от преминаващите кораби. На моите родители това никак не се харесваше.“

Баща ми, старият болен човек, искаше аз да стана важен чиновник — служител в кралския съд и да получавам голямо възнаграждение. Но аз мечтаех за морски пътешествия...

Асен слуша със затворени очи и кой знае защо вижда все оня образ на фантастичния бегач, който лети над хърделите. Движенията му са забавени като на учебно филмче. Ето пред него е вече финалът и той протяга гърди към лентата... но Шампионът отваря очите си.

— Чакай! Започни от друго място. Това го знам наизуст.

— Добре — казва Роза и прилиства книгата.

„За септември 1569 година. Нашият кораб, застигнат в открито море от страшна буря, претърпя корабокрушение. Целият екипаж освен мене се удави, а аз, нещастният Робинзон Крузо, бях изхвърлен полумъртъв на брега на този проклет остров, който нарекох остров „Отчаяние“...“

Асен отново е затворил очите си и бегачът отново лети над препятствията и отново се устремява към финала, щастливо усмихнат, защото пръв пресича лентата. Но тя се оказва не лента, а стоманено острие, което разкъсва гърдите му и кръвта бликва оттам, все така на забавен каданс. За щастие в този миг звъни звънецът. Роза оставя книгата и отива да отвори. От коридорчето се чуват глагове.

— А, комсомолът е на поста си. Добре.

— Аз я освободих от последния час, другарю директор.

— Добре. Как е болният?

В хола влизат директорката и класният ръководител — образцовият учител по история. Асен се опитва да стане. Но директорката веднага се развиква:

— Не се надигай, не се надигай! Стой си спокойно, моето момче...

Директорката сяда на мястото на Роза и също погалва Шампиона.

— Ех, Йотов, Йотов — герой! Цялото училище те поздравява и се гордее с тебе. Като оздравееш, ще ни разкажеш как си се борил с бандитите... Между другото, учителският съвет се занимава с твоя случай. Ти си отличник и ще успееш да навакса материал. Но, внимавай! — директорката нежно се заканва с пръст. — Защото искаме да те предложим да продължиш образованието си в някоя братска социалистическа страна.

Директорката спира, за да види ефекта от радостното съобщение. Асен е успял да се изпоти и директорката приема това за признак на щастливо възмущение.

— Не знам, другарю директор — откровено признава Шампионът.

— Той се увлича от историята — подсказва класният наставник.

— Много добре... но ти не се вълнувай сега Йотов... Преди всичко трябва да слушаш лекарите и напълно да се възстановиш.

Директорката хвърля поглед на обстановката. Очите ѝ се спират на книгата.

— Я да видим какво четеш... Робинзон?! — възкликва тя. — Но, Йотов, това е книжка за долния курс... Ние с твоя класен наставник сме ти донесли също една книга — „Време разделно“ от Дончев. Заповядай!

— Много благодаря! — успява да измъкне Шампионът и този път наистина за негово щастие отново на вратата се звъни.

Роза отива да отвори, а директорката става.

— Е, ние ще трябва да си тръгваме. Поздравете специално другаря генерал.

На входа се чува страшна врява. След миг гласовете замлъкват. Очевидно това се дължи на милата среща между учители и ученици, защото групата съученици от класа на Шампиона нахълтват, като тихо се кикотят.

— Скъпи наш Асене, ти си имал височайшо посещение!

Сега вече всички се размиват на воля. Всички, това означава: Соня, Дългият и още едно момиче (онова, което развали фиестата) плюс обявилите се — Лигльо.

Соня му поднася едно букетче от три чаени рози и сяда до него.

— Тези от моята градина ли ги откъсна?

— От твоята — отвърща тихо Соня.

— Роза, натопи ги в нещо!

Роза взема цветята и казва озадачено.

— Да, ама в тази къща няма никакви вазни.

— Сега ги накисни в един тиган — казва Лигльо, — а утре ще донеса една кристална ваза, ако успея да я тафна от Соняни.

— Я, Соня плаче! — казва Дългият. — Наблюдавайте най-необикновеното природно явление. Соня плаче!...

— Това е от свръхвъзбуда — казва Лигльо. — Соня си е чувствителна.

Изведнъж се намесва стеснителното момиче с искрено развънуван глас.

— Асе, как стана всичко това?! Как попаднахте на тези садисти?

— Я пък тая и това не знае.

Кой може да каже това освен Лигльо.

— Ти пък всичко знаеш, освен когато те изпитват — тросва се Дългият.
— Стига бе, ливади. Сега ще ви обясня. Това са били гангстери, които прехвърлят наркотици от Турция за Америка. Прехвърлят ги от една кола в друга, за да се изгубят следите... Ей, Асе, не си ни приятел. Не ни пробута малко хашиш или марихуана и сега ще трябва да пуша най-обикновена „Стюардеса“.

Презнаещият изважда пакет цигари и запалка.

— А, имаш много здраве! — властно се намесва Роза. — Ако искаш да пушиш, вълн на стълбата.

— Ама вие, другарко, нещо го давате като хазайка? Ние можем и да се обидим, в края на краищата.

— Хайде стига! — казва Дългият. — Няма да пушиш и толкова!

Соня изведнъж става. Гласът ѝ е глух и тъжен.

— Време е да си тръгваме. При болен не се седи много.

Всички стават и се сбогуват, като погалват протегнатата ръка на Шампиона.

И ето че отново остават само Роза и Асен. Тя седи срещу него и двамата се гледат безмълвно.

*

31. Откровеност

Пролетното слънце е вече силно и в ранния следобеден час Асен седи на една пейка пред десететажния блок. Някаква странна пустота и тишина се е възцарила в модерния комплекс. Неделя е. Има нещо приятно тъжно в този час, ако си сам и нямаш какво да правиш. Празно време. Миналото си е отишло. Бъдещето още не е дошло, а настоящето е неделя. Единичното спасение в такава ситуация е да мечтаеш, ако можеш.

Но изведнъж се задава чайката на генерала. Асен си отваря очите и лениво става от пейката. Вече е напълно здрав. Генералът слиза от автомобила с един плик череши в ръка. Застава мълчаливо пред Шампиона, уморен и някак си гузен. Асен се опитва да се усмихне.

— За вас няма неделя.

— Да, за нас няма...

— За тебе исках да кажа.

Генералът се усмихва по същия начин.

— Е, сега какво ще правим, моето момче?

— Не знам.

— Искаш ли да се разходим някъде?

— Ако ти искаш.

— Добре, качвай се в колага.

Чайката се понася обратно през пустия комплекс. После я виждаме да минава по едно шосе в подножието на Витоша. После тя спира на паркинга на извънградско ресторантче. После генералът и Шампионът прекосяват слънчевата поляна, по която мили семейства се търкалят на одеяла и платнища... Е, това не е „Гранд-Жад“, нито е „Хайдпарк“, но закуската на тревата си е една и съща.

Генералът и Асен сядат на маса отвън. Свалят палтата си и ги мятат на облегалките. Ядат череши и плюят костилките в пепелника. Генералът слага на ушите на Шампиона по две черешки. Така той изглежда съвсем като дете. И двамата се смеят, без да говорят. Но идва сервитьорът.

— Моля, какво да ви сервираме след черешите? — пита нахално той.
Генералът го оглежда презрително. Премества бастуна си, но отваряща спойно.

— Две големи шкембе-чорби и две бири.

Остават отново сами.

— Кажи? — проговаря внезапно Асен.

Тогава белокосият подхваща с вълнение:

— Добре, значи вече се разбираме и без думи. Това е добре.

— Дано.

— Слушай... става дума за твоето бъдеще... Става дума как да живеем заедно?

— Не знам.

— Какво ще кажеш, ако те осиновя?

Асен се усмихва. От смущение черешите падат от ушите му.

— Няма никакъв смисъл.

— Защо?

— Ти направи за мене повече от един баща... но да ти казвам татко... това просто няма да мога да го изговоря...

— Съвсем не е задължително да ми казваш.

— ...може би защото си ми повече от баща... Защо трябва да се деградираш в по-долен чин?

Генералът се смее.

— Хитрец!

— Не, така е.

— Добре, добре. А после какво ще правим?

— Мисля да започна работа.

— Каква работа?! Нали си определен да следваш в чужбина?!

— Това няма да стане.

— Как така няма да стане! — заплашително казва генералът и држката на бастуна му траква върху масата.

— Моля, моля, без чукане! — обажда се сервитьорът през няколко маси. — Току-що взех поръчката и ще чукат!...

— Засега ще работя, а после може да следвам задочно.

Генералът е разярен.

— Слушай, най-мекото казано, не те разбирам! Известно ли ти е, че днес без солидно образование не можеш да бъдеш даже истински работник. Ще ти кажа откровено, че за мене човек, който има възможности да се учи, но не се учи е истински предател.

— Не съм казал, че няма да се учи.

— А какво си казал?! Какво си казал?! Би ли ми обяснил какви са стремите ти, какви са идеалите ти?!

Сервитьорът донася чорбите и бирите и обидено ги хлопва на масата.

— Още две големи! — заповядва генералът.

Жадно отпива половината от чашата си, но прави гримаса на отвращение и плисва остатъка в тревата.

— Каква помия!

Шампионът е ужасно съсредоточен в себе си.

— Искам да се ожена.

Изумлението на генерала е безгранично. Той става от стола си и се отдалечава от масата, куцайки силно (без бастун е). Навярно иска да се успокои, преди да изслуша края на това откровение. Край него деца играят на топка. Мъже по гащи правят слънчеви бани и също участвуват в играта. А запотените от слънцето жени плетат или решават ребуси. Отсреща друго семейство мие „Запорожец“ с вдъхновение.

Не само тѣга, но даже покруса зее в очите на генерала, когато се връща отново на масата.

— Значи твойт идеал е да се ожениш. Браво! Ти си бил наистина герой! А аз... колко съм бил наивен!

— Чакай... сега... ще ти кажа татко... Виж какво, татко, ти защо искаш да ме осиновяш? Сигурно защото искаш да имаш син? Но аз съм вече неподходящ, защото самият аз искам да имам... Искам да имам семейство —

много красиво, не като това, в което израснах. Там всички да са щастливи... Това малко ли е?

Генералът мълчи.

— Сигурно сега много те огорчавам — продължава Шампиона, — но по-добре ли е, ако те излъжа?

В настъпилата пауза отговори раздава един весел чичо-пей.

*

32. Желязото

Един клапан с гръм освобождава облак нажежена пара. После през облака ние виждаме гигантския Кремиковски металургичен комбинат; доменните пещи, коксохима, дългите цехове, естакадите...

Целият този приказан свят контрастира със своята ярка динамика на всичко, което гледахме дотук.

Това е котелът, в който ври кръзта на бъдещето.

Смените си предават щафетата. Онези, които са завършили вече работа, излизат от цеховете. В една такава група е и нашият Асен. Заприличал е на металург. Влизат в гардеробната. Събличат се пред своите шкафчета. Влизат под душовите. От тези „железни облачета“, както ги наричаше Владимир Владимирович, тече радостта. След душа голите мъже се превръщат отново в граждани. Иди ги различи какви са — работници или учители, или... Излизат все тъй весели навън. По алеята с цветята и портретите на ударниците се отправят към спирката на автобуса.

Разбира се, потоците са два. Единият си отива, а другият идва. И няма нищо странно в това, че двама души от тези два различни потока ще се срещнат. Единият е Асен, а другият, колкото и да се е постарал да се промени, е Третият от капрата на каруцата. Сега той прилича на стар техник. Под мишницата на ватенката стиска изтрита чанта.

„Убитият“ и убиецът се заковават на разстояние десет метра един от друг и се гледат. Тези неща стават машинално. Това е почти шок и за двамата.

Пръв идва на себе си Третият. Прескача през цветята и побягва нагоре по ската, където лъкатуши циментова стълбичка. Асен се съвзема малко по-късно. Но нека не забравяме, че той е бил ученически шампион — бегач. Третият също знае това. Дистанцията се скъсява и той бърза да хлътне в първата врата на първия цех. След миг Асен е също вътре.

Това е прокатен цех. Тук никога няма много хора, а сега е съвсем безлюдно. Шампионът вижда, че Третият е успял да се въоръжи с едно парче арматурно желязо. Но такива оръжия тук има много. И Асен също грабва своето.

Сега двамата не тичат, а по-скоро се дебнат. Сега не скоростта, а други качества ще решат двубоя. Третият заема изгодна позиция, като се изкачва на някакъв стан. Приближават се, готови за удар.

В този миг от гърлото на поточната линия, върху която се е опрял Третият, се трясък излита нажежена змия или по-точно, светкавицата на проката. Това копие пронизва убиецът. Но ние, които гледаме през очите на Асен, виждаме само огнената черта, защото Асен си е затворил очите с един отчаян вик:

— Пази се!

Да излезем навън и да погледаме пак малко завода.

*

33. Епилог

Ресторант от средна ръка. Полупразен. Влизат четирима души: Роза, Асен и други двама млади — мъж и жена.

— Това е нашата маса — казва непознатият за нас мъж.

Готвят се да седнат, докато дотичва един сервитьор.

— Моля, масата е заета!

— Масата е заета от нас.

— Я си гледайте работата. Тази маса е заета за сватба.

Четиримата избухват в смях.

— Ние сме сватбата — казва Асен.

Сервитьорът го гледа недоверчиво.

— Каква сватба сте вие, бе?! Кой прави днес такива сватби? Да бяхте по-стари, сякаш да кажа, че се жените за четвърти път... Това е друго...

Сватбарите се смеят и се настаняват на масата.

— Хайде, носи каквото е поръчано — казва непознатият.

Сервитьорът също започва да се смее.

— Е, кажете поне кои са младоженците? Че то не личи.

— Аз съм кумът. Слушай моите заповеди!

— Куме, куме, от тебе нищо няма да падне!

— Не се знае. Зависи от тебе.

Масата доста бързо се изпълва с ястия и напитки. В средата със смешна тържественост гори свещ. Гръмва бутилка шампанско. Наливайки чашите, сервитьорът бърбори:

— Шампанското се пие накрая, но при вас очевидно всичко е от краката за главата...

Тези забележки никак не развалят настроението на странните сватбари, които непрекъснато се заливат в смях.

— Много ви е смешно на вас! Ще видим тази работа!

Тогава в ресторанта се появява... кой друг освен генерала. Тропайки тържествено със своя бастун, той се приближава и се мъчи да изглежда съднит. Зад него пристъпва шофьорът с гигантски букет от калии.

— Е какво, вие смятате, че без мене ще мине цялата тази история? Много се лъжете!

Четиримата са станали от масата си и го посрещат на крак. Старият целува младоженците, после си подава ръката на Роза.

— Я, целувай ръка на свекъра си! Къде се намираш!

Роза целува ръка и казва:

— Ние те чакахме, обаче имаше определен час.

— Какво да правим! И моите часове са определени.

Сервитьорът се появява с една ваза.

— Това взе да мяза на сватба.

— А това там грамофон ли е? — пита генералът.

— Това е радио-грамофонна уредба, другарю.

Шофьорът шепне нещо на ухото на генерала, който клати утвърдително глава. Шофьорът излиза и след малко се връща с една стара грамофонна плоча в ръце.

— А сега, мили деца, искам да ви подаря една песничка... Тази плоча не е съвсем млада. Като мене е. Подари ми я някога едно момиче, аз много исках да се оженя... И то искаше, но... не успяхме... Само че това е невесела история и аз ще ви я разкажа друг път, когато отидем при една по-добра плоча — законана на стена. Това не трябваше сега да го казвам... Не знам как ще ви изглежда мойт подарък... Но за мен това беше най-скъпото, което имах. Е, ставайте да танцувате! Аз не мога.

Генералът прави знак и шофьорът пуска плочата.

Ние виждаме отдалеч как младоженците и кумовете отиват на дансинга. Те са единствените танцуващи двойки. Танцуват с любов и се целуват.



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА СЪВЕТСКИЯ
ИГРАЛЕН ФИЛМ „РОМАНС ЗА ВЛЮБЕНИТЕ“ (ГОРЕ
СЦЕНА ОТ ФИЛМА)

И

БЪЛГАРСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ „ВИЗА ЗА ОКЕАНА“
(НА IV СТР. НА КОРИЦАТА СИЛВИЯ РАНГЕЛОВА В
КАДЪР ОТ ФИЛМА)