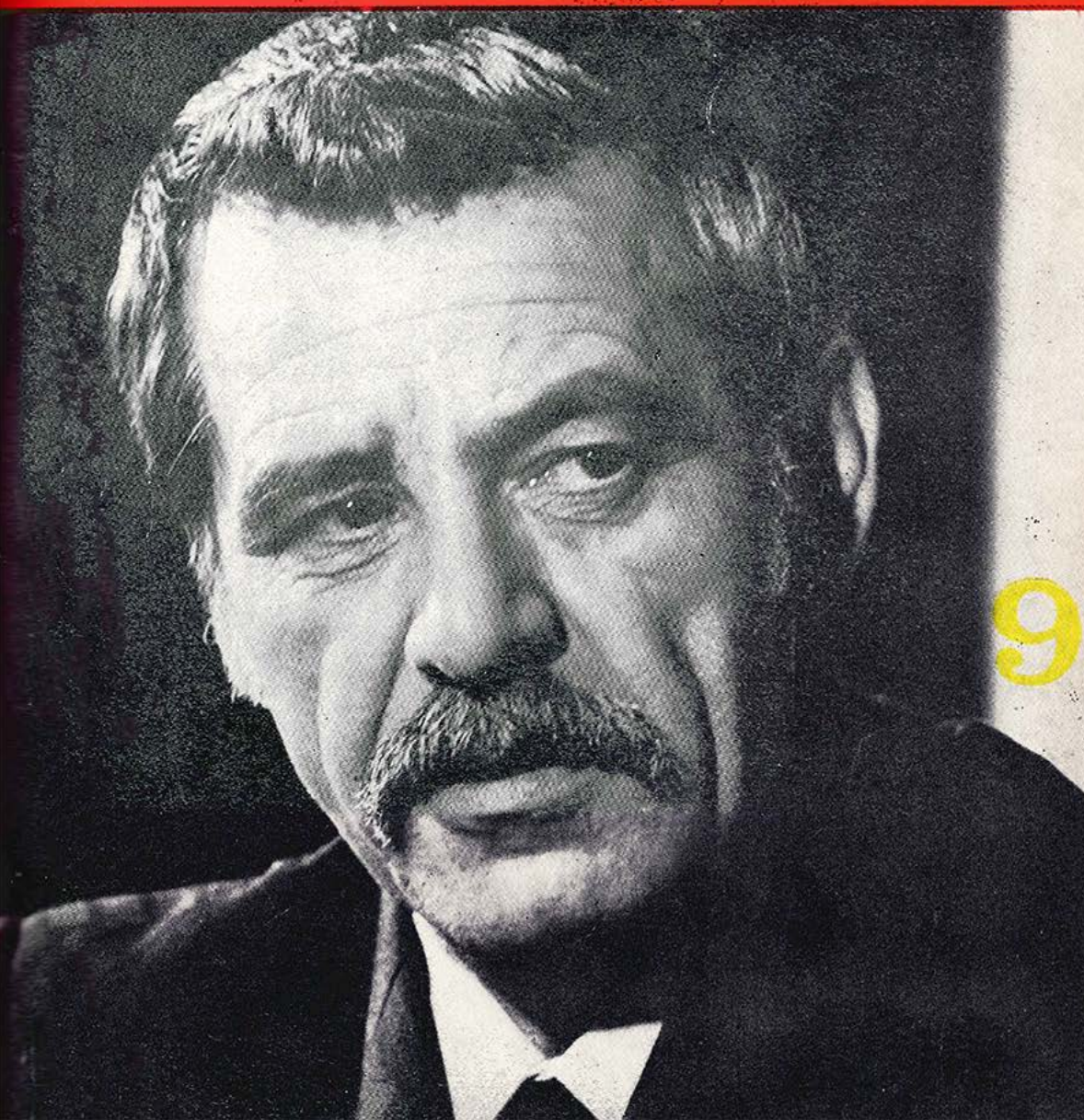
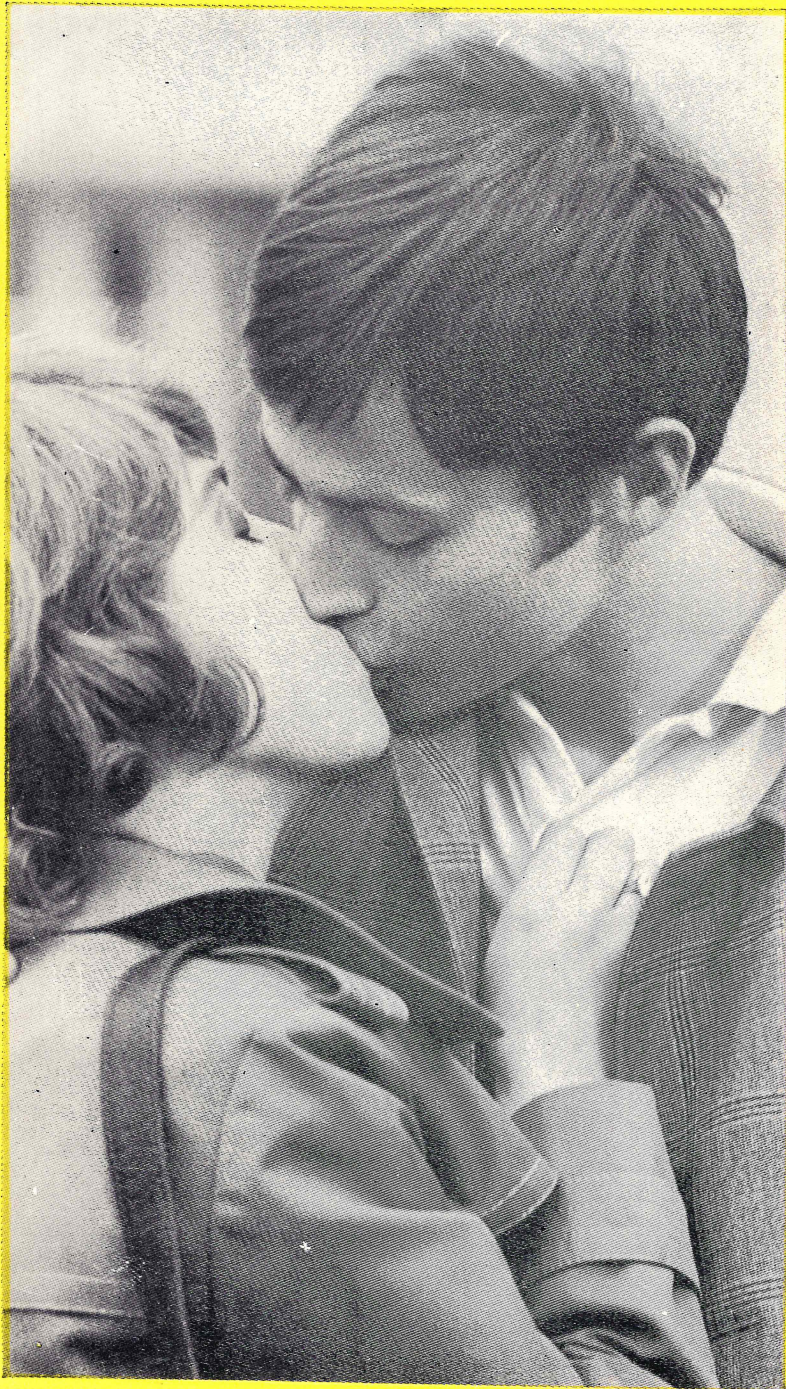


киноизкуство



9





бр. 9, септември 1975

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

ГРИГОР ЧЕРНЕВ — РЕЖИСЬОРСКИТЕ ДЕБЮТИ

ВЕРА НАЙДЕНОВА — КРИТЕРИЙ ЗА СЪВРЕМЕН-
НА ИГРА

НЕДЕЛЧО МИЛЕВ — ЕСТЕТИЧЕСКИ ПАРАМЕТ-
РИ НА ФОТОГРАФИЧНОСТТА

СТОЯН РАДЕВ — ИДЕОЛОГИЧЕСКАТА ДИВЕР-
СИЯ И ЕСТЕТИЧЕСКИЯТ ПРОЦЕС

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — „НАЧАЛОТО НА
ДЕНЯ“

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА — „ЩУРЦИ И АТРАК-
ЦИОНИ“

ИВАН СТОЯНОВИЧ — РАКУРС КЪМ ЯПОНСКО-
ТО КИНО

ХРОНИКА

БРАТЯ МОРМАРЕВИ — ДВА ДИОПТЪРА ДАЛЕ-
КОГЛЕДСТВО (сценарий)

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

редакционна колегия

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ

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 Цветана Ганева

Адрес на редакцията

София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж

тел. 87-91-11, втр. 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

телеграфопошенска станция в страната.

На първа страница на корицата з. а. Петър Слабаков в кадър от филма „Сладко и горчиво“
На втора страница съветската актриса Марина Неелова

РЕЖИСЬОРСКИТЕ ДЕБЮТИ

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

Филмопроизводството се разширява. Много хора правят или се опитват да правят кино. Много хора започват да се наричат режисьори. Още повече са тези, които се стремят към това — в анимацията, в документалното и научно-популярното кино, в телевизията, в различните ведомствени студии, в Бояна — нашия кинематографичен Олимп... Да се проследи и обхване това движение става все по-трудно. Но и по-необходимо.

Тази статия естествено няма да отрази цялото това многообразие. Тя ще бъде един поглед към режисьорските дебюти в игралното кино. Но доколкото те са някаква кристализация на повече усилия, ще се докоснем и до някои по-обща проблеми.

Да се обърнем най-напред към статистиката. Оказва се, че от 1970 г. насам (т. е. до средата на 1975) в игралното кино са дебютирали 23 режисьори. А това прави средно по четири дебюта годишно. За едно филмопроизводство, което още гони двадесетницата на година, това никак не е малко. Всеки пети режисьор е неизвестен. С всеки пети режисьор българското кино залага на една надежда. Но и поема един риск.

Статистиката, разбира се, няма да ни каже всичко.

Всяко изкуство, в това число и киното, не може да се развива без приток на нови сили. Проблемът не е само в естествената смяна на поколенията (нашите „ветерани“ са още млади и работят), не е дори в необходимостта „да се покрие“ една по-голяма производствена програма, а в онова ново, свежо и интересно, което, предполага се, дебютантите ще донесат със себе си. Фактът, че се е появило ново име в титрите, сам по себе си е любопитен. И нищо повече. Ние очакваме да различим собствения глас на режи-

съора. Нека да е дори мутираш и неукрепнал, но да има нещо свое — своя мисъл, свое вълнение, свой стремеж.

За съжаление (или за щастие!) няма различни критерии за дебютите и за останалите филми. Излизах на листата и въздухът ти трябва да стигне до финиша! Иззинителни бележки не се приемат, пък и не е достойно да се търсят.

Това в никакъв случай не означава, че дебютантите не се нуждаят от по-подчертана грижа и внимание, от режим на отглеждане. Означава само, че тази грижа и това внимание не бива да се смесват с принизената изискателност и снизходителност.

Защо сега отделяме режисьорските дебюти? Нали нашето кино се нуждае и от сценаристи (особено!), и от актьори, и от нови сили в останалите кинематографични професии! Защото, както е доказано преди нас, режисьорът е главната фигура във филма, нему предстои да организира и насочи колективните усилия, от него в крайна сметка зависи художественият резултат. А щом е така, то ние сме длъжни да огледаме общата картина, да отделим перспективното и трайното от случайното и несъщественото.

И така, какво има в тази цифра 23? Има дебюти и дебюти. Млади хора, най-често завършили кинообразованието си в чужбина, които за пръв път се явяват пред публика. И утвърдени творци в други области, които „са прескочили“ в игралния филм. Към първата група на това малко условно разграничение можем да причислим Иванка Гръбчева, Милен Николов, Георги Дюлгеров, Иван Ничев, Маргарит Николов, Рашко Узунов, Иля Велчев, Никола Русев, Мария Русева и донякъде Петър Каишев и Никола Петков. Втората група се представя от Януш Вазов, Лада Бояджиева, Мариана Евстатиева, Александър Обрешков и Атанас Трайков (режисьори на документални и научно-популярни филми), от Людмил Стайков и Стефан Димитров (дошли от телевизията), от изтъкнатите актьори Наум Шопов и Иван Андонов, от театралните режисьори Леон Даниел и Асен Шопов и от кинокритика Тодор Андрейков.

Може да се каже, че това е нормално. Така трябва да бъде. Ще има дебютанти от киноучилищата. Ще има и хора от съседните изкуства. След време ще се окаже, че е имало епизодични прояви и случайни гастролёрства. И ще останат онези, които с талант, желание и упорство ще правят своя втори, трети, пети и десети филм.

Не отдавам предпочитание на нито една от двете групи. У нас правилно и загрижено се говори за кинообразованието — кой и как се учи в чуждите училища, как да се организира нашето, колко души и в каква перспектива да се обучават. Но режисьорската професия би се обеднила, ако се лиши от „пришълците“. Това са хора с то-богата биография, с художествена практика в други области. Те могат да обогатят и обогатяват киното с нови теми и гледни точки, със знания и умения.

Сергей Айзенщайн пише: „Ние идвахме като бедуини или златотърсачи. На голо място... Ние струпвахме нашите колиби, опъвахме нашите палатки и като пришълци от всевъзможни области на

културата и на предишната ни дейност внасяхме в общия лагер продуктите на опита, натрупан отвъд неговите ровове.“¹

Някой може да възрази, че така е било само в романтичния период на пионерството. Но фактите (погледнете списъка!) ще го опровергават. Не, времето на кинематографичните бедуини не е минало. То не е ограничено в историята. То е в настоящето, но и в бъдещето. И ние трябва да държим сметка за различните канали, по които ще идват нови имена в кинорежисурата.

Да припомним филмите на нашите дебютанти.

От първа група: „Искам да живея“, „Старецът“, „Гола съвест“, „Изпит“, „Стихове“, „Сърце човешко“, „Чертичката“, „Мандолината“, „Откъде се знаем?“ ...

От втора група: „С особено мнение“, „Вятърът на пътешествията“, „Обич“, „Тигърчето“, „Трудна любов“, „Вечни времена“, „Този истински мъж“, „Неделните мачове“ ...

Забелязахте ли закономерността?

Всички филми от първа група са посветени на по-близкото или на по-далечното ни минало. Всички филми от втора група са на съвременна тема. Отклоненията от правилото са незначителни: „Автостоп“ и „Този хубав живот“ от първа група, „Хляб“ от втора ...

Това не бива да ни настройва подозрително. Тук могат да се видят някои положителни моменти, да се насърчат.

Очевидно е, че младите имат пиетет към революционните завети. Те се отнасят с уважение и синовна признателност към поколението на бащите. Антифашистката и революционната тема, подета в нашето кино от „ветераните“, днес намира естественото си продължение в работите на младите. По този начин се осъществява видима приемственост — на тематичната линия, на поколенията. Това единство е важен аргумент в борбата с идеологическите ни противници, на които им се привиждат все някакви „разногласия“ и „разцепления“.

Тук има, разбира се, и желание да се тръгне от нещо сигурно, от нещо утвърдено и проверено. Така може би рискът на дебюта не е толкова голям. Казвам „може би“, защото, от друга страна, не е нужно да се повтарят познатите образци, трябва да се търси новото, неоткритото ...

Като държим сметка за тези моменти, трябва все пак да отбележим впечатлението, че младите дебютанти сякаш не носят проблемите и вълненията на своите връстници. Те са оставили тази прижа на по-възрастните режисьори — Борислав Шаралиев, Никола Корабов, Людмил Кирков, Димитър Петров и др.

През разглеждания период прави впечатление също, че дебютантите от втората група са изцяло обърнати към днешния ден. Бедуините опъват палатките си върху неспокойните терени на съвременността. И това сигурно не е случайно. Тези хора са отишли към игралния филм вероятно не само от желание да сменят професията си или да докажат възможностите си (те вече са доказани другаде), а защото са искали по този начин да споделят със зрителите вълнения и проблеми, които са ги занимавали. По този начин — с

¹ Сергей Айзенщайн, Избрани произведения в три тома, том втори, С., изд. „Наука и изкуство“, 1972, с. 16.

възможностите на игралното кино, пред неговата многобройна аудитория. Преминаването от една област на творчеството към друга не е или поне не би следвало да бъде суетна прищявка, а духовна потребност.

Твърдението ми, че към дебютите трябва да се пристъпва с високи критерии, се основава на практиката. Режисьорът е длъжен да хвърли всичко в началото. Съществува неписано правило, че той се изявява с първия си филм или въобще не се изявява. Дебютите на Борислав Шаралиев, на Рангел Вълчанов и Вълко Радев, на Методи Андонов и Христо Христов са красноречиви доказателства. Не искам да се разпростирам върху чуждестранни примери — те са много. Но трябва да кажем, че и през тези няколко години, които ни заминават сега, със силни и зрели творби навлязоха в киното Людмил Стайков, Георги Дюлгеров, Асен Шопов, Стефан Димитров...

Традицията се спазва. Правилото се потвърждава...

Бързам да изпреваря евентуалните си опоненти: да, разбира се, съществуват и други примери — на постепенно съзряване, на постепенно движение и вглъбяване. Не винаги денят се познава от сутринта. Не се знае откъде какво може да излезе. Първото впечатление може да ни мами...

Да, така е. Аз не забравям, че първите филми на Людмил Киров с нищо не предвещаваха днешния режисьор. Както и това, че други след обнадеждащи дебюти не са достигали собственото си равнище. Съветското кино познава Тарковски и Панфилов — майстори в първите си работи „Иваново детство“ и „В огъня брод няма“, но също и Параджанов, който дойде до шедьовъра си „Сенките на забравените прадеди“ след няколко по-бледи филма. И т. н. Различни творчески съдби, различни случаи, които опровергават, но и създават правилата.

Защо тогава подчертаваме значението на яркия дебют? Не е ли по-добре да тръгнем с по-малки амбиции и търпеливо да изчакаме появата на големите?

Търпение, естествено, ни е нужно. Но тук става дума за нещо друго. Не толкова за отделните случаи, за „правилата“ и „изключенията“, колкото за високата мярка на дебюта. Ние го разглеждаме не като професионален прощапулник, а като осъществяване на една творческа личност, като поява на нов художник — със свой свят, със свое мислене. (При това положение няма нищо чудно, че едни дебюти закъсняват, а други въобще не се състояват, въпреки че на екрана излизат филми...)

Най-често ще чуете от млади режисьори оплаквания от сценариите. Няма добри сценарии, доколкото ги има, те са заети от големите, за нас — каквото остане от папката... Те обикалят сценарните редакции, четат, каквото им предложат, и след няколко опита вземат нещо, защото все пак трябва да дебютират.

При това често се забравя, че режисурата започва от избора на сценария. Той може да не е в папките на сценарната редакция. Той трябва да се търси, да се отива при авторите с предложения, с идеи. Режисьорът трябва да търси и провокира написването на онова, което най-добре ще съответствува на собствените му предпочитания, на въ-

трешната му нагласа. Съмнявам се, че дори при по-голям приток на сценарии в редакциите, дори и при съвършена организация нещо ще може да отмени необходимостта от личната инициатива на бъдещия режисьор. Интересно е да се знае, че при всички поменати случаи на силни дебюти тази инициатива е била особено изявена.

В статията си „Как станах режисьор“¹ Всеволод Пудовкин цитира като своя максима мисълта на Горки: „Творецът е човек, който умее да разработи личните си субективни впечатления, да намери в тях общозначимото — обективното, който умее да даде собствени форми на представите си.“ А щом „така се става режисьор“, тогава изчакването нещо да ти дойде наготово и ти добросъвестно да го аранжираш в движещи се картини има много малко общо с истинската режисура.

Но какво всъщност е дебютът? Само един филм ли, само първият филм ли?

Опитът ни учи, че много важен за развитието на един режисьор е вторият му филм. Първият може да е бил успешен, да е предизвикал овации, дори да е получил награди. Вторият трябва да го потвърди, да докаже, че успехът не е бил случаен. Тогава вече можем да кажем с по-голяма увереност, че се е появил нов режисьор.

Това не са отвлечени разсъждения „вобщо“. През тази кинематографична петилетка някои от дебютантите престанаха да бъдат дебютанти. Те направиха втори филм, трети филм... Това ни кара да се връщаме назад, да забягваме напред, да сравняваме. Великолепната новела „Откъде се знаем?“ е поставена от Никола Русев, чието име узнахме едновременно със заглавието на новелата. Но аз още не знаех дали в българското кино има такъв режисьор. Той трябва да докаже себе си във втори филм.

И Георги Дюлгеров започна много уверено с новелата „Изпит“. Забелязахме го веднага, както между впрочем и Русев (и двете новели са получили на Варненския фестивал наградата на критиката!). Следващият филм на Дюлгеров „И дойде денят“ не само потвърди надеждата от първата ни среща. Той внесе нови интонации, нови вглъбявания в избраната тема и се открие като амбициозно и респектиращо произведение. Сега вече знаем, че в българското кино се е появил нов режисьор. Състоял се е неговият дебют, повторен на повисока степен. И този двоен дебют ни прави по-уверени. Режисьорът дори може да си позволи лукса да направи някой по-слаб филм (например „Гардеробът“), все едно, ние вече знаем, че на него може да се залага, че от него може да се очаква.

Затова, ако оттук нататък спомена някой втори филм между дебютите, това няма да бъде случайно недоглеждане. Както за един писател е важна втората книга (този проблем вече е разискван широко от литературната критика), така и за един режисьор е много съществена втората изява. Бих казал дори, че това е някаква критична линия. По-лесно е сигурно да се направи някой по-слаб филм — при него винаги има малко любоспитство, малко удивление, повече надежда. Това е авансът на младия режисьор, с който той трябва да

¹ Всеволод Пудовкин, Теория и критика. Избрано, С., изд. „Наука и изкуство“, 1973, с. 453.

премине критичната линия. При втория филм се иска покритие на аванса. Затова той е по-труден.

И какво излиза? Излиза, че дебютният проблем е малко по-широк (не само първата новела) и малко по-дълбок (не само прощанулик), отколкото може да ни се стори първоначално. А може да се случи и така, че вторият филм да бъде трети...

Не, тук няма парадокси и аз нямам намерение да ви развличам с игрословици. Ще се поясня с пример.

Иванка Гръбчева също дебютира с новела — „Искам да живея“, една добра новела, която се прие доброжелателно, с надежда и дори бе наградена. Вторият ѝ филм „Глутницата“ ѝ отстъпваше по всички линии. В сравнение с него „Искам да живея“ бе по-завършен, по-„изпипан“ и излят. Третият филм на Иванка Гръбчева „Децата играят във“ бе всъщност нейният „втори филм“. С лекота и изящество в него тя подхвана деликатните теми на възпитанието. И оттам през „Изпити по никое време“ до „При никого“ тя си спечели име и място на режисьор в българското кино, което днес вече никой не оспорва.

Тук трябва да се изтъкне и друг един момент. От „далечната“ 1970 година досега Гръбчева е направила пет филма! Т. е. тя е работила непрекъснато, не се е окайвала, че е незабелязана и непризната. Тогава успехът ѝ, за щастие подкрепен от талант и кинематографична култура, съвсем не е случаен.

Каквото и да се говори, режисьорският дебют е винаги риск. Затова можем да си обясним известната предпазливост на ръководството, на студията, на колективите. Филмът е скъпо нещо. Ако един писател изразходва за дебюта си само хартия, която струва стотинки, и собственото си време, което във всички случаи няма цена, то на режисьора са му нужни помощници, техника, материали, с две думи — пари. Държавни пари. А те трябва да се изразходват разумно.

Затова наистина е правилно да се започва с „нещо по-евтино“, с новела. Освен по-голяма финансова експедитивност, новелата предлага на дебютанта и някои чисто художествени предимства: тя е немислима без стегнат сюжет, без стройна композиция и ярки образи. Ето впрочем и „полета“, където младият режисьор може да докаже възможностите и амбициите си.

А у нас той има и изключителния шанс да направи всичко това в Експерименталната студия, където не се иска непременно възвращаемост на средствата, хвърлени за филма. Тази студия обаче, замислена и създадена като стартова площадка за дебютанти, все още не се използва, както трябва...

В реда на тези мисли непременно ще стигнем и до въпроса: какво да се прави, ако дебютът е несполучлив? (Един поглед върху списъка ще ни убеди, че такава случаи има, достатъчно известни, за да не ги цитираме сега.) Отговорът не може да бъде друг: да се работи! Да се опитва — в късометражното кино ли, в експерименталната студия ли, в телевизията ли — до истинския дебют, до успеха.

Аз, естествено, говоря за талантливите и упоритите. Бездариято не може да се скрие — малко по-рано, малко по-късно то ще проличи...

Оживено се дискутират и такива въпроси: необходим ли е асистентският стаж и колко време да трае; да се минава ли през документалното кино, преди да се отиде към игралното; какво може да ни даде телевизията и др.

Смятам, че няма никакъв всеобемаш отговор за всички. Нещата са конкретни, всеки сам трябва да преценява силите си, да се съобразява с обстановката, с плановите на съответните филмови организации...

В поменатата вече статия „Как станах режисьор“ Пудовкин пише: „Пет години работих в групата на Кулешов, като изпълнявах буквално всички задачи, които са възможни в кинопроизводството. Пишех сценарии, правех скици, строех декори, играех малки и големи актьорски роли, изпълнявах административна работа, поставях отделни сцени и най-после монтирах.“* И след всичко това, преди да пристъпи към реализацията на филма „Майка“, той поставя „Механика на главния мозък“ — в научно-популярното кино, т. е. още един „подготвителен етап“.

Ще кажете: днес това се минава в киноучилищата. Затова „подготвителният етап“ трябва да се съкращава... Може и така да е. Може някой и да го прескочи. Няма шаблон...

Макар че аз не знам писател, който е искал да стане романист, и затова е избягвал да пише разкази преди това...

Тази статия няма за цел да даде оценка на всеки дебют по отделно (това вече е сторено от критиката), нито дори на всичките заедно (да се подведат под общ знаменател толкова филми не е възможно). Тя се опитва да улови някои общи моменти и тенденции.

Прави впечатление например стилистичното и жанровото разнообразие на дебютите. Наред със стремежа към жизнена достоверност и автентичност на внушението („Неделните мачове“, „Тигърчето“, донякъде „Трудна любов“) съществуват и кинобалади („Мандолината“), опити за мюзикъл („Баща ми, бояджията“), както и други филми с подчертана условност на сюжета и изображението („Вятърът на пътешествията“, „Хляб“, „Спомен“) ... Това разнообразие е естествено и заслужава подкрепа.

Трябва обаче да се обърне внимание на някои обезпокоителни явления.

Мисля си преди всичко за желанието на някои неукрепнали още режисьори да построяват творбите си по-усложнено, което в техните представи означава вероятно по-кинематографично. Те се отнасят високомерно към класическите постройките със завръзка, кулминация и развързка. Те искат да демонстрират владение на изразните средства, да композират свободно, необременявани от „старите“ драматургически правила, като забравят, че за да преодолееш правилата, трябва най-напред да си ги овладял. Така се създават филми, бедни драматургически, бледи като съдържание, но с драстична и причудлива архитектура. Типични примери на подобно отношение са „Вятърът на пътешествията“ на Лада Бояджиева, „Хляб“ на Наум Шопов, „Автостоп“ на Никола Петков, „Спомен“ на Иван Ничев.

С това аз не отричам никому правото на избор във формата,

* Цит. съчинение, с. 455.

композицията и монтажа. Искам само да припомня, че сложната асоциативна постройка трябва да бъде следствие на сложно асоциативно мислене. Иначе наистина се получава „самоцелно усложняване на кинематографичния език“ — недостатък на нашата режисура, който се сочи в неотдавнашното решение на Политбюро на ЦК на БКП за по-нататъшното развитие на българското киноизкуство.

Съществуват, разбира се, и примери на овладяна асоциативна стихия, на постигната хармония. „Обич“ на Людмил Стайков е най-убедителният.

Усложняването според мен се родее с „красивото“. Не са съвсем редки случаите, когато естетическата обработка на жизнения, а след това и на литературния материал се разбира като неговото разхубавяване със средствата на филмовата козметика. С масовото навлизане на цветната лента тези изкушения като че ли намериха по-добра почва. Започнаха да се появяват прекалено красиви интериори, тоалети като в моден журнал.

Думата ми сега е по-скоро за друго. Спомнете си филма „Този истински мъж“ на Александър Обрешков. Красиви хора, красиви цветове, дори и малката им стайчка на младоженци, в която са притеснени, и тя е много красива (подобно на фургона на Ромео и Жулиета от „Трудна любов“). Героят (Стефан Данаилов) живее безгрижно, по точното определение на един колега, като щурец, който разчита на мравката, т. е. на жена си. „Мравката“ уж е по-загрижена, тя работи. И какво? Сюжетът скача от случка на случка, бълбука като поток от камък на камък и водата отнася всичките маркирани проблеми и конфликти със себе си. В ушите ни остава само това приятно бълбукане. Получава се нещо странно: уж има някаква проблемност, а всъщност я няма, защото режисьорът е отвлякъл вниманието ни другаде. Като преди това е отвлякъл своето...

Не сте ли имали същото усещане при срещата си и с други филми? Това е неумението да се намерят необходимите акценти на действието, тоналността и стилът на изображението, на актьорската интерпретация...

Аз лично предпочитам пред тази закръгленост по-„ръбатите“, по-„ъгловатите“ филми (например „Неделните мачове“), в които чувствам дъх на достоверност. Те ми казват повече истини за днешния ден. Тяхната формална непретенциозност ми е по-приятна, намирам я и за по-перспективна. Не ги издигам в еталон, защото съзирам ясно недостатъците им, а пък и не мисля, че е нужно да се препоръчва една стилистика като единствена. В този род филми най-често е ниска степенята на обобщението, което не може да бъде заменено от силата на фактите и свежестта на наблюденията.

Дебюти, дебюти... Тяхната проблематика, както се вижда, е многозначна, съществена. Тя сигурно не се изчерпва с тези съждения. Тя интересува дебютантите, но и цялото ни кино. Защото какво би било едно изкуство без хора, които искат да го завладеят? Вкаменелост от минала ера. А киното е подвижно, младо, енергично. От днешната ера, от утрешната. То се нуждае от приток на таланти.

И ако дебют и талант не е едно и също, то деюгите са място, където ще го дирим.

Да си пожелаем по-чести открития.

КРИТЕРИЙ ЗА СЪВРЕМЕННА ИГРА

БЕРА НАЙДЕНОВА

Многообразието на проявите в актьорското творчество днес не би могло да се сведе към една единна формула, към някакъв общ знаменател. В актьорското изкуство се търси и достоверността, подсказвана от натурата, и въздействието на специфичните кинематографични средства, които претърпяват развитие, и опитът на театъра; от една страна, киноактьорите се стремят към пределно „свободно“, естествено държане пред камерата, от друга — се развиват стилове с рязко повишена мярка на условност. Или подкрепено с примери, сдържаният, естествен психологизъм на Иван Кондов, Г. Черкелов, Н. Коканова, Н. Бинев, К. Цонев и др. се среща с драматизма на А. Карамитев, на Г. Георгиев-Гец, П. Слабаков, Цв. Манева, с поетичната експресия на Гр. Вачков, с трагикомизма на Г. Калоянчев, с трагическата ексцентрика на Н. Шопов и И. Финци, със сатиричната буфонада на К. Коцев, с всичките им индивидуални нюанси, диференциации и варианти при редица други утвърдени и по-млади актьори. Погледът на кинематографистите към живота става все по-обхватен, развиват се режисьорските концепции и средства, а оттам и в изкуството на актьорите се проявяват нови и все по-различни направления. Затова все още често срещаното в критическите материали общовато свеждане на съвременния стил на игра към сума от външни признаци, лаконизъм, сдържаност, пестеливост на чувствата, изразяване подтекста на ролята и пр. не само не обхваща разнообразието в актьорското творчество, но стеснява и самото понятие за съвременност.

В каква посока, макар и в най-широк смисъл, се търси типът на съвременния актьор?

Естествено е, че като всеки творец и актьорът трябва да разбира идеите на времето ни и превъплъщавайки ги в образи, да ги обогатява със своя енергия, със свои мисли и чувства. В стремежа си към разкриване на интелектуалната и емоционалната дълбочина на съвременния човек киното не може да разчита на изпълнители, които владеят само тайните на професионализма; порасналите си амбиции към философски анализ и психологически открития то може да реализира при участието на актьори-творци със своя гражданска, нравствена и естетическа позиция, чието осъществяване се включва в съвременната борба на идеи. Творчеството на актьора днес повече отвсякога не може да се затваря в цеховата си лаборатория, да се изолира от могъщите сили, които го определят — характера на обществения идеал, науката за човека, обществения климат. И за актьорите на киното ни в съвременния етап важат думите, казани от Л. Тенев за актьорите на театъра: „Талантът е напрежение. Обществено напрежение. Без изострено обществено съзнание, без идеологическа „дисекция“ на жизнените впечатления, без хуманизъм в изкуството няма значителна изява на таланта. Идеологическият момент в играта на актьора определя характера и посоката на този хуманизъм. Бихме могли вече да говорим за социалистическа природа на таланта, която се определя от новите тежнения и интереси на твореца като израз на един нов живот, светоусещане и култура.“¹ Критерий за гражданската и творческата активност на българския киноактьор, за неговата новаторска енергия е отразяването на новите житейски истини в богатата ни и динамична действителност. А това ще рече целеустремено, мироследно ясно, социално нравствено и психологическо проникване в човека. За изпълнение на тази висока мисия се изисква лично усещане, собствено вътрешно разбиране за всичко, което съставлява живота на съвременника, неговите мисли и дела, радости и мъки.

Действително открай време големият актьор е бил и значителна личност; личностните черти на твореца винаги са просветвали през неговото създание. Но в изкуството има периоди, какъвто е съвременният етап на нашето кино, когато доминира тенденцията на изтъкване на човешката индивидуалност. От условие на творчеството днес тя се превръща в тема на творчеството, а утвърждаването ѝ — в главна тенденция за актьорската дейност. Разбира се, личността на героя и личността на актьора са диалектически свързани величини. Героят само тогава е пълноценен и интересен, когато е създаден от интерпретатор с богата творческа индивидуалност, но и личността на актьора се изявява изчерпателно само върху предразполагаща към индивидуализация драматургическа и общокинематографическа основа на екранния човешки образ. Склонността към типажност в ранните години на киното ни и скованите от схематизъм, лишени от човешко своеобразие персонажи, които и до днес съществуват в сценариите, а и в режисьорския им прочит, се отразяват депресивно и върху личностното участие на актьора. Задълбочаването в „психическата реалност“ на човека, изтъкването на индивидуалното му

¹ Л. Тенев, „Маска и перо“, с. 214.



А. Карамитев в „Сватбите на Йоан Асен“

участие в живота, стремежът към разкриване движенията на мисълта, към дълбока мотивировка на постъпките, който става все по-забележима ръководна линия във филмовото ни творчество, влияе импулсиращо и върху актьорската индивидуална гледна точка към ролята, насочва поведението на изпълнителя не само към обективно интерпретиране и покритие на външната правда на образа, а и към изследване на вътрешния облик на персонажа и изповедално отношение към битието и съдбата му.

Върху широката и многостранна територия на дълбоко замислени, оцветени с неповторимо човешко своеобразие образи — концентри на националния ни обществен и духовен живот, — постигнаха пълнотата на развитието си в киното А. Карамитев („Бялата стая“), Ив. Кондов („Игрек 17“), Гр. Вачков („Последно лято“), Н. Коканова („Отклонение“), Г. Георгиев-Гец („Селянинът с колелото“) и др. В такива роли намира простор и потвърждение и актьорското гражданско мислене, интелектуалното участие в проблемите и дискусииите на съвременния живот.

В съвременните герои по-непосредствено се изразява живата страст, живите мисли на изпълнителя — всичко, което се включва в неговото личностно отношение към живота. И нещо особено съществено — във филмите за днешната действителност актьорът играе хора като себе си, хора, които са непосредствено близки и на зрителя, а това също помага за разрушаване на „четвъртата стена“, създава,

така да се каже, повече интимни мостове между герой—актьор и зрител. Но белезите на личностното участие се съдържат с пълна сила и при историческите персонажи, преди всичко поради присъствието на онзи неизменен пласт в екранния човешки образ, наречен от Ю. Лотман „битово поведение“, по силата на който „киноактрисите — наши съвременнички, си остават съвременни жени и в костюмите на Ана Каренина и Наташа Ростова“¹. Вс. Пудовкин говори за това, че „образът, който актьорът създава в киното, е далеч по-тясно свързан с неговия личен характер, с темперамента, с физическите му данни, отколкото в театъра“². Съвременното кино засилва тази особеност чрез още по-голяма естественост на средата, чрез развитието на средствата, с които още по-добре се „експлоатира“ „физическата реалност“ на актьора, чрез все по-свободната си техника. В статията си „Актьорът“³ Г. Гочев цитира спомени на Фр. Кортнер, описващ играта на големия театрален актьор Й. Кайнци, в които се отбелязва, че „огромното разстояние (от сцената до зрителя — б. м. — В. Н.) криеше чертите на лицата на повечето актьори и неутрализираше тяхната личност“. Обратно — могат да се срещнат признания на редица филмови актьори, които изтъкват възможностите, предоставени им от камерата, за пълноценно, подробно използване на собствената психофизика, за съсредоточаване в собствената микросфера“.

Изобщо „тайнствената сърцевина“ на актьорското изкуство — превъплъщението в киното, в значителна степен намалява; тук актьорът дава превес на „себе си“, той по-малко се „поглъща“ от литературния образ. Съвпадението на човешката същност на актьора с характера, който му се предлага, е в по-голяма степен, отколкото в театъра, необходимо условие за обезпечаване на образа. Но нерядко това обстоятелство се тълкува ограничено — само като съвпадение с натурила, с външните данни на изпълнителя. Годици наред и нашето кино използваше актьорите (това може да се потвърди и с практиката на най-добри актьори като А. Карамитев, Г. Георгиев-Гец, Н. Коканова и др.) именно заради „визуалността на таланта“, в редицата от образи, които те изграждаха, доминираше натурата им, която привличаше към себе си, общо взето, несложните, лишени от „личен знак“ роли, подчиняваше ги и в творчеството на актьорите се запазваше еднотипност на изображението. В днешно време това се повтаря с други млади актьори. А истинската оригиналност на талантливите творци се разкриваше и утвърждаваше там, където на основата на роли с индивидуална енергия и дълбочина те постигаха диалектическо богатство на физическото и духовното, диалектиката на „себе си“ и на „другия“, т. е. когато започнаха да участвуват осъзнаемо, многостранно в пресъздаването на сложни и своеобразни в психологическо отношение образи, откроявайки ги, така да се каже, със своя характер и биография; когато започнаха да се превъплъщават.

¹ Ю. Лотман — „Семиотика кино и проблемы киноэстетики“, Тарту, 1974 г., с. 117.

² Вс. Пудовкин — Избрани съчинения, С. „Наука и изкуство“, 1974 г., с. 295.

³ Сп. „Съвременник“, 1974 г., кн. 4, с. 199.



Ив. Кондов в „Магистрала“

Типът на героите им се разчупи, структурата им се усложни — те се превърнаха в характери, а изпълнителите им в съавтори на тези характери.

Отдавна на превъплъщението не се гледа само като на процес, при който актьорът изменя своята външност. И в театъра, а в още по-голяма степен в киното се наложи друг, скромен, но дълбоко изразителен начин на въплъщение на характери, лишен от ефектна натрапчивост. Но достигащ понякога с едва забележими средства сложен психологически рисунок. И в нашата филмова практика има актьори като Ив. Кондов, Г. Черкелов, Н. Коканова, Г. Георгиев-Гец и редица други, които изградиха победоносно личната си творческа кауза именно като останаха близко до своята достоверност, до естествените свойства на човешката си природа. Но това не отменя и успехите на онези, които изменят външността си и изграждат начините на игра с „отстранение“ от себе си (като Н. Шопов, И. Финци, К. Коцев, Г. Парцалев, Т. Лолова и др.). Въпросът за личностното участие в ролята е еднакво важен при различните жанрови стилове. Само ярката, интересна личност може да внесе магнетизъм в образите, родени от обкръжаващия ни делничен живот. Но отличителността, особеността на актьорската индивидуалност е не по-малко нужна и при

търсене на рязко очертани образи, отклоняващи се от обикновеността. Съвременният зрител вече умее да отделя от образа личното човешко значение на актьора, способен да привлече интереса му не само с качества на героя, определени от сценария, и не само с „положителните“ си, „симпатични“ черти, но и с отношението си, със съжденията си за човешкия характер, позиция, постъпка, независимо в кой век, в коя епоха са се родили те. Само така можем да си обясним всеобщия успех, който през последното десетилетие имат сред публиката актьорите и от двата посочени по-горе типа, без да има значение в съвременна или в историческа среда са се изявили те. Напоследък и в нашето кино много се говори за актуалните значения на историческите образи, но нерядко това се разбира също като обвивка от външни белези. Съвременното поведение на актьора е органично присъщо на екранния човешки образ; закономерно е и съвременното смислово и интонационно звучене на словото. Но за активно, концептуално осъвременяване може да се говори, само ако в образа се съзира участието както на авторския и режисьорския, така и на актьорския съвременен мироглед, на разбирането за сегашния смисъл в персонажите от миналото. Тук специално трябва да подчертаем съвременното звучене на исторически отдалечените образи, които създадоха Г. Черкелов в „Князът“, „Демонът на Империята“, „На всеки километър“; К. Цонев в „Сватбите на Йоан Асен“ и гр.

Би могло да се говори и за други, външни предпоставки, които се отразяват върху автономността и активността на актьорската личност. Експанзията на актьорското изкуство чрез киното и особено чрез телевизията, изобщо голямата социализация на актьорското дело през последните десетилетия, повишените му функции в нашия обществен живот, широката популяризация на отделния творец, в това число и на персоналните му човешки особености и изяви, която се извършва чрез средствата за масова комуникация, създават у зрителя трайна и особена представа за индивидуалността му, а и у него самия стимулират гражданско самочувствие и творческа отговорност. Но тези процеси далеч не засягат само кинематографичните изяви, а обхващат цялата актьорска практика. Ето защо вече е трудно да се възприемат за напълно валидни твърдения като това, че: „В театъра, гледайки Хамлет, ние сме длъжни да забравим за актьора, който го изпълнява. В киното ние виждаме едновременно Хамлет и Смоктуновски. На сцената актьорът се стреми без остатък да се вплете в ролята; във филма той се изявява в две същности: като realizator на дадена роля и като някакъв киномит...“¹ Устойчивите представи на зрителя от цялостната дейност на актьора, онова, което той е натрупал върху личността му при възприемането на кинематографичните, телевизионните и пр. актьорски роли, се пренася до голяма степен и при общуването с театралните му изяви. Затова ще е по-точно да се каже, че личностният коефициент на актьора, неговата авторска „неизменност“ се проявяват независимо от степените на превъплъщението, но във всеки случай пропорционално на творческата му величина. „Ние знаем — пише съветският теоретик на ли-

¹ Ю. М. Лотман. Семиотика кино и проблемы киноэстетики, Татру, 1974 г., с. 117.



Цв. Манева в „Последната дума“

тературата и киното Вл. Огнев, — че успехът на Смоктуновски преди всичко се обяснява с това, че той във всяка роля внася своето аз. Всяка роля на Смоктуновски е откритие. Той е различен и едновременно един и същ. В него има много от онова „самоизразяване“, което в наше време е пръв белег на индивидуалност — готовност към свое прочитане на всеки текст“.¹

Аналогични думи, макар и в съответно по-скромна степен, могат да се кажат и за нашите най-добри актьори. И в развитието на нашето кино постигнаха победа главно онези, които въпреки собствените си лутания и обективните перипетии в крайна сметка успяха да развият един герой, да превърнат поредицата от роли в закономерен процес, в път към все по-богато развитие на образа, който им е най-съответен, в създаването на който участвуват авторски. И в нашата практика, както и в цялото световно кино, се проявиха с нова актуална сила някои фиксирани още в системата на Станиславски закони. „Никога не анулирайте себе си на сцената — пише Станиславски. — Винаги действайте от свое име на човек-артист. Ако се отречеш от своето аз, ще загубиш почва под краката си, а това е най-страшното.“² Диапазонът на превъплъщението — говори той — може да бъде широк или тесен, но той винаги се намира в съответствие с присъщата на самия артист способност да се „вмества“ в създадените

¹ Ю. М. Лотман. Семиотика кино и проблемы киноэстетики, Татру, 1974 г., с. 119.

² К. С. Станиславский, Работа актера над собой, М. Гос. изд., „Художественная литература“, 1938 г., с. 353.

от драматурга характери. Изясняването на това положение не бива да обезкуражава истинския творец. Напротив, то трябва да стане за него закон на художествено поведение. То изразява не само ограниченост, безусловност на творческия му опит, но го и предупреждава да бъде верен на себе си, т. е. на *типа на собствената си надеждност*.

Думите на Станиславски недвусмислено говорят, че актьорът, както и всеки творец, има естетическа нагласа към определени явления от действителността, психологическо съответствие към дадени човешки съдби, типове, характери и пр. Личността на актьора-интерпретатор следователно има своя обективна съдържателно-стилова територия, своя тематична определеност; тя се реализира както чрез щастливо получаване на съответни за нея роли, така и чрез проява на самодисциплина при избора на такива задачи, в изпълнението на които той участва с жизнения си опит, с характера и въображението си, за които има собствен „ключ“. Не случайно един световноизвестен киноактьор заявява: „Аз дължа успеха си на роли-те, които отказах да играя.“

В своето социалистическо развитие българското кино утвърди повече от една десетица актьори — онези, чиито имена най-често се споменават по страниците на настоящото изследване, които творят своя тема, съсредоточени са върху определени страни от неизчерпаемото човешко битие. Творчеството на всеки от тях може да бъде характеризирано като обобщение на определен, широко разпространен национален и общочовешки тип. Видим ли ги на екрана, веднага отнасяме образа към една или друга социална и нравствена категория. Тук нямаме за цел да изписваме портретните им скици, но съществува обективна възможност за всеки от тях да бъде намерена обобщаваща формула, типологическа характеристика. Ще посочим накратко само някои примери.

В статията ми „Проблемът за простотата“¹ стана дума за опотезирираните селяни на Гр. Вачков; още по-точно би било да се говори за две успоредни линии във филмовото му творчество. От една страна, той утвърждава моралните ценности на изконния български селянин, от друга — разкрива проекциите им в едно, така да се каже, маргинално състояние, в обстоятелствата на миграционните процеси. Редица от образите му са „селяни по душа и граждани по принуда“; актьорът утвърждава нравствената им устойчивост пред някои повърхностни примамки на неосъзнато новото, на набързо цивилизованото се битие.

В съзнанието на българските, а и не само на българските зрители Коканова се утвърди като създателка на женски образи, които могат да бъдат обединени от едно определение: защита на женствеността. Но женственост не в еротичния, а в духовния смисъл на понятието. Сериозност и поетичност — от синтеза на тези две начала се раждат същността и външната осанка на героините ѝ. Тяхното любовно чувство е дълбоко и възискателно, ласкавата им мекота се контролира от нравствената порядъчност и целомъдрие, присъщи на тра-

¹ Вж. сп. „Киноизкуство“, 1975 г., бр. 1.

диционния български морал, от вътрешната твърдост и мъжество на характера.

Ако героините на Коканова витаят повече в сферата на любовта, то няколко по-значителни образи, които Ем. Радева създаде („Ребро Адамово“, „А бяхме млади“, „Иконостасът“), битуват в прозаичния свят на труда и семейните грижи. Тя разкрива преди всичко деловите качества на българката и съчетава външната ѝ строгост с дълбоко скрита интимност.

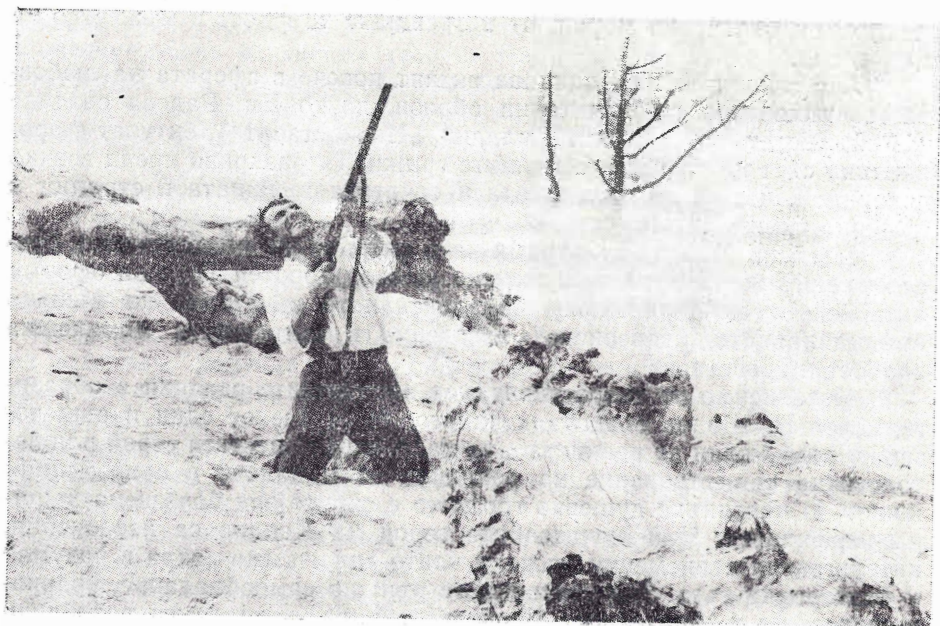
Цветана Манева се оформя като актриса на драматичната, пренесена през жертви и борби женска любов, Доротея Тончева оформя актьорското си лице върху парадоксалното съчетание на външно еманципираното, „гарсонско“ поведение и вътрешната момическа слабост и трепетност.

Независимо от възрастовите, от конкретните разлики в образите, които Н. Шопов създава в киното, те са все от един и същ човешки род — сили на реакцията, на залязващ обществен строй или патологично съществуване на рецидиви от миналото в съвременния живот. И навсякъде душевно грозното е скрито зад болезнена външна перфидност. Най-значителните герои на Кондов са неспокойни, интелигентни съвременни мъже, у които винаги има „вяра в разума“ и благородна тъга. Зад постоянното външно самообладание, уравновесеност и проникателност Черкелов скрива — за да ги разобличи бавно и убедително — хладната умна жестокост, равнодушието, цинизма.

В контекста на цялостното ни филмово творчество тези, а и други очертани в своето вътрешно богатство и обхватност човешки типове се разполагат в отношения на съседство, на противоположност, контраст, симетрия. В същото време например, когато Стефан Данаилов („Първият куриер“, „На всеки километър“) установи на екрана красивия, смел, съобразителен и ловък герой, Филип Трифонов за по-малко от две години трикратно въплъти („Изпит“, „Момчето си отива“, „Като песен“) образа на друг млад човек, който не се поддава на нивелировката на изпепеляващите делнични обстоятелства, олицетворява тихия героизъм... И т. н., и т. н. ...

Темата на актьора се ражда от роля в роля — в процеса на професионалното израстване и на тематичното развитие и обособяване на цялото ни кино. Творческото лице, капацитетът на всеки от добрите ни актьори днес е свидетелство за извървените социални и психологически пътища от киното ни.

Не всеки актьор има сила на личността и творческа дисциплина, за да създаде единен в тематично отношение образ. Но, от друга страна, и киното ни не винаги е осъзнавало „периметъра“ на отделната актьорска единица, не много често е успявало да изтегли златоносната нишка на „типа“. Не са били кратки и периодите, в които актьорите, притежаващи днес свое авторско лице, са се лутали в изпълнение на несъответни за себе си, безполезни за цялостното им развитие роли. Или застрашени от бездействие, са приемали задачи, в изпълнението на които са участвували утилитарно, само със занаятчийското си умение. Могат да се посочат редица случаи (Ем. Радева, И. Зафирова, а има и цял куп по-млади актьори), ко-



Гр. Вачков в „Последно лято“

гато след интересно разкритие на значителен от гледна точка на националния ни духовен живот характер актьорът е бил забравян поради неоправдана небрежност към онези сфери, в които се проявява този характер.

Бихме могли да се съгласим и с твърдението на Ив. Дечев¹ за това, че в нашето кино темата от предимство неведнъж се е превръщала в тежко бремe за таланта, задържащо (в някои случаи дори фатално) актьорското развитие и стабилизиране. Но само ако откъдествим понятието „тема“ с онези инертни, създадени от нямото кино представи, според които актьорът влиза от произведение в произведение като в сериен филм и ролите му само частично се изменят от различните функционални връзки. Днес темата не се възприема като нещо еднообразно, тя не може да се сведе към типажна стереотипност и към монотонност на творчеството, а се тълкува като цялостна образна концепция за реалността, която присъствува във всяка интересна и успешна художествена дейност. Когато говорим за еднородността в създаденото от нашите актьори, имаме пред вид закономерния процес, в който независимо от някои отклонения и престои те развиха сложната структура на единен характер, намерил проекции в различни съдби в конкретни късове от действителността. А разнообразието в творчеството им се увеличаваше главно от обогатяването и конкретизирането на вътрешния рисунок, чрез различното поведение в условията, които създава все-

¹ Вж. „Болгарское художественное кино“, сб. статии, предназначени за чужбина, издание на ДП „Разпространение на филми“.

ки нов филм независимо от същностното сходство с източника — актьорската личност. Усещането за самоповторението в играта им е идвало и идва не от единството на темата, а от шампите в драматургията и в самата им игра.

Можем да посочим имена на добре играещи наши актьори като К. Цонев, П. Слабаков, Ив. Андонов и др., чието творческо лице се нахвърлява именно от липсата на идейно-съдържателен център, на органично единно ядро в изявите им. За тези актьори отдавна не съществува проблемът дали ще получат нова роля, или не, от тях се изисква по-строг отбор, съединен с активна позиция към ролята. Иначе талантът им се универсализира, губи неповторимите си цветове и доста често отблъсква с хладните отблясъци на голия техницизъм. „Ценността на таланта — казва Л. Тенев по повод на нашите театрални актьори — се определя не от неговата всеобхватност, а от неговата целенасоченост и неповторимост.“ Актьорът сам трябва да съзнава и ясно да осмисля историческите и културните пластове, които са се натрупали върху него с развитието на ролите и образите. А режисьорите все по-пълноценно да използват очертаните актьорски структури за създаване на образи, обобщаващи не само човешката типология, а и обществени идеи и процеси. Такива образи са съзвучни с посочените по-преди стилистични стремежи на киното ни.

Разбира се, всичко това не означава, че са изключени отклоненията към противоположното, които освежават актьорската лаборатория и от които понякога могат да се родят нови тематични разклонения в творчеството. С времето, с възрастта могат да се разкрият други страни от темперамента, от характера, от личността на актьора, върху други полета от жизнената действителност. Сам актьорът може да избере роля, която да се отклонява от „митологизирания“ му образ. Така се е случвало неведнъж и в нашата практика — с трагедийно-драматичните роли на Г. Калоянчев („Инспекторът и нощта“, „Вълчицата“, „Галилео Галилей“), с комедийните епизодични изяви на Н. Коканова („Мъже в командировка“), отрицателните образи на Г. Георгиев-Гец („Пленено ято“), с драматичната роля на Г. Черкелов в „Зарево над Драва“. Но не бива да се забравя, че тези роли не биха били таки ярки и така неочаквани без проекцията им върху предишните, главни, устойчиви роли за изпълнителите им. Добрият актьор сам усеща кога започва да се затваря в омагьосания кръг на психологическия стереотип, кога тясно специализираната нагласа започва да стеснява простора на майсторството му...

По странните пътища на актьорския занаят са известни и драстични метаморфози, във всеки човешки тип по сложен, диалектичен начин е заложена и антитезата му, известен е вечният стремеж да се опита талантът в нещо различно, неочаквано, противоположно и никой няма право да спира експериментите и естествено развитие на твореца. Но тук трябва да припомним и думите на Белински, който по повод съдбата на един голям актьор казва: „От всички признаци, по които природният, истинският талант се отличава от случайния талант, за мен поразително е следното: природ-

ният талант винаги успява, когато не излиза от своята сфера, когато остава верен на своето направление, и винаги пада, когато се захваща не за своето дело вследствие на някаква сметка или на някаква система.“¹

Характерно е, че младите актьори, които започват творческия си път направо в киното, и то днес, когато филмовото ни творчество се осъществява като по-организирана и по-богата в тематично отношение система, тръгват повече от „себе си“, стремят се по-целенасочено към художествена самостоятелност. Но мнозина от тях вече спряха по пътя към разкриване на „същността“ си, някои (като К. Паскалева и Ф. Трифонов) много бързо и грубо бяха отклонени от типа им към характерната му противоположност, други (като Д. Тончева, В. Гиндева, Й. Сърчаджиев, Н. Узунов) престанаха да получават съответни и по характер, и по величина на дарованието им роли. Целенасоченото изграждане на актьорския път, както се разбира, е въпрос на сложна и отговорна политика, която зависи както от самосъзнанието и самозащитата на актьорите, така и от разбирането на всички, които творчески и обществено ръководят кинематографичния процес. Тук са важни и обобщенията, и насоките, които дава критиката, и проникателността на режисьорите, и инициативата на сценаристите, които вече спокойно, и у нас, както това става по света, могат да създават роли, съобразявайки ги с тематичния профил и индивидуалния начин на игра на определени актьори.

Коефициентът на личностното участие в създаването на екраниния човешки образ, верността към определени смислово-тематични сфери от живота и култивираната отличителна артистична изразност — това са най-общите условия, от които възниква индивидуалният начин на игра на актьора. Начин на игра в смисъл на единство и повторение на естетически принципи, на самостоятелност и цялостност на художествената система. Може да се каже, че най-изявените ни актьори, които през последните години развиха своята творческа самостоятелност в цялата ѝ пълнота и своеобразие, вече притежават такава суверенност, представляват оформени „стилистични единици“. Редица сред създадените от тях образи притежават свой, неприличащ на никого темперамент, нагласа на ума и „способности на душата“. Впрочем образи с индивидуален характер създава всеки добър изпълнител. Отличителното при актьори като А. Карамитев, Г. Георгиев-Гец, Г. Калоянчев, Г. Черкелов, Гр. Вачков, Ив. Кондов, И. Фини, Н. Шопов, Н. Коканова (имената са изброени по азбучен ред) е, че те превърнаха тези постижения в устойчива верига, с времето разгръщаха все по дълбоко съдържанието на подхванатия характер, откриваха същественото му психологическо значение за българската душевност и с това утвърдиха способността си за самостоятелно битие в киното. Обикновените, отделно талантливо създадени образи от многото други добри актьори не са повече от „картина на живота“; създадените от големия театър „стопроцентови характери“ като че са вкоренени в самия живот, влезли са дълбоко

¹ В. Г. Белинский — „О театре“, М., „Детгиз“, 1961 г., с. 50.

в него и затова представляват не само „изображение“, а и своеобразно явление на този живот. Те израсват от съгъстеното съдържание на литературния сценарен текст, от максимално приложени възможности на киното за осъществяване на „физическата реалност“ на човешкия образ, но обемът им пораста и от наслоените върху личността на актьора психологически и културно-исторически пластове, свързани с многократно пълноценно изобразявания от него човешки тип. И това им придава самостоятелно битие, субстанциално значение, определена семиотичност. А високите естетически качества на майсторството, чрез което се постига „оптимално покритие между съдържанието и формата“, създават усещане за „неръкотворност“ на образа, впечатление, че той „е роден, а не създаден“. Получава се онзи качествен преход към живия човек, когато не личат шестовете на професията, когато вместо познатия гримиран и костюмиран актьор възниква достоверна човешка съдба. Зрителят запомня такива образи не като персонажи, а като живи хора и говори не само за онова, което актьорът професионално е извършил по създаването им, а ако се възползуваме от думите на Бахтин, казани за литературата, започва да разговаря с тези образи-произведения като с жива човешка личност.

Неповторимите индивидуални прояви на актьорския талант следователно са дело на интензивно развитие, свидетелство за зрелост, за творческа „възраст“. Още в началото на професионалния си път посочените актьори показваха природните си способности, но дълго време майсторството им не беше дълбоко, не беше кристализирало, или, както беше казал Белински за един голям поет, „още беше достъпно за копиране и подражание“. Те постигнаха ярката си самобитност чрез трудно, нелишено от постижения и отклонения, но целенасочено и задълбочено творчество. Регулатор и стимулатор на индивидуалното им усъвършенствуване беше разчупването и умножаването на сценарните жанрови структури. Усъвършенствуването на актьора става, както се знае, главно в съответствие с усъвършенствуването на героя, с неговото вътрешно разширяване и обогатяване с духовен опит. Все повече, в унисон и с режисьорските концепции, от актьорите се изискваше да играят сложно замислени и построени образи; най-талантливите от тях не се задоволяваха само с „преживяването“ и „изобразяването“ на отделния персонаж, а се стремяха към по-цялостна поетика на формата. Някои индивидуални начини на игра се оказаха единични в жанрово отношение, други получаваха продължение и размножение. Най-общо казано, многообразните видове на игра в нашето кино се групират около два основни стила: игра, целяща постигането на простите, спонтанни и естествени форми на човешкото поведение, и игра в смисъл на съгъстена сила и напрежение на тълкуването и изображението. В световното кино за еталон на първия стил се посочват в по-отдавнашно време Шрохайм, а днес най-често Жан Габен; за втория — Ч. Чаплин. Пренесени върху скромната територия на нашето кино, образците най-често се търсят в творчеството на Ив. Кондов и Г. Черкелов и съответно — на Н. Шопов и И. Филин. Между тях се простират редица други, така да се каже, смесени, но не по-малко цялостни в себе си и самобитни варианти на основните стилове.

Стилът се движи, изменя се и се обогатява. Индивидуалните му проявления също имат своите вътрешни разклонения и изменения. Единството на изразните принципи на актьора, както и единството на темата, не означава затвореност и еднообразие. Всички образи, създадени от Кондов например, си приличат по своята непосредствена, житейска простота. Но майсторството на този актьор е богато, подробно, меко, то притежава свободно варираща пълнота на физическото усещане, която се моделира от конкретните обстоятелства и индивидуалния характер на персонажите. Маниерът на Черкелов външно е поограничен, по-статичен, но при него разнообразието се ражда от забележимата в поведението му конкретна, вътрешна, скрита работа на ума. Коканова е въздушна, акварелна в своите средства, в нейната игра само едва забележими различни детайли оформят контура на отделния персонаж. Никъде не се натрапва желанието ѝ да демонстрира техниката си. Едно от най-тънките качества на нейния професионализъм е естествената мярка да направи нещата поотделно незабележими за чуждите очи, преливащи в деликатна техника. И навсякъде поддържаната от Н. Шопов сложна „йероглифичност“ в биомеханиката на поведението се тушира според изискванията на различните случаи от определена доза по-мек психологизъм. А Константин Коцев в различни пропорции съчетава „постоянните елементи на маската“ със спонтанната естественост на реакциите. И пр., и пр. Около тези актьори има цяла армия от по-бледи представители на стиловете, а и от безлични епигони...

Проблемът за поддържането и развитието на стиловете и индивидуалните начини на игра е обща кинематографична грижа. Той се решава преди всичко от естетическите качества на сценарната литература. Но и отделният актьор има задължение да търси за себе си сълъкновение със своеобразна, съответна на него „словесна материя“, която естествено да диктува маниера на изпълнението му; с режисура, която да му помага в конкретния подбор и дозиране на изразните средства. Иначе, както неведнаж се е случвало с големите ни актьори (това особено проличава при Н. Шопов, К. Коцев, Гр. Вачков и т. н.), енергичните им, силни изпълнения се превръщат в еkleктичен произвол, в маниерничене или започват да се възприемат като самоцелна демонстрация на формата, като изнасилване на обикновените, плоски възможности на литературата. Универсалното прилагане на един и същ, установен начин на игра, безразборното пласиране и на „най-високия“ стил го изпразва от съдържание, превръща го в сбор от похвати, в шампа.

Без да се омаловажава постигнатото от нашите актьори в областта на стиловете на играта и на индивидуалните начини в прилагането на тези стилове, вече трябва да им се поставят като стремеж към нови тенденции по-високи изисквания за гъвкавост, за по-голямо участие на ума в тяхната дейност, за още по-голяма художествена и обща култура.

ЕСТЕТИЧЕСКИ ПАРАМЕТРИ НА ФОТОГРАФИЧНОСТТА

НЕДЕЛЧО МИЛЕВ

Преди повече от четири десетилетия в статията си „Зад кадъра“ С. М. Айзенщайн достигна до извода за равноправното диалектическо единство между фотографичността и монтажа. В теоретична плоскост това положение беше доказано аксиоматично. Въпреки това едностранчивите увлечения в една или друга насока продължаваха и продължават да нанасят вреди на теорията и практиката на киноизкуството. Ще уточня, че става дума не за отделни стилови предпочитания в отделни конкретни случаи. Подобни увлечения страдат от концептуална едностранчивост, признаваща съществено значение само на фотографичността или на монтажа.

Вероятно е била необходима историческа дистанция, за да могат взаимните връзки между фотографичността и монтажа във филмовия образ да кристализират с теоретическата отчетливост и строгост на математическа формула, при която числителят характеризира количественото натрупване на фотографирани явления, а знаменателят — качественото им осмисляне. Така неразривната количествено-качествена връзка между тях определя същността на киноизкуството и киното въобще:

$$\frac{\text{фотографичност}}{\text{монтаж}} = \text{киноизкуство}$$

Схващането, че естетическите качества на фотографичността изначално и априорно се съдържат в ефекта на оживялата фотография, води до съществени грешки и неточности при характеристиката на филмовото изкуство. Вероятно още локомотивът, който „върхлита“ върху зрителя от дълбочината на вътрешнокадровото пространство („Пристигането на влака на Лионската гара“), е оказал първото спонтанно шокowo въздействие върху психиката на зрителите в „Индийският салон“; по-трудно е да

се открие в подобна реакция естетическото начало... Идентификацията на екранния образ с действителността, въпреки твърденията на някои теоретици, не води нито към обособяването на спецификата на киното въобще, нито към обяснението на естетическото му своеобразие.

Самото съществуване на две успоредни насоки в цялата история на киното („регистраторска“ и „интерпретаторска“) доказва преднамереността и едностранчивостта на всяка теория, която в разрез с действителността си позволява лекомислено да игнорира едната от тях.

Не по-малко нестабилна се оказва и спекулативната основа, съгласно която „фотографическата идентичност“ се обявява за специфично-собствена естетическа територия на филмовото изкуство, а интерпретацията на действителността с помощта на пластическата композиция и монтажа се счита за „чуждица“, взета назаем от традиционните изкуства и насилствено натрапена на киното.

Много по-плодотворна основа за теоретични обобщения предлага разглеждането на неделимо структурираната система „обект — интерпретация“, взета в нейната жива диалектическа взаимозависимост. От тази гледна точка е пределно ясно, че в киноизкуството естетическите качества на фотографичността се изявяват предимно по отношение на обекта, а тези на монтажа — във връзка с интерпретацията на обекта. Взаимопроникването им прави такова деление, до голяма степен условно, но то се налага в дадения случай с оглед на конкретноизследователските задачи.

Първият и основен проблем, който особено отчетливо обособява естетическите параметри на фотографичността, произтича от неизбежната необходимост да се ограничи в определена рамка снимаемата действителност, т. е. ако си послужим с утвърдения в практиката, а оттам и във филмовата теория термин — проблемът за кадрирането. Именно определянето на точни граници (забележими или дискретни) на кадъра превръща действителността, която предстои да бъде заснета (в натурално-неподправен вид или естетически аранжирана в една или друга степен), в собствен естетическо пространство на киноизкуството. Това е чиста кадърофотографически способ за естетизация на действителността. Докадровата действителност се рамкира и се превръща в кадър, фотографически запечатана върху филмова лента, тя придобива и относително самостоятелно съществуване като киноматериал. Следователно, частична естетизация се извършва още на стадия на киноматериала, преди окончателната композиция и монтаж на кинотворбата в завършен вид. Рамките на кадъра не само ограничават и обозначават точно филмовата действителност — преди всичко те я естетизират, поставяйки я в определени вътрешни композиционни съотношения и взаимовръзки. Това е вторият (а понякога и първи) стадий при естетическата обработка на натурната действителност.

Той е първи, когато се касае за рамкиране и фотографиране на част от заобикалящата ни действителност в нейната натурна, неподправена първичност.

Той е втори, когато се касае за рамките и снимане на вече аранжирана действителност: предварително построен и организиран кадър.

Киноизкуството не откри този проблем за естетиката; то само го обособи — ускори кристализацията му с особена отчетливост и нагледност. Проблемът за рамкиране на къс от действителността с естетическа цел, като се запазват по същество нейните естествено красиви форми, може да бъде открит в парковата архитектура — наистина в подчертано приложен вид. Японското изкуство за красиво подреждане на цветя още по-определено го извежда от сферата на чистия утилитаризъм в сферата на естетиката. Освен това, ако се има пред вид подчертано актуалната тенденция за нахлуване на естетиката във всекидневния живот и навлизането на неподправени изящни форми на окръжаващия ни предметен свят от всекидневието в изкуството, разграничаването на утилитарно-приложното начало от сферата на „чистата“ естетика до голяма степен губи смисъла си.

Родята на киноизкуството за кристализацията на тази тенденция е повече от очевидна.

Едва ли може да се счита за случаен и фактът, че Айзенщайн, изследвайки генетичните корени на този важен раздел от филмовата теория (теорията на кадъра), изхожда именно от тези тенденции в източното изкуство и естетика. Той определено счита, че естетическите корени на фотографичността (разбрана като принцип за естетическа организация на явленията в техния натурен вид) съществуват далеч преди изнамирането на фотографията и киното, а филмовата теория и практика само спомагат за по-определеното и отчетливо кристализиране и формулиране на тези общо естетически принципи.

Естетическият смисъл на монтажа съответно се свързва от Айзенщайн със стремежа на художника да проникне активно във вътрешния естетически свят на произведението на изкуството и да материализира своята авторска гледна точка.

В статията си „Зад кадъра“ (1929 г.) той съвсем определено обособява и очертава двата основни раздела на кинонауката:

- теорията на монтажа и
- теорията на кадъра¹.

Отбелязвайки недостатъчната разработеност на „теорията на кадъра“ в сравнение с обилните изследвания и анализи в областта на теорията на монтажа, Айзенщайн характеризира и тук двете принципино важни от теоретическа гледна точка възможности за естетизация на действителността със специфичните средства на киното:

„Нашата школа — това е отмиращ метод за пространствена организация на явлениято пред обектива:

от „режисирането“ на епизода до пресътворяването пред обектива буквално на цели вавилонски стълпотворения.

И японците — друг метод — „овладяване“ посредством апара-

¹ С. М. Эйзенштейн. „Избранные произведения в шести томах“, изд. „Искусство“, Москва, 1964 г., том 2, с. 292.

та, организиране чрез него. Отсичане на къс от действителността посредством обектива.

Наистина сега, в момента, когато от материала на киното центърът на вниманието започна да се пренася в интелектуалното кино върху „изводите и заключенията“, върху „лозунгите“, произтичащи от материала, двете школи губят значимостта на различията си и спокойно могат да се обединят синтетично.¹

Казано с други думи, методът на вътрешнокадровото монтажно изграждане предполага аранжировка на кадъра: вземането на отделни вътрешнокадрови компоненти и поставянето им в определени обозначаващи взаимоотношения. Това явление е познато в класическата естетика. Както би казал Лесинг: звездният небосклон, показалецът и положението на женската фигура биха обозначили пластически (а при спазването на известни конвенции — и иконографично) образът на Урания, разгадаваща бъдещето по звездите.² В киното характерни примери за аналогично „монтиране“ и иконографично третиране на образи-значения са, да кажем, фигурата на Чарли, вървящ с двата крака от двете страни на граничната межда („Пилигрим“), или Хинкел, жонглиращ с глобуса на земното кълбо („Диктаторът“).

Фотографическият метод съответно би предложил кадриране например на самотна фигура, която върви по пясъчна ивица, естествено разделяща земята от морето, за да внуши незабележимо и във формите на самата действителност състоянието на отчуждение и скептично раздвоение на човек, който се намира на границата между два свята, без да може да бъде приет нито в единия, нито в другия. В редица съвременни филми финалното извеждане на героя на границата между сушата и морето придоби почти иконографична стойност като синоним на вътрешно раздвоение („Четиристотинте удара“, „Осем и половина“).

Единият способ организира къс от действителността, за да му придаде определено значение.

Другият съответно открива в естественото битие на къс от действителността определени значения и го рамкира, отделя го от неограничения и затова неестетизиран свят, за да подчертае съдържащите се в този къс връзки и значения, породени от естествената вътрешна взаимовръзка между отделните елементи — компоненти на откъса-кадър...

Едва ли трябва да се доказва плодотворността на съчетаването на двата подхода и абсурдността на противопоставянето им. Почти всяко значително произведение на световното кино ни предлага примери за такова съчетаване. Айзенщайн, според собственото си определение, засне отделните кадри на „Броненосецът Потемкин“, третирайки вътрешно кадровото им съдържание като хроника, но ги монтира като драма... Пудовкин разгръна внушителния

¹ С. М. Эйзенштейн. „Избранные произведения в шести томах“, изд. „Искусство“, Москва, 1964 г., т. 2, с. 294.

² Лесинг. „Лаокоон“, ГИХЛ, Москва, 1957 г., с. 156—158.

финал на „Майка“ в условията на естествено пролетно разпукване на ледовете. Довженко реши поетичната любовна сцена и убийството на героя в „Земя“ сред неподправения украински селски пейзаж.

Нека се обърнем и към произведения на кинотворци, които нашите опоненти сочат като образец на „чисто“ фотографическо кино! Например Флаерти не режисира естествения процес на риболова в „Човекът от Аран“, но изчаква необикновено изразително съчетание между бурно море и ясно небе, за да обозначи в рамките на естествената фотографичност и драматичната борба на човека с природните стихии, и оптимистичната си възхвала на неговия съзидателен труд. По най-естествен, вътрешно органичен път вълните внасят в кадъра драматическо напрежение — чрез тяхната застрашителна мощ борбата на човека с природата е материализирана пределно осезаемо... Слънчевите лъчи, които танцуват в гребените на вълните, плетат визуалната „симфония на оптимизма“. Фотографичността и монтажът тук неделимо се съчетават и допълват.

Буквално взето, и вълните, и слънцето, и лодката са натурни. Натурно е и взаимното им „монтажно“ осмисляне.

Монтажът е съществувал единствено във въображението на Флаерти, който е предвидил подобни изразни възможности и вероятния художествен ефект от тях в рамките на естествената им фотографичност.

Но в съответствие с тази предварителна естетическа идея той е проявил необходимото търпение и възискателност, за да я изчака и кадрира.

В крайна сметка резултатът може да се счита за хистоматийно монтажен, защото художествената съпоставка е замислена и осъществена от кинотвореца...

Но той е същевременно и хистоматийно фотографичен, защото Флаерти не е добавил нищо от себе си, а е успял да осъществи монтажната съпоставка в условията на пълна автентичност.

Пред нас е класически пример за авторски естетически подбор и монтаж, осъществен напълно в рамките на естествената фотографичност.

Същия подход ще открием и в следващия епизод на „Човекът от Аран“: прибирането на мрежите. Нищо не е прибавено в кадъра, но е било необходимо да се изчака точно определена сила на вълните, за да се разбият те в непристъпната твърд и само пенливият им гребен да се плъзне укротен в нозете на победителя-човек... Навярно е „режисиран“ само мизансценът, но и той е напълно в рамките на допустимата натурна убедителност. Друга, произволно взета графична линия на движението на рибарите в кадъра или подбирането на друг момент от завръщането им от риболов би оставил извън рамките на кадъра или вълните, или скалите, или изразителното небе, но с това би нарушил търсеното от Флаерти полифонично смислово съзвучие между водата, земята, небето и човека — изразителната документално-драматургическа линия на борбата между човека и природните стихии.

Следователно фотографичността не изключва, а предполага определени структурни взаимовръзки (потенциален вътрешно-кадров монтаж) между отделните компоненти на кадъра. В тази плоскост също се проявява диалектичното единство между фотографичността и монтажа. Въпросът дали тези структурни връзки са открити в действителността (от художника), или се създават (пак от художника), има второстепенно значение. Практиката познава и случаи на пределна стилизация със средствата на обектива в рамките на натурно фотографирания действителност, както и случаи на пределно жизнеподобие при аранжирани, инсценирани кадри. Затова проблемът за „достоверността“ на дадено филмово изображение в никакъв случай не следва да се свързва с преобладаването на фотографически или монтажни похвати в него. Тя зависи не от изразните средства (откъснато взети като иманентни носители на определени качества или недостатъци), а от начините, по които определени художници ги използват с определена цел.

В рамките на фотографичността обаче художникът преди всичко се стреми да изхожда от вътрешно присъщата логика на изобразяваните явления. Дори когато ги аранжира с определена обозначаваща цел, той изхожда от максималната близост към натурния им вид. Флаерти може да посочи на рибарите къде точно трябва да минат с мрежите, но тази „организация на пространството“ не противоречи с нищо на натурното им битово поведение в подобни случаи. Коренно противоположно на този принцип е пластически стилизираното поведение на Конрад Вайдт в „Кабинетът на доктор Калигари“ или на Николай Черкасов в „Иван Грозни“, въпреки че и в двата филма не може да се говори за остри монтажни сблъсквания в прекия смисъл на думата.

Дотук ние се придържаме в рамките на киното. Фотографичността обаче внесе редица принципиално нови моменти и в естетическото развитие на другите изкуства. Без натрупания опит при фотографическата регистрация и подбора на натурни звукови явления в киното трудно бихме си обяснили появата на конкретната музика например. Без пластическия опит на киното при организацията на предметната среда в нейната първично-веществена конкретност по-трудно бихме достигнали до същината на някои модерни направления в изобразителното изкуство като „поп-арта“. Явно е и обратното влияние на „най-младото“ от всички изкуства и за развитието на такива явления в литературата като „школата на погледа“ и „документалната проза“. Проследяването на тези „обратни“ връзки, при които киното, обогатило се от опита и завоеванията на традиционните „по-стари“ изкуства, на свой ред им се отплаща щедро, отдавайки им най-ценното от завоеванията си в принципиално нови естетически плоскости, вероятно е предмет на друго изследване.

(Що се касае до увлеченията и деформациите при отделни частни и крайни случаи в модерното изкуство — те не оспорват принципиалното овладяване на нови естетически територии от изкуството като цяло.)

Именно в тази сфера фотографичността надхвърля частните рамки на киното, като дава своя специфичен естетически принос за обогатяването и на другите изкуства.

Обективът и кинокамерата от своя страна обособяват най-специфичната страна на явлениято фотографичност. Едната страна, която вече се опитах да разгранича в най-общи линии — това е естетическата характеристика на явленията, съдържаща се в тяхната естествена природа и произтичаща от максимално автентичното им пресътворяване. Но тя е неделима от другата страна — от обектива (разбирай и звукозаписващото устройство), който ги фотографира, и от лентата, върху която те биват запечатани. Несъмнено тези своеобразни инструменти за естетическо творчество също обуславят спецификата на киноизкуството и в дадения случай — конкретно на фотографичността. Именно с помощта на обектива явленията се регистрират и възпроизвеждат по оптически път. Именно с помощта на микрофона явленията се регистрират и възпроизвеждат по електроакустичен път. Когато отричаме каквито и да било магически свойства на тези достижения на човешкия гений — това не води нито до омаловажаването, нито до отричането им. Напротив — именно изключването на такива „свръхестествени свойства“ откри пътя за научно изследване на възможностите им, които се оказаха достатъчно богати и без всякаква мистична окраска.

Не като демиург-вълшебник, а като съвършен инструмент в ръцете на мислещия и можещ човек обективът се оказва уникално средство за естетическо творчество. Неговият „поглед“ почти изравни възможностите на човешкото око с възможностите на човешкото въображение, а на киноописанието — с тези на литературното изложение. В този богат регистър „автентичното“ запечатване на действителността е само частен случай. Съвременният обектив е послушен инструмент в ръцете на талантливия и знаещ оператор в не по-малка степен, отколкото четката и багрите в ръцете на вдъхновения живописец или перото в ръцете на вдъхновения литератор. Разбира се, тук обективът и лентата са неделимо свързани в творческия процес. Върху лентата се материализира естетическата действителност на кинокадъра и от нейните фотохимически свойства и обработка в решаваща степен зависи адекватността на художественото изобразяване.

Няма да се зпускам в подробности; ще заключа само, че обективът и кинолентата са основни средства за фотографическа интерпретация на действителността. И ще подчертая отново: фотографическа не означава при всички случаи идентична с натурния им вид. Буквалната фотографическа регистрация е само частен случай в киноизкуството; фотографическата интерпретация на явленията позволява достатъчно съществени отклонения от натурния им вид. Именно тези отклонения най-често са давали повод да се говори за „магически чудеса на фотогенията“. Изучаването на реалните естетически възможности на обектива и кинолентата ги демитологизира и същевременно определено ги подчини на естетическата воля на художника.

Киното се роди като технически курioз. В основата му залегна

оживялата фотография. По-късно беше открита и усъвършенствуванa и другата страна на изразния му арсенал: интерпретацията на фотографираната действителност с помощта на камерата и монтажа. Няма да засягам тук стария спор — дали те са вторични спрямо фотографичността, дали, напротив, те са водещи и основни при изграждането на филмовия образ, или (без това да е еkleктично примиряване на крайностите) са равностойни. В настоящото изследване обект на вниманието е конкретно и изцяло ефектът на оживялата фотография, обобщен и съдържащ се в понятието фотографичност.

Някои автори абсолютизират момента на механичността при фотографическото възпроизвеждане. Точните механични свойства на кинокамерата и съответно точната оптическа характеристика на кинообектива твърде често са повод да се изпада в две крайности:

първата — да се отричат всякакви естетически свойства на фотографическия образ...

втората — да се мистифицират обективът и камерата, като им се приписват свръхестествени свойства на идеален творец...

Тези два полюса са далеч от истинската роля и значение на камерата и обектива при изграждането на фотографическия и филмовия художествен образ. Механичността при създаването и възпроизвеждането на фотографическия образ определя своето обрaзието на художествения процес при дадения род изкуство, но тя не изключва творчеството, нито го предопределя независимо от намеренията и творческата воля на художника.

При фотографията и кинематографията механичното запечатване на образа е краен резултат. Близки до този окончателен процес на увековечаване са писменият текст (за литературния образ) и нотописът (за музиката).

Когато става дума за възпроизвеждането и размножаването на така увековечения образ, аналозите са очевидни. По механичен път се отпечатват не само текстове, рисунки и ноти — правят се записи на спектакли и музикални творби... Техниката на репродукцирането все повече навлиза в изкуството, но не за да го обезличи и унищожи, а за да увековечи неповторимата-изява на художника. Именно всеобхватността ѝ днес дава възможност ярко да осъзнаем обстоятелството, че този процес не датира от най-ново време и не е така отчетливо разграничен от самото творчество, както на пръв поглед може да ни се струва...

Освен възпроизвеждащата техника на преписване съществува и техника на писане, която е неотделима от творческия процес.

ИДЕОЛОГИЧЕСКАТА ДИВЕРСИЯ И ЕСТЕТИЧЕСКИЯТ ПРОЦЕС

СТОЯН РАДЕВ

Диалектико-материалистическият анализ на изкуството и неговата социална същност, който марксистко-ленинската естетика извършва на основата на материалистическото разбиране на историята и ленинската теория на отражението, определя изкуството като своеобразна форма на общественото съзнание и активно духовно усвояване на света. Подходът към същността на изкуството като специфична форма на общественото съзнание, като особен род естетическа дейност, по изказа на Маркс, практически духовното усвояване на света позволява да бъдат разкрити строго научно различните аспекти на художественото творчество, художествените явления, стремежи и тенденции.

Марксизмът-ленинизмът решително отхвърля опитите да се представи общественото съзнание като пасивно отражение на действителността, да се омаловажи идеологическото значение или познавателната функция на изкуството. Естествено, познавателната функция на изкуството може да съществува и съществува само в неговата творческа природа. От своя страна творческата същност се разкрива, изявява и въздействува именно посредством познавателните възможности на изкуството. Познавателното, творческото и активното начало в изкуството съществуват в неразривно диалектическо единство. Всяка от тези същности при различните изкуства се проявява по свой собствен начин и форма. Но като носител на определена идеология и художествено познание за света изкуството в своята основа има преди всичко гносеологически и настъпателен социален заряд, което му дава право на съществуване като определена форма на общественото съзнание.

Гносеологичният подход не изчерпва формите, стиловете, личните предпочитания, интереса, таланта в различните му аспекти и т. н. на твореца. Но отказът от такъв подход при обясняване на изкуството, а още повече противопоставянето на идеологията на изкуството, неза-

висимо под каква форма и под какви намерения се крие това, в края на краищата може да има обективно най-тежки и вредни последствия. Известно е докъде стигнаха Роже Гароди и Ернст Фишер при своите опити да заменят гносеологическия подход при обясняване на природата и същността на изкуството с някакви свои нови методи и средства. Роже Гароди започна с концепцията за ограничената познавателна функция на изкуството, като заявяваше, че то се явява не повече от една „своеобразна форма на труда“.

Съвременните ревизионистически и буржоазни концепции, които в своето болшинство се свеждат до дегносеологизация и деидеологизация на изкуството, подменят и фалшифицират и естетическия процес. Дегносеологизацията и деидеологизацията на изкуството и отхвърлянето на класово-партийния подход, превеждането му на релсите на „аполитичността“ и т. н. по същество означава да се постави то в служба на буржоазната идеология и империалистическата идеологическа диверсия. Марксистко-ленинското разбиране на изкуството, което е чуждо на всякакъв консерватизъм и застой и носи в себе си заряда на истинското новаторство, не само признава неговото познавателно и идейно-възпитателно значение и роля, но и изисква активно революционно и комунистическо отношение към въпросите на живота и обществото. И в това отношение няма нищо чудно, ако изкуството изпревари живота, т. е. поставя въпроси не само на нашето време, но и на бъдещето.

Противоположни на марксистко-ленинското разбиране за ролята и значението на изкуството са целите и същността на т. нар. „масова култура“. В империалистическите държави изучаването и търсенето на възможности и начини за интегриране в системата на „масовата култура“ на всичко, което поставя под съмнение буржоазният начин на живот и мислене, днес е издигнато едва ли не в степен на национална политика. И това е така не само поради пълното изчерпване на моралните ценности на буржоазното общество и деиндивидуализацията на личността и превръщането ѝ в „човек от тълпата“. „Масовата култура“ има за база „потребителското общество“ и неговия феномен конформиста. И ако „потребителското общество“ се стреми да формира „средния човек“, то „масовата култура“ има за цел да подведе под един знаменател цялото обществено съзнание, да превърне и най-благородните човешки пориви в обикновени модни течения, да трансформира дори революционните борби в обикновени зрелища, в „борба за лична изява“, популярност и т. н. По този именно начин редица революционни по своето начало течения, като например негритянското протестно движение в Съединените щати, движението „Черните пантери“, някои елементи от движението на „новите леви“ и др., бяха успешно интегрирани, изкористени и „разтворени“ от „масовата култура“ и размити в общата потребителска атмосфера.

По страници на луксозни списания, специални издания и вестници, по телевизията и всички средства за масова информация водачите на протестните движения бяха широко рекламирани заедно с Хитлер и Гьобелс, Мерилин Монро и Жаклин Кенеди, преупяващи филмови звезди, спортисти, авантюристи, собственици на

модни къщи и салони, изобретатели на моди минижуп и максижуп и пр. и, разбира се, с точна информация кой колко е спечелил. В това отношение „масовата култура“ не се смущава да кокетничи и с ръководители на стачни движения на работническата класа в капиталистическите страни, с профсъюзни и други лидери и дори с ръководителите на левите социалдемократически партии като потенциални съюзници на комунистите и фактори за единството на пролетариата. Съществува стремеж дори и комунистическото учение в западните страни да се представи като едно обикновено модно учение, измежду десетките и стотиците такива, които буржоазната култура и общество през историята са „срещали, ще срещнат, надживели са и ще надживеят“. В това отношение особено провокативна роля играят ренегатите и бившите „комунисти“. В този дух е и интервюто на един от министрите от правителството на Уилсън в Англия, което е много показателно за това, каква роля буржоазията отрежда на класоизменниците и предателите. На уж провокационния въпрос на коментатора на английската телевизия: „Но, господин министре, вие говорите така, сякаш никога не сте били комунист?“ — министърът, който на младини е бил член на Компартията, отговаря: „Който до 20 години не е бил комунист, той няма сърце. Но който и след 20 години си остане комунист, той няма ум.“ Целта е ясна: да се представи комунизмът като обикновено модно увлечение на младите хора, което обаче няма нищо общо със сериозната и зряла възраст, когато в капиталистическите страни човек трябва да се грижи за семейство, за дом, за лека кола, за вила, за малките и големите удобства и луксове, за популярност, за власт, когато трябва да се бори с живота. И тук се правят най-невероятни опити, за да се „обезоръжи революцията“. Противопоставят се „младия“ Маркс на „стария“ Маркс, Ленин на Маркс, Сталин и Мао на Ленин. В обращение се пускат Троцки, Мао Цзе-дун, Джоу Ен-лай, Лумумба, Че Гевара, Хо Ши Мин, Дубчек заедно, разбира се, с цяла поредица от преуспяващи и пропадащи политически и финансови гешефтери и мошеници, герои на конни надбягвания, разголенни филмови звезди, конкурси за красота, луксозни коли и приятелки на преуспели босове, които се къпят във вани с мляко в новопостроените им вили и т. н., и т. н.

В условията на научно-техническата революция и появата на киното, телевизията и др. „масовата култура“ добива още по-големи възможности. Именно тези възможности искат да използват и мозъчните тръстове на империализма в условията на мирното съвместно съществуване. Те шумно приемат мирното съвместно съществуване като принцип в отношенията между държавите с различен обществен строй. (Разбира се, там, където са принудени — напр. по отношение на СССР и социалистическите страни.) И гръмко приемат тези принципи, когато става дума за страните — членки на СИВ, и държавите — участнички във Варшавския договор, империалистите „наивно“ се учудват, че ние не можем да се съгласим с прилагането им и в областта на идеологията, където мирното съвместно съществуване е равносилно на предателство на интересите на работническата класа и социалистическата революция.

Впрочем въпросът за мирното съвместно съществуване и в областта на идеологията не е нов и не се поставя за пръв път на сегашните подготвителни съвещания на конференцията за Европейска сигурност. Още през 1946 година небезизвестният вдъхновител на студената война Джон Фостър Дълес заяви: „Ако в областта на външната политика трябва да избира един-единствен принцип, то без колебание бих посочил свободното протичане на информация и идеи...“ На практика какво означава това, може да се види от факта, че през 1946 г., когато се сключва първото споразумение между САЩ и Франция, французите се задължават да внасят всяка година по 120 американски игрални филма и едва 65 от всички останали страни на света.

Но това е през първата следвоенна 1946 година. През 1972 г. Съединените американски щати са изнесли за четирите краища на света в капиталистическите страни над 200 000 часа телевизионни и документални програми, рекламиращи американския начин на живот именно под знака на „свободното протичане на информация и на идеи“. Към това трябва да прибавим и плановите за създаването на междуконтинентална американска телевизия, чието реализиране е в пълен ход, а също така и дейността на различните радиостанции в буржоазия свят, намиращи се под пряк или косвен американски контрол, финансиране и ръководство. В една своя книга, излязла през 1973 година, известният американски професор Херберт И. Шилер между другото пише: „Благодарение на Втората световна война американските фирми постигнаха гигантска по своите мащаби концентрация на капитали. Няколкостотин предприятия-великани днес разполагат със заводи и фабрики по всички континенти, общата стойност на които надминава 100 милиарда долара. Постоянното нарастване на производствения капацитет на американския капитализъм дава своето отражение и в областта на информацията и проучванията на пазара. Хвърлянето на пазара на такава огромна продукция налага развитието и все по-големия контрол и на информационната мрежа. Всички комуникационни средства трябва да бъдат подчинени на стимулиращата консумацията информация. И в това отношение не могат да бъдат оставени непокрити никакви територии на културата. И книгопечатането, и радиостанциите, и вестниците, и филмопроизводството, и телевизионните програми — всичко трябва да бъде подчинено и контролирано от разпрострелите своята власт над цялата планета компании.“ Професор Шилер посочва като пример компанията Уолт Дисни Продъкшън, която отчита с гордост: „240 милиона души от целия свят гледат един филм на Дисни, 100 милиона всяка седмица гледат една шоупрограма на концерта, 800 милиона са чели поне един том издание на компанията, 50 милиона редовно танцуват музика, създадена от компанията, 150 милиона редовно четат романите в картини, издание на компанията, 80 милиона редовно купуват нещо, което е произведено от компанията“ и т. н. От друга страна, всеки филм на Холивуд се гледа от средно по 30 милиона души. Компанията Уарнер Комуникейшън определя по следния начин своята задача: „Ние издаваме книги, списания и магазини, отговарящи на всички вкусове. Работим във всич-

ки видове изкуства на телевизията, от рисуваните филми до булевардните пиеси, от зрелищните филми за забавления до драматичните поредици. В печатното слово, на „големия“ и „малкия“ екран, с помощта на звука, предаван от радиото по етера, с помощта на всички чудеса на техниката днес и в бъдеще ние сме навсякъде, ние ще бъдем навсякъде и утре, и в бъдеще.“ Невероятното разрастване на американските концерни, произвеждащи „културни“ ценности след Втората световна война, се съпровожда с един процес, малко или много засягащ целия Запад — американизацията на световната буржоазна култура. Във всички капиталистически страни съществува тенденцията да се кооперират и интегрират местните „културни“ тръстове със съответните американски концерни с оглед съвместното производство на филми, програми, общи издания, постановки и др.

В същото време, когато с пълна пара работи огромната индустрия за производство на „масова култура“, в капиталистическия свят прави впечатление изключителният интерес към различните естетически концепции и теории по въпросите на изкуството и литературата. Нещо повече, в Съединените щати и в Германската федерална република на пазара се пускат приблизително толкова книги, обясняващи и тълкуващи теоретически и естетически художествената продукция и литературата, колкото е и броят на художествените произведения. Например през 1969 г. в споменатите две страни са били написани и издадени толкова теоретически изследвания върху проблемите на изкуството и литературата, колкото и художествени романи и стихосбирки. Този факт преди всичко издава особената заинтересованост на буржоазните теории от обясняване и тълкуване на естетическия и литературния процес от позициите на своята господстваща класа. Тази огромна литература всячески се стреми да държи, от една страна, инициативата в областта на художественото творчество, а, от друга — да доказва, че сегашното буржоазно изкуство е уникално завоевание на естетическата практика, нямащо равно на себе си нито в миналото, нито днес в условията на нашата съвременност. В случая не става дума за обикновена реклама и пропаганда на съвременното буржоазно изкуство. Най-вече целта е да се влияе на творците, да се ръководи и направлява естетическият процес, да се прогнозира цялостното художествено творчество от позициите и интересите на капиталистическата класа. И тези безкрайни „пледоарии“ на изкуството, неговата категорична „теоретическа защита“ и утвърждаване е единият от двата главни потока на съвременната буржоазна естетическа теория.

Вторият основен поток като че ли се движи в обратна посока. Обикновено той анализира съвременното изкуство от позициите на песимизма и отхвърляне на естетическата дейност, социалната и индивидуалната необходимост от нея. Концепциите за отричане на естетическата дейност всъщност изразяват страха на буржоазната класа от изкуството, от неговото присъствие, значение и роля в обществения живот. Става дума за страха на буржоазията от онова изкуство, което може да бъде изразител на възжеланията на работническата класа и да оказва влияние върху трудещите се. И от това изкуство буржоазията се бои невероятно много, още повече че няма

доверие в своето, няма и куража да го противопоставя открито на прогресивното изкуство, литература и култура. В този смисъл класата на капиталистите се стреми да доказва, че понастоящем няма-ло нужда да се създават естетически ценности, че те са излишни при измененията, настъпили в съвременния свят, в свръхиндустриалната, постиндустриалната и т. н. обществено-икономическа формация. Всеобщото отричане на естетическата дейност има за цел да спести на капиталистическата класа главоболия от страна на естетическия фронт, където тя чувствава, че въоръжението ѝ не поражда с желаната ефективност. Какви са най-важните доводи и аргументи за тотално отхвърляне на съвременната естетическа дейност:

а) В условията на все по-разгръщащата се научно-техническа революция изчезва романтиката, изменя се животът в обществото, психологията и личността на човека. Според Жуве във всичко започва да взема връх рационалната целенасоченост, пресметливостта и пряката полза, които карат човека „най-строго и целесъобразно да използва своя живот“. Излиза, че ако някога човек е проявявал интерес към изкуството, то е било поради първобитните условия, в които е живял. Има и други обяснения. Според Хонер и Плювие изкуството като естетическа дейност съответствува на първата сетивна фаза на развитие на човека, когато той още не борави с абстрактни понятия, не анализира нещата иначе, освен когато са пред очите му, в съприкосновение със сетивата му. Прогресът, развитието на науката и техниката и т. н. коренно преустройват човека, неговия начин на мислене и поведение, отдалечава го от първичната сетивна примитивност, прави го самостоятелен и цялостен, с много по-съвършена отколкото преди организация на личността. Всъщност това е старата теория за противоречието между научно-техническата революция и изкуството. И като се изтъква ролята и значението на науката и техниката, се правят опити да се омаловажи или дори отрече необходимостта от изкуството.

б) Някои теоретици като напр. Фадели разглеждат въпроса от чисто практичната и обективистичната му страна. Според тях в наше време животът толкова се е усложнил и комплицирал, човек така е ангажиран в борбата за насъщния хляб и място под слънцето, че просто „няма време за изкуство“.

Понякога се изтъкват аргументи, които въпреки всичката им претенциозност за научност и обективност звучат наистина странно. Вестник „Ню Йорк Таймс“ напр. публикува едно социологическо проучване, проведено сред служещи в Чикаго, по въпроса: „Колко време отделя днес за четене американският чиновник?“ Отговорили са няколко десетки хиляди чиновници и получените данни са твърде любопитни. Според резултатите от анкетата американският служещ отделя за четене на художествена литература средно на месец по 45 минути. Той, както и представителите на други съсловия на американското общество, предпочита да консумира естетически стойности посредством киното и телевизията. При това положение ясно е, че литературата няма големи възможности за развитие, тя няма читатели. По повод споменатото социологическо проучване „Ню Йорк Таймс“ помества следния коментар: „Ако, не дай, боже, все

пак американският чиновник се е решил да прочете пълното издание на „Дон Кихот“ и е започнал това на 1 януари 1971 год., той ще затвори последната страница на произведението на Сервантес на 31 март 1984 година.“

В действителност теоретиците, които използват доводи като резултатите от споменатата по-горе анкета, за да оправдаят несъвместимостта на изкуството със съвременния динамичен живот, доказват само колко малко днес се чете в капиталистическия свят. Но интересното е, че същите тези теоретици са обикновено много по-либерални към развлекателните жанрове — криминалистика, секс, убийства, естрада, телевизионни предавания за убиване на времето и пр. Техните атаки са против истинското изкуство и литература. Защото истинското изкуство зове към борба, окриля хората, мобилизира ги против пошлостта, против безправствеността, против примирението пред експлоатацията, консерватизма и застоя в живота. И въобще истински голямото изкуство винаги е създавало главоболия на управляващата експлоататорска класа.

в) Някои от теоретиците на съвременното буржоазно изкуство отхвърлят естетическата дейност, като се аргументират с „несъстоятелността“ на отделни звена на цялостния естетически процес. Например естетическите чувства и естетическата наслада като нужда, характерна само за най-висшето земно същество човека. Разбира се, не винаги те отричат тази нужда, а също така и производството на естетически ценности за нейното задоволяване. Буржоазните теоретици обаче атакуват предимно начините за задоволяване необходимостта от естетически стойности, като изхождат от изменението в обществения живот. Според тях днешният човек задоволява естетическите си нужди по съвършено друг начин в сравнение с предишните поколения. И дори се посочва, че редица жанрове като литературата, традиционната живопис, традиционния театър и т. н. въобще са изживели времето си и са отпаднали от живота. И в същото време, пак според тези теоретици, са се развили и наложили други форми на естетическата дейност като предметите за широко потребление, монументалната урбанистика, урбанистичната украса, неоновата реклама, развлекателните жанрове и т. н., на които и особено на последните голяма гласност давали телевизията, киното и средствата за масова информация въобще.

Важно значение се придава на стоките и вещите, с които съвременният човек се среща на всяка крачка в своя живот. Благодарение на успехите на приложно-декоративните изкуства и процъфтяване на дизайна те са богато оформени, красиво опаковани и участвуват всекидневно, всекиминутно в задоволяване на естетическите нужди на човека. Изтъква се и ролята на модерното градоустройство, монументалната украса и архитектура, които са трайни, постоянно „окръжават“ човека, въздействуват му мимоходом и дори при всяка случайна среща участвуват в удовлетворяване на естетическите му потребности. По този начин сам по себе си се налага изводът, че едва ли не старите традиционни естетически жанрове съвсем естествено се изместват от новите форми на естетическа информация, от битоустройството и пр. Наистина историята на изкуството

от древността до наши дни ни е давала не един пример, когато естетическата дейност на човека се е изменяла под влиянието на редица условия, създавали се вън от тази дейност. Но в действителност съвременните буржоазни теории за изменения в естетическия процес съвсем не са нито обективни, нито толкова хладнокръвно незаинтересовани, както това може да изглежда на пръв поглед. Защото, когато се говори дори за развитието на декоративно-приложните изкуства в съвременното човешко общество, обикновено се подчертава, че визуалните начала в дизайна и декоративните изкуства представляват форми и похвати, свързани с модернистичната живопис и най-новите учения за цветовете, което не е нищо друго освен косвена защита на модернизма. Що се отнася до архитектурата, урбанистиката, монументалната украса и пр. западните теоретици посочват постиженията в буржоазните страни, т. е. всичко, което е свързано с присъствието на буржоазията, плод на парите и „усилията“ на техните собственици. Оттук и неписаният извод: ако имате пари, всичко това ще бъде ваше! И едва ли е нужно да се прави специално изследване, за да се провери какво естетическо възпитание ще получи човек, ако се осланя само на красивите опаковки на стоките и вещите за широко потребление, неона и рекламата.

г) Буржоазните естетически теории противопоставят творците на потребителите, като довеждат отчуждението до фетишизиране, което уж било неизбежно в съвременното общество, съзнателно разкъсват традиционните връзки между творци и потребители, осъждат и едните, и другите на усамотяване и, разбира се, отдалечаване от активния естетически процес. С други думи, част от буржоазните естети, които отричат необходимостта от изкуството, използват всевъзможни и най-невероятни доказателства, търсят вратички във всички последователни звена на естетическия процес, за да го отхвърлят като негоден и ненужен в съвременните крайно сложни и динамични условия в развитието на обществения живот.

В същото време непрекъснато се създават нови теории и концепции, които се силят да докажат нуждата от заменянето на традиционната естетическа дейност с нещо друго. Есеистът Роберт Валхайм напр. заявява: „Това, което прави от изкуството изкуство, е отношението на зрителя към него. И достатъчно е да възприемем определено отношение към даден обект, който да отговаря на определени изисквания, за да се превърне той в изкуство.“ Тази постановка е в състояние да оправдае и псевдоизкуството, и кича, и всичко, което се харесва и нрави на дребния буржоа-консуматор. Стига се не само до отхвърляне думите на Ленин, че изкуството трябва да върви пред живота, но и до пълна ретроградност. Защото изкуството е призвано да възпитава, да изменя начина на мисленето и възприемането на света, да обогатява чувствата и емоциите. Какво би станало, ако приземим като общовалидна максимата, че отношението към нещата и предметите на определени изостанали социални прослойки е вече изкуство? Известно е, че през време на Великата октомврийска социалистическа революция някои лумпени и деклариращи елементи са издигнали глас да се закрие руският балет, тъй като според тях той „не бил изкуство, а разврат“. Намесата на В.

И. Ленин премахва тази опасност за прекрасното балетно изкуство на Ленинград и Москва.

Изобщо внушението, което произтича от формулата на Р. Валхайм, която често е веруя на буржоазния продуцент, или по-точно на концерна за естетическо производство и която може да бъде дешифрирана като „какво да се прави, това върви на пазара, това се търси и продава, това произвеждаме!“, е всъщност теоретическа основа на „масовата култура“ и кича.

Естетическият процес в нашата съвременност се обяснява и от друг аспект. „Как реагира публиката пред еволюцията на нашето изкуство? — пита Пиер дьо Боадефр и отговаря: — В своето мнозинство публиката е дезориентирана, тя търси в миналото, от което всички се възхищават, образците на своя идеал — и този идеал тя противопоставя на безпокойните търсения в произведенията на съвременниците, които я смущават и карат да се замисля за бъдещето си... Зрителите знаят, че модерните изкуства са изменили пластичните средства, че фовистите направиха баграта по-изразителна, че кубистите разлагаха обектите, за да ги прегрупират отново, но вече не според външния им вид, а съобразно тяхната вътрешна логика, че сюрреалистите отключиха „проявите“ на несъзнателното. И те отгатват, изпреварват вкусовете им, като ги научиха да четат по-бързо и пряко образите. Но само един елит се научи да разбира и чете тези образи и знаци, които са действително трудни за разбиране, защото не се основават на никакъв опит, на никакви традиции.“ Тази концепция също се стреми да оправдае „новото изкуство“, изграждането на някакви нови отношения между художници и публика и по-точно между изкуството и един определен елит, но в никакъв случай и широките народни маси.

В буржоазния свят се развива и тенденцията, която направи поставя изкуството извън рамките на живота. И това става с помощта на самото изкуство, ако може да се нарече изкуство това, което буржоазията днес произвежда. Най-напред се поощряват известни крайни „изми“ и след като те достигнат определен предел, същите се обявяват за чужди и ненужни за хората и живота, като, разбира се, се отъждествяват с изкуството въобще. От гледище на реакционната буржоазия тази теория се оказва твърде изгодна, защото борбата против изкуството се води със средствата на самото изкуство, преди всичко с произведенията на модернистичните творци, провъзгласени преди това за истински гении. Хилде Домин пише: „Действително понастоящем се нахвърлят контурите и перспективите на едно общество, в което ще има „изкуство“ само за строго определени малки групи, нещо като крайни запалняковци, подобни на „неделните художници и неделните писатели“, които днес в Ню Йорк се срещат и събират периодически със своята частна клиента“. Проблемът изкуство—потребител в случая се разглежда от позициите на елита въпреки и известното колебание в контекста дали това е най-правилно. Същата авторка в книгата „Защо поетът днес?“ уточнява по следния начин своето виждане: „Очевидно днес се намираме в повратния пункт на една различна по структура, но жизнена форма. Налице е преход от предимно диахронично към предим-

но синхронично общество, което поставя пред лирика, който и днес прави същото, което винаги е правил, нова противоположна задача в границите на социалното цяло, като едновременно с това заплашва да го унищожи. Защото автоматически творецът се поставя в остро противоречие с тенденциите на развитието, което го превръща в координат на човешката съпротива. Но в този случай тъкмо тази тенденция оставя все по-малко пространство за художника и заплашва да го премахне напълно. Изобщо една изключително трудна и безизходна позиция.“ Защитата на изкуството, в случая на поезията, е похвално намерение. Но тук това възможно и най-добро и искрено намерение е безсилно и изчезва при погрешното тълкуване от страна на авторката на обществено-историческия процес, който се отъждествява с настоящото обществено присъствие на буржоазната класа. Забравя се, че именно буржоазната класа е тази, която подтиска изкуството и прави всичко възможно да го изгласа и изхвърли от живота. Тази концепция е несъстоятелна и затова, защото авторката, не познавайки съотношението на силите в съвременното капиталистическо общество, е респектирана от империалистическата класа, счита я за толкова могъща и силна, като допуска, че тя е в състояние да се справи с изкуството и го осъди на гибел. По всяка вероятност на авторката и наум не идва, че историята е осъдила на гибел не изкуството, а буржоазната класа и буржоазното общество, което задушават истинското и голямо изкуство. С други думи, надценяването на господстващата буржоазна класа при отношението общество—изкуство довежда до изводи за катастрофа на изкуството. По принцип буржоазните естети гледат твърде песимистично на бъдещето на изкуството, защото не им стига кураж да направят изводи за бъдещето на самото капиталистическо общество, което отдавна е навлязло в последния си стадий на съществуване. И после, когато се говори за гибел, трябва да се реши на кого и защо. Изкуството, което не се стреми към изменение на обществото, към по-нататъшно усъвършенствуване на живота, действително няма друг избор, освен да се самоликвидира и да засегне като последно дихание на една разлагаща се, умираща и отдавна осъдена от историята на смърт класа каквато е класата на капиталистите и империалистите.

В буржоазния Запад „катастрофата на изкуството“ се обяснява и като катастрофа на човека. Според една част от буржоазните футуролози капитализмът все още не е изчерпал своите икономически възможности. Но редом с разширяващото се материално богатство, според тях, ще се засили и катастрофално ще нарасне процесът на деградация на човека, на пълно израждане на човека. До този извод стигат и известните американски социолози Кан и Уйнерт в своето изследване „Светът през двехилядната година“. Две хиляди страници — такъв е обемът на този пространен труд. На основата на огромен статистически материал и като проследяват закономерностите в развитието на най-богатите капиталистически държави, авторите доказват, че през двехилядната година човек ще престане да бъде човек. Всъщност те повтарят австрийския социолог Ерих Фрôm, който писа: „През XIX век Ницше обяви, че бог умира. Това беше

вярно за XIX век. Сега ние можем да допълним Ницше и да заявим: през XX век не само бог, но и човекът умира!“ Ето каква е прогнозата на буржоазните теоретици за човека.

Разбира се, в западния свят съществуват и се развиват по свои пътища и на основата на свои закономерности и принципи две култури, следователно и два естетически процеса. Те съществуват паралелно, но се развиват в правопротивоположни посоки, преследват правопротивоположни цели, обслужват непримирими една на друга антагонистични класи. Става дума за двата противоположни полюса в съвременното капиталистическо общество — работническата класа и прогреса, от една страна, и империалистическата класа и регреса, от друга. Общественото развитие е много сложно и често в едно и също време към споменатите два полюса гравитират различни сили, разстоянието между тях не е вакуумно, а е изпълнено с твърде сложен спектър от социална материя и явления. И в този смисъл би било наивно да очакваме две абсолютно определени и разграничени линии и на фронта на естетиката. На Запад ние сме свидетели на все по-често срещани интересни разсъждения и теории, концепции и становища по въпросите на естетиката, които не споделят официалната буржоазна линия. Чезаре Дзаватини напр. смята, че: „Литературата винаги изостава от развитието на фактите и събитията, докато киното в ръцете на големия майстор кино-документалист може да стане спътник на живота и чрез фактите да сближава най-непосредствено хората, и то на достъпен и разбираем език дори и за оня, който по една или друга причина е изостанал от общото развитие на обществото или страната, в която живее.“ Следователно в случая става дума за въздействие и естетически преживявания при съприкосновения с отделните изкуства, като на кино-документалистиката се дава известна преднина в сравнение с литературата. Вероятно се има пред вид, че големите и силни художествени произведения на литературата като романи, повести, драми и др. изискват от твореца по-продължителен период на проучване и наблюдение. Докато документалното кино се определя като „спътник на живота“. Нещо повече, във от живия и текущ живот документалното кино не би могло да съществува, защото самото то не произвежда факти, не може да съществува във от тях или да пренебрегва новите факти с трайно значение.

Известният холандски филмов деятел Йорис Ивенс казва: „Във филмите си аз се стремя да правя така, че политическата позиция и политическият разказ да се превърнат в естетическа позиция, да бъдат естетически защитени.“ Показателно е, че тук политическото и естетическото се свързват, а не се противопоставят, както обикновено правят буржоазните естети, позовавайки се при това на някакви мъгляви претенции за обективност. Но Ивенс отива по-нататък: „Със съзнанието си — продължава той — хората, потребители на естетически ценности, трябва да разберат и почувствуват накъде да насочат усилията си и как да осмислят бъдещето и живота си, а също и живота на тези, които са около тях.“ В случая трактовката звучи твърде утилитарно. Но при Йорис Ивенс утилитаризмът е

свързан с редица важни особености на общественно-историческото развитие.

Разбира се, цялостно и всестранно въпросът за изкуството може да бъде разгледан само чрез използване на марксистко-ленинския диалектико-материалистически исторически анализ. И изобщо само историческият анализ на естетическите категории може да определи тяхното действително значение и роля, като се започне от синкретичното изкуство през първобитнообщинния строй до наши дни, в епохата на прехода от капитализма към социализма, епохата на социалистическите революции. Обществено-историческият процес по силата на обективните диалектико-материалистически закономерности води от първобитнообщинната икономическа формация, през робството, феодализма, капитализма към социализъм и комунизъм. По този начин комунизмът е идеал не само на общественно-историческото развитие, но и на всичко, което обслужва това развитие, в това число и на естетическата дейност. И именно поради това естетическите явления на миналото и на съвременността могат да бъдат най-правилно разбрани и оценени от позициите на марксистко-ленинската философия, от позициите на комунизма. Комунизмът е ключ за разбиране на общественно-историческото развитие на човечеството, а също така и на естетическата дейност на всички предшестващи епохи. И както революционните явления от миналото като напр. бунтът на тракиеца Спартак против римската робовладелческа империя не е довел непосредствено до коренна промяна на общественно-политическата система, но като закономерно явление е ускорил прогресивния исторически ход, обслужвайки настъпателното възходящо развитие на обществото, точно така и естетическата дейност на всяка епоха, без да е успявала да доведе нещата до своя абсолютен край, е била необходима стъпка в общата тенденция на класовата борба и стремежа на човека към свършенство и красота. Днес едва ли някой се съмнява в огромното историческо значение за цялата съвременна цивилизация на „Илиада“ на Омир, преживяла и надживяла през своето хилядолетно съществуване империи и царства и цели обществени системи, или в „Дон Кихот“ на Сервантес, в творческото дело на Шекспир, Лев Толстой, Михаил Шолохов и други гиганти на изкуството, които са обслужвали и обслужват устремния прогресивен ход на историята, изпълвали са с оптимизъм и утвърждаващ патос стремежа на човечеството към красота, хармония и свършенство, към естетическо преосмисляне на своята дейност и живот. Днес голямото и прогресивно изкуство и естетическите ценности от всички епохи на човечеството са оръжия в ръцете на най-революционната класа на нашата съвременност — работническата класа.

«НАЧАЛОТО НА ДЕНЯ»

ЕОЖИДАР МИХАЙЛОВ

В ранното и свежо утро тя се качва на автобуса, който ще я отведе — както толкова пъти досега — до фабриката, където я очакват безброй нерешени проблеми. Те са свързани със замърсяваната околна среда, с нарастващото във връзка с това текучество на работната ръка, с недоволството на „генералния“, който иска да я отстрани от тревожния участък на производството по най-лекия и безболезнен начин — като ѝ предлага тиха, спокойна служба плюс пет лева увеличение на заплатата... По същото време той ще вземе своя влак, за да се завърне в мината, където също далеч не всичко е наред. И където впрочем само преди броени часове е бил затрупан миньор, за чиято гибел младият инженер се чувствава съотговорен...

Но ето че на някакъв прелез извън града Стойчев ще срещне за един кратък миг в спрелия пред барьерата автобус очите на жена си. И в този кратък миг двамата ще бъдат завладени неудържимо, до болка, от порива за взаимност, за близост, ще бъдат покорени от съвсем други проблеми — тези на неуредения им личен живот. Тогава той ще скочи от профучаващия влак, а тя ще се затича сияеща към него. И последвалата преграда ще символизира тържеството на копнежа за лично щастие, победил будното дотогава чувство за обществения ангажимент...

Този хепиенд ще успокои за миг ония зрители, немалко на брой в кинозалата, които все още тъгуват по старата, „класическа“ мелодрама. Разбира се, това не е финалът на филма, а само визион: героят рисува във въображението си един друг възможен вариант за разрешаване на житейските си конфликти, всъщност варианта бягство от тези конфликти. Но минутната слабост е победена. И в „началото на деня“ той ще остане да седи все така в отнасящия го надалеч влак, а мислите му все по-често ще го изпрегарват, ще търсят другарите му от забоя.



И може би, завърнал се в мината, той ще намери отново пред малката барака, горе на хълма, очакващата го в късната нощ мълчалива жена...

И в същото това ранно и свежо утро автобусът, вече преминал прелеза, ще продължи пътя си до завода. И отново инженер Стойчева ще се сблъска с непреодолените трудности като дълбоко ангажиран участник в нерешените проблеми. И може би отново ще потърси дружбата на малко странния си колега, който разделя свободните си часове между играта на бридж, отглеждането на трева (напук на отровните отпадъци) и писането на стихчета...

Спряхме се подробно на финалния епизод, защото подобно на последното двустишие или тристишие на сонет той събира като във фокус целия „морал“ на творбата, синтезира целия патос на идиоестетическите внушения на сценариста Александър Карасимеонов и режисьора Димитър Петров.

Очевидно интимната тема не съжителствува просто и паралелно с обществената, личният живот на Стойчеви и многобройните нишки, които ги свързват със завода, респ. с мината, не са два самостоятелни потока, всеки от които би могъл да мине спокойно без другия. Нито проблемите за опазването на околната среда, за осигуряване безопасността на хората, заети в производството, са вмъкнати като своеобразно алиби за обществената значимост на филма, нито пък любовта на героите е само поръсена като „подправка“ към една актуална „производствена“ тема; всъщност връзката между тези два пласта в „Началото на деня“ е органична, обществените проблеми и въннения са част от индивидуалната съдба на съпрузите. И дори във финала, когато инженерът се подава



Цвета̀на Манева и Стефан Данаилов
в сцена от филма

за миг на изкушенията на бягството, всъщност той избира не толкова между „личния“ и „обществения вариант“, а между лекото, безметежно съществуване и активния, социално осмислен живот — настъпление, борба, преодоляване. Разбира се, за един филм на съвременна тема, който при това проектира своите герои на най-трудни, решаващи участъци на социалистическата ни действителност, това съвсем не е малко.

Няма ги патетичните речи и нравоучения, няма ги стерилните положителни наши съвременници, толкова завършени в духовната си същност, че ти става скучно да общуваш с тях. (Разбира се, „Началото на деня“ далеч не е първата лястовица в тази насока; той просто е правен в същата плодотворна линия на непредубедено изследване на човешката личност в нейната сложност и противоречивост.) Инженер Стойчев не е от ония познати ни от миналото екранни герои, които с усмивка и песен на уста, с учудваща лекота и гордо вдигнато чело се отричаха от местата в столицата и избираха възможно най-трудния и изостанал обект, запилява някъде в затътената провинция. Разбира се, в неговото решение да замине за Чибавци присъствуват и съображенията да бъде поблизо до живата практика, до проблемите на производството, да провери себе си, да докаже на какво е способен. Но, първо — тези основания не са афишират, и, второ — в неговото решение присъствува и едно съвсем реално, непреодолимо, натрапено му житейско обстоятелство — че е бил изместен по „втория начин“ от научна работа в София, където той като първенец на випуска е могъл по право да постъпи. Със същите земни, човешки измерения е видена и Мария; обществената ѝ настъпателност и непримиримост не я пре-

върща ни най-малко в светица, във формула на един положителен образ.

Но всичко, което изложихме дотук, се отнася в пълна степен до замисъла на авторите; в реализирания филм за съжаление положителният резултат съжителствува със схемата, постигнатото — с неизведаното, завършеното — с тезата. При това и в двете посоки — интимната и обществената.

Личната драма е бегло маркирана. Една реплика на един от инженерите, отправена до ръководителя на голямото предприятие, бърза да ни предупреди за „неуредения личен живот“ на Мария. И зрителят с основание вече е нащрек, той очаква да получи необходимите художествени доводи в подкрепа на тази теза, която минава като червена нишка през целия филм. Но те, тези именно доводи, не достигат, по-скоро отделни реплики и състояния пунктират, без да мотивират плътно, вътрешното отчуждение между съпрузите. Авторите разчитат на сътворчеството на възприемащия, целият разказ е така монтажно изграден (режисьорът явно е чувствувал драматургическите празноти), че да провокира максимално съзнанието на зрителя, да активизира способността му за сътворчество, за доизграждане. И все пак пропуснатото е несътворимо, много въпроси така и остават без отговор. Сложността на личните взаимоотношения, на пукнатините в младото семейство е повече декларирана, отколкото разкрита по художествен път. Сродните им или еднакви професии позволяват на всеки един от съпрузите да последва другия по месторабота; очевидно някакви други, дълбоко лични различия и противоречия, останали зад кадъра, са в основата на раздялата, на едно може би недокрай осъзнато неразбирателство и разминаване.

И тъй като в тази плоскост нещата остават неясни на зрителя, той се отнася с растящо недоверие и към самостоятелния личен живот на всеки един от съпрузите, т. е. към отклоненията им от брачните задължения. Разбира се, и неговата изневеря с младата машинописка — домакин на обекта (служебно, наготово предложена от авторите), и нейното увлечение (също прекалено лаконично очертано) са възможни, тези неща в края на краищата „се случват“ в живота, и то не много рядко. Само че едно и също поведение може да има различно основание и получава различно осветление; една е изневярата, когато бракът на този, който я консумира, е вече достатъчно объркан и разстроен, и съвсем друга, когато извършващият я остава в рамките на „малкото“ разнообразие, на поредното „разумно“ и „безобидно“ развлечение. Предимно в тази плоскост сме наклонни да приемем и преживяванията на Мария и съпруга ѝ — не толкова като дълбока вътрешна потребност от човешка близост и обич, а по-скоро като обикновено и малко модно прегръщане, едва ли не оправдано от раздялата, което при това ласкае самолюбието и повишава „самочувствието“ на всеки един поотделно...

Не са изследвани достатъчно и служебните конфликти и проблеми, които трябва да ангажират така дълбоко съзнанието на Стойчеви. Тя излива цялата си енергия на специалист, кръвно ан-

гажиран с интересите на колектива, едва ли не само при срещите си с колоритния журналист (един убедителен Тодор Колев, щастливо освободил се от маската си от телевизионния музикъл). А за участието на инженера в живота на мината научаваме бегло от разследването на анкетната комисия и от краткото заседание с бригадата, които имат чисто информативна стойност. Някак си на доверие, априорно, като презумпция, сме длъжни да приемем гражданската активност на централните персонажи, макар че тъкмо тя мотивира и обуславя цялостното им поведение и мислене. Нужен е бил още „полезен метраж“ в тази посока, за да повярваме дълбоко на тревогите и вълненията, на постъпките и размислите на героите. Ето как неусетно у нас се натрупва, наслоява чувството за неудовлетвореност, което започва да руши, да отнема от спонтанното ни положително отношение към творбата.

Професионалната работа на Димитър Петров е гочна, спокойна и уравновесена, без изблици и увлечения по линия на формата, и същевременно достатъчно изискана — и в работата с актьорите, и в пластическите решения (камерата на Борис Янакиев е уловила много точни състояния и нюанси от вътрешния живот на героите), и в монтажния строй на филма. Цветана Манева много уверено присъствува на екрана, с тънки психологически реакции, но като че ли на места подчертава едно неуместно снизхождение, едно своеобразно високомерие към партньорите си. Новата изява на Стефан Данаилов е определено положителна, макар и при недостатъчно подаден материал; впрочем и с тази си роля актьорът следва линията на едно възходящо в последно време професионално развитие.

Филмът „Началото на деня“ не е лишен от достойнства. За съжаление пропусната е възможността да стане цялостна и завършена творба, изравнена в крайния си резултат, която да ни сроди с духовно богати наши съвременници, да помогне за собственото ни самопознание и усъвършенстване.

„НАЧАЛОТО НА ДЕНЯ“ — производство на Студия за игрални филми, 1975 г. Сценарий — Александър Карасимеонов, режисура — Димитър Петров, снимки — Борис Янакиев, музика — Александър Йосифов. В ролите: Цветана Манева, Стефан Данаилов, Владимир Смирнов и др.

«ЩУРЦИ И АТРАКЦИОНИ»

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

Надали книгата на Владимир Игнатовски „Щурци и атракциони“ би привлякла така настойчиво нашето внимание, ако авторът се беше ограничил само в рамките на скромно заявената си в увода задача — да разкаже „за сравнително краткотрайния театрален период в началото на творческия път на един от най-значителните художници на киноизкуството Сергей Михайлович Айзенщайн“.

Разбира се, само по себе си подобно повествование би представлявало определен интерес, тъй като всичко, свързано с личността на големия съветски режисьор, вълнува и тревожи съзнанието, дава храна за размисли, аналогии и сравнения. Но две са обстоятелствата, които карат и автор, и читатели да търсят в този краткотраен и със сравнително малък относителен дял в цялостното творчество на художника период корените на зрелия творец, на диалектически мислещия теоретик и практик. От една страна, това е самата личност на Айзенщайн, енциклопедист в изкуството и естетиката на нашето време, който през целия си съзнателен живот доразвива и обогатява своите мисли за изкуството, драстично и предизвикателно хвърлени през 20-те години, от друга — и днес съществуват твърде противоречиви и повърхностни тълкувания на неговото теоретическо и творческо наследство.

Затова книгата в никакъв случай не е само разказ за театралния период на С. Айзенщайн, нито монографично изследване на неговите сценични постановки. Авторът има далеч по-голямата амбиция да разгледа явлениято Айзенщайн, породено и отразяващо гениалността на една епоха, свързано с видими и невидими нишки с миналото и бъдещето на изкуството.

Както сам отбелязва Владимир Игнатовски, създаденото от големия художник „не може да се осмисли, без да се потърсят точките на съприкосновение, а така също

и силите на отблъскване, които съществуват между неговата естетическа платформа и художествените системи“ на титаните в изкуството Мейерхолд, Чехов, Станиславски. Авторът ще се постарее, и в много случаи успешно, да проследи диалектическата връзка и единство между тези често противопоставяни и взаимно изключвани от изкуствознанието творчески личности. Именно затова в книгата „Щурци и атракциони“ са анализирани само някои съществени моменти от ранното творчество на Айзенщайн, които дават възможност на автора да прехвърли нишките от това творчество към общото движение на изкуството и революцията, да разгледа явленията като сложен процес, който неизменно води до актуалния живот на съвременното театрално и филмово изкуство.

В стремежа си да ни потопи в атмосферата и духа на революционните двадесет години, Игнатовски привежда значително количество документи и свидетелства на очевидци. Покорен от кипящия живот в изкуството на съветската страна, от динамичния и бързо променящ се ход в личната съдба на С. Айзенщайн, той понякога загубва червената нишка на откровено заявената в заглавието на книгата съпоставка между творчеството на Станиславски и Айзенщайн и несмело направената аналогия между революционната за руския театър епоха през 1898 г. и за съветския през 1920 година. Но отдал може би по-голям данък на жизнеописанието и хронологията, авторът напуска водите на отделните факти, за да премине от тяхната последователност към диалектическата им взаимовръзка и обусловеност. Свободно прехвърляйки се от миналото в настоящето, от ранните теоретически статии на Айзенщайн към зрелите му изследвания, от театралните му постановки към екранните му творби, Вл. Игнатовски успява да разкрие, без да загубва свежестта и увлекателността на повествованието, не само развитието на полемия художник и мислител, но и движението на изкуството въобще. Авторитетът на изключителния творец не е заслепил младия автор — той се стреми към максимално обективна оценка, откривайки увлеченията и крайностите, присъщи на Айзенщайн в двадесетте години. Но пристрастието му към художника, както и дистанцията от време му позволяват да открие зад увлеченията рационалните зърна на една целеустремена личност. И именно тук Игнатовски извършва на пръв поглед неочаквания паралел между Чехов и Айзенщайн, между Станиславски и Айзенщайн.

Подробното разглеждане на теорията за „монтажа на атракциони“ в нейното непрекъснато развитие и обогатяване дава право на автора на „Щурци и атракциони“ да направи извода, че търсенията на Сергей Михайлович Айзенщайн в театъра и киното са свързани с най-прогресивните течения в зрелищното изкуство днес, че колкото и да отрича „щурците на огнището“ като символ на образната система и на стилистиката на МХАТ и неговия създател — Константин Сергеевич Станиславски, то именно между тези „натуралистични“ щурци и неговите „условни“ атракциони има нещо общо, нещо, което здраво ги свързва в единното движение на изкуството напред. Игнатовски открива това „нещо“ в многогласието на Чеховата белетристика, което прониква и в героите, не допус-

кайки тяхното еднозначно прочитане; в антиерархичността на театралното представление на Станиславски, скъсало със старото схващане за „концертност“; в полифоничното изграждане на Айзенщайновото кинематографично зрелище.

„Режисьорските постановъчни средства — подчертава Игнатовски — това е новото, което въвежда Станиславски, реализирайки новата драматургия. Създава се не само партитура на отделната роля, създава се цялостна партитура на спектакъла и в нея артистичните сили заемат място, равно на останалите изразни средства, намиращи се на разположение на режисьора-творец.“

Чрез „монтажа на атракциони“ Сергей Айзенщайн свързва естетическите стойности с предварително обмисленото въздействие на сценичното построение. Атракционът вече не е самостоятелна единица на действието, не е отделен откъс, епизод, а изразно средство, намиращо се в ръцете на режисьора. В цялото си творчество Сергей Михайлович Айзенщайн се стреми към хармония и единство в художествената структура на произведението. Висш принцип на тази хармония той открива в полифонията на филмовото произведение — въплъщение на единния художествен замисъл.

Благодарение усилията на Станиславски се появи онзи театър, в който пиесата се играе не от отделни артисти, а от артистичен ансамбъл, ръководен от режисьор-художник.

Благодарение усилията на Айзенщайн се появи онова кино, в което „всичко, започвайки от играта на артиста и свършвайки с играта на гънките на неговото облекло, да бъде еднакво потопено със звученето на единната, обуславяща всичко емоция, която лежи в основата на цялата многостранна композиция“ (Айзенщайн).

Поставяйки си скромната задача да ни запознае с ранния период в творчеството на големия съветски кинорежисьор, авторът на „Щурци и атракциони“ ни повежда през сложните пътища на едно развитие, отразяващо духа на епохата, движението на изкуството и собственото съзряване и израстване на художника. Научната стойност на книгата се заключава в това, че пълната с полемични крайности теория за атракционите, появила се през двадесетте години, е анализирана трезво и спокойно от различни страни и аспекти — като стремеж за пределно въздействие върху зрителите; като лично предчувствие за възможностите на киното, като основа на теорията на интелектуалното кино; като монтиране на предварително осмислени въздействия; като основа на полифоничното построение на сценичното или екранно произведение. Именно на това най-високо стъпало в теорията за „монтажа на атракциони“ Игнатовски свързва в едно определени страни от позициите на Константин Сергеевич Станиславски и Сергей Михайлович Айзенщайн. И именно тук на автора се удава да открие непреходните и актуални значения на една творческа и теоретическа дейност, от която ни делят десетилетия.

РАКУРС КЪМ ЯПОНСКОТО КИНО

ИВАН СТОЯНОВИЧ

Малко история в стил „Рашомон“

Къде е записана истинската история на японското кино? — В безстрастните енциклопедии, в представителната брошура на централната разпространителна асоциация „Юни Джапан филм“ или в летописите на нейните ангажирани връстници? ...

Според официалните данни първият японски филм е документалното наблюдение „Улица „Гинза“, снет през 1899 г., последван същата година от първия игрален филм „Разбойникът Инадзума“ и от някои заснети спектакли на театър „Кабуки“. Още в годините на своето създаване филмовото производство се е развило в две основни направления — съвременната тема („гендайгеки“) и историческата („дзидайгеки“), към която се числят и баладични сюжети, стари приказки и легенди. До началото на двайсетте години японското кино се е отличавало от театъра главно поради техническото посредничество на камерата, която е пренасяла механично действието върху екрана. Начинът на излагането на сюжета, гледната точка, актьорската интерпретация — всичко било продиктувано от законите на сцената; дотогава, съобразно театралните традиции, актриси в киното нямало, женските роли се играели от мъже. Двайсетте години на века говорят за едно разцъфтяване на самурайските филми, двубоите, наречени „кенгеки“, трийсетте години се отбелязват с опити за навлизането в проблемите на действителността, с първите по-сериозни проявление на критическия реализъм, а четиридесетте — с категоричното влияние на военната и националистическата тематика. Първото следвоенно десетилетие се свързва с по-дълбоката психологическа разработка на направлението „дзидайгеки“ и отражението на войната върху съзнанието на поколенията в най-новите тенденции на „гендайгеки“.

(За характерните белези през последните десет-петнайсет години, които са всъщност главният прицел на настоящото изложение, ще говоря по-нататък.)

Към тази неутрална статистика съставителите на японската киноистория в „Юни Джапан филм“ прибавят няколко съществени и пристрастни извода: развитието на киноиндустрията се дължи не само на общия интерес на населението към едно ново явление, но по-специално на постоянното възхищение към западната цивилизация, в случая проводник на киното; зрителят търси в киното преди всичко забавата и това определя филма като средство за „Развличане, информиране и доставяне на щастие“; благодарение, от една страна, на евтините билети и достъпността на новата проява на естетиката, и, от друга — на стремежа към масовото задоволяване на жаждата към забавление — и киноиндустрията според индустриалците разцъфтява в името на едно всеобщо благо. Подчертава се благотворното влияние на Съединените щати върху естетическото и икономическото развитие на японската филмова промишленост.

А от трета гледна точка това кратко изложение на историята на киното в Страната на изгряващото слънце придобива други черти и багри. Така узнаваме, че прогресивни режисьори и сценаристи още от началото на двайсетте години използват динамичните сюжети на „дзидайгеки“, за да развенчаят митовете, свързани със самураите и техните подвизи, да изведат образа на социално ангажирания „човек на меча“, който разобличава самурайския морал, целия феодален строй. Режисьори като Хироши Инагаки („Съдията Оока“) и Тейноска Кинугаса („Детето-фехтовчик“) започват да изразяват това своеобразно протестно движение на екрана. В същия период филмите със съвременна тема по силата на едно закономерно търсене на обществена проблематика и конфликтност на социалните явления от страна на най-талантливите творци се насочват към обикновения, редовен човек, към проблемите на пробуждащата се японска жена („Селска невеста“ на Хейносуке Гошьо, „Жената на Сейсаку“ на Минору Мурата; появява се името на Кендзо Мидзогуши — „Безумната страст на учителката“, „Есенният шепот на хартиените кукли“). В края на двайсетте години под напора на марксистическите сили се основава „Пролетарският филмов съюз“, познат под името Прокино. За негови основатели се считат Генджу Саза и Акира Ивасаки. Филмите, създадени в Прокино — както в художествен, така и в дидактично-документален план, — са посветени на живота и борбите на трудовите хора, с подчертана антикапиталистическа насоченост. Характерно за тези филми е разпространението им не само по официалната кинорежа, но и в предприятия, и в селски райони — една практика, която и днес дава своите плодове. Като по-нататъшен резултат от този мощен тласък на авангардната японска киномисъл възниква течението на „тенденциозните“, още наречени „идеологически“ филми, които в духа на Прокино задълбочават идейно-художествените търсения на творците, създават философски и естетически издържани произведения, воюващи срещу идеологията на господстващата система. Създателите на тези филми търпят определено влияние от съветското кино. Въпреки строгата цензура в Япония са показани филмите „Буря над Азия“ на Пудов-

кин и „Генералната линия“ на Айзенщайн. В предвоенния период, когато се разгаря фашизмът, и по време на самата война киноизкуството е ръководено и цензурирано пряко от милитаристичното правителство. Вълната на относителната демокрация в първите години след войната дава известна възможност на талантиливи, антифашистки и антимилитаристично настроени режисьори да създават значителни произведения: Акира Куросава поставя „Не съжалявам за младостта си“, по-късно „Рашомон“, „Седемте самурай“, екранизации на Достоевски, Горки и Шекспир; Тадаши Имаи — „Врагът на народа“. Кейсукэ Киношита — „Една сутрин в къщата на Осоне“.

В политико-икономическата борба с монополите, както и в стремежа към една нова естетика (документалност, стилистическа простота, реалистична драматургия), се ражда течението на „независимите“. Освен името на Имаи („И все пак ние живеем“, „Дневен мрак“) в летописите влизат Канетó Шиндо („Миниатюра“, „Изкоп“, „Децата на Хиросима“, „Голият остров“), Сацуо Ямамото („Забранената зона“, „Градът на насилието“, „Песента на количкаря“, „Улицы без слънце“), Хидео Секигава („Хиросима“), Коцабуро Йошимура („Нос Асбицури“, „Консервният кораб“), Такуми Фурукава („Стаята на насилието“), Кон Итикава („Полеви огън“, „Господин Пу“) Това течение приема известно влияние от италианския неореализъм, неговите представители не се огъват пред милитаристичната тенденция на филмопроизводството по време на войната в Корея. През шейсетте години — и до днес — „независимите“ играят важна роля в живота на най-значимата част от японското кино.

„Класата на мръсния поток“



Нито една от трите истории, които героите на Куросава ни разказват в „Рашомон“, не се покрива с останалите две, въпреки че всички отразяват един и същ случай. Такъв ли е случаят и с историята на японското кино? Коя е неговата истина?

На кино, при продуцента, в университета

Краят на работния ден. Магазинче до магазинче, закусвалня до закусвалня, салон за игра на „пачинко“ до салон за „пачинко“, после час и половина път, за да стигнеш във вид на сушена херинга до в къщи с подземната железница — и да се отпуснеш пред осемкалния цветен екран. . .

И все пак една част от този порой се отбива да търси други начини за прекарване на времето. Японците са известни като едни от най-сериозните читатели на книги (дори вагонът-консерва не е пречка да се чете върху рамото на долепения спътник), като страстни почитатели на театъра. Представления на театри с древни традиции като „Но“ и „Кабуки“, дори съмнителното шоу на театър „Кокусай“ (цената на билета за всеки от тях е равна на цената на чифт леки обувки), се радват на богато посещение и интерес.

Остават и хора, които влизат в киното, за да гледат срещу два-три долара предимно суперпродукции на добро, средно или лошо ниво. Посещението на кинозрителите в Япония през 1973 г. (последната отчетна година) е 187 800 000. Тази цифра е една от най-ниските през последните десет години (431 454 000 през 1964 г., 283 980 000 през 1969 г.). Тя отговаря на едно средно годишно посещение от 1,8 на глава от население (в България това годишно посещение е 13 пъти). Кинотеатрите са 2530, т. е. с 3634 по-малко в сравнение с 1963 г. Но заедно с това 1973 г. показва най-високите финансови постъпления от билети за кино през десетте години — 94 280 000 йени, докато тези постъпления са били 76 937 000 през 1964 г. и 83 805 000 през 1969 г. Това говори за известна нечувствителност на едрите собственици на кинотеатрите към прилива и отлива на зрителите — с увеличаването на цените на билетите оттеглянето на зрителя става за тях безразлично, дори, както видяхме, води до печалба. Но не би било вярно и заключението, че публиката в японските кина става елитарна, привлечена срещу висока цена от спецификата на едно изкуство. Нито социологическите изследвания на културните интереси, вкусови предпочитания и пр. на зрителите от отделните социални групи (образование, пол и професия), нито самите естетически качества на филмите дават основание за такъв извод. Скрытите социални фактори обуславят отлива: невъзможността на определен пласт зрители да си позволи редовното закупуване на скъпите билети, все по-голямата отдалеченост на трудовете хора от местоработата им, т. е. километричната бездна, легнала между центъра и предградиято; в последна сметка естественият стремеж към колебливото естетическо (но определено политическо и икономическо) въздействие на телевизора в привидната сигурност на тясното японско жилище — за да изброим само някои фактори за осиротяването на кинозалоните. Точността на сметката — за сметка на зрителите — се доказва от рентабилността на филморазпространението; през 1973 г. са реализирани постъпления от 34 468 000 йени, което говори

за една сериозна стабилизация на приходите през последните десет години — през 1972 г. те са били само 28 700 000 йени. Вкусът на японския зритель продължава да тегли към националната продукция, което се потвърждава от цифрите: 25 на сто повече приход от японски филми. Един поглед върху внесените филми открива веднага нахлуването на американския капитал, който винаги е играл първенствуваша роля във филмовата политика на японската държава. През миналата година внесените американски филми достигат рекордната цифра — от 153 филма (1964 г. — 143, 1969 г. — 121), следвани от френски, италиански, английски и западногермански филми, приблизително по двайсетина годишно.

Понастоящем в Япония властвуват четири могъщи производствени филмови компании — Шошико, Тохо, Тоей, Никацу, които през изтеклата година са произвели 208 филма — едно спадане с около 25 на сто в сравнение с 1964 г. Но голяма част от творците се групира около десетината независими продуценти, които, както спомнахме, от петдесетте години насам водят активна и мъчителна борба за освобождаването на японското кино от монополистичната мрежа. През миналата година продукцията на независимите достигна

„Мила лятна сестра“



тавнтълфед втисоэфодл вл отенатнжвдпу и втвнототлп ,отенн

до 197 филма — един голям скок в сравнение с 1964 г. (само 69 филма), въпреки че те познават по-добри времена. Към общата цифра от 465 игрални следва да прибавим над 1600 документални, научно-популярни, учебни, поръчкови и други филми, предимно късометражни, които се разпространяват главно с аудио-визуална цел от училищата, филмотеките, а също така с рекламно-производствена цел за нуждите на отделни предприятия.

В Япония се прожектират около 650 игрални филма годишно. Като се прибавят и повторенията (около 500), би могло да се каже, че на японските екрани се явяват ежедневно три различни филма. Всяка от споменатите четири главни филмови къщи има своя разпространителска мрежа за японските филми, количеството на независимите разпространители е ограничено. Най-голямата къща за разпространение на внесени от чужбина филми е Американската филмова компания — факт, който говори доста красноречиво сам по себе си и обяснява донякъде защо американските филми, прожектирани в Япония, представляват три пети от целия чуждестранен внос. След много години борба на кинотворците от 1973 г. държавата в лицето на Агенцията по културните въпроси е създавала фонд за подпомагане на талантливо направените филми, чийто бюджет възлиза на 100 милиона йени. Остава открит въпросът как се преценяват и селектират „талантливо направените филми“ — един класов, политически въпрос, незастрахован от пристрастен отговор. Сред клаузите, които възпрепятствуват подпомагането на един филм, независимо от неговите художествени качества, е „наличието на измерение филмът да служи за политическа пропаганда“.

Как и къде става подготовката на специалисти за тази огромна киноиндустрия?

Участващите в основните творчески и технически процеси на филмопроизводството са длъжни да имат висше образование. То се получава във филмови факултети към университети и висши институти. Главният център за подготовка на киноспециалисти е Нихонският университет в Токио, където учат около 100 000 студенти в 11 факултета. Факултетът по изучаване на филмовото дело има раздели за режисура, сценарий, теория и критика, операторство, изобразително изкуство, актьорско майсторство, звукозапис и друга техника. Всяка година постъпват около 160 студенти измежду 1600 кандидати. Таксите за четиригодишния курс възлизат на 800 000 йени, т. е. почти 3000 долара. Постъпването на работа след завършването не се осигурява автоматически, то става по-трудно с всяка измината година, поради което в бъдеще приемането на студенти ще се намалява до 110—120 души годишно. Работната ръка се плашира главно в телевизията, в продукцията на късометражни филми и в индустриалните предприятия, които развиват рекламна дейност чрез поръчкови филми. Материята се преподава от професори, изтъкнати дейци в областта на критиката и теорията като Наоки Тогава, декан на факултета. Между професорите е и Сеичи Учида, председател на българо-японското дружество.

Проблеми, течения, позиции

Всички сложни процеси на филмопроизводството, разпространението, подготовката и упражняването на професията рефлектират

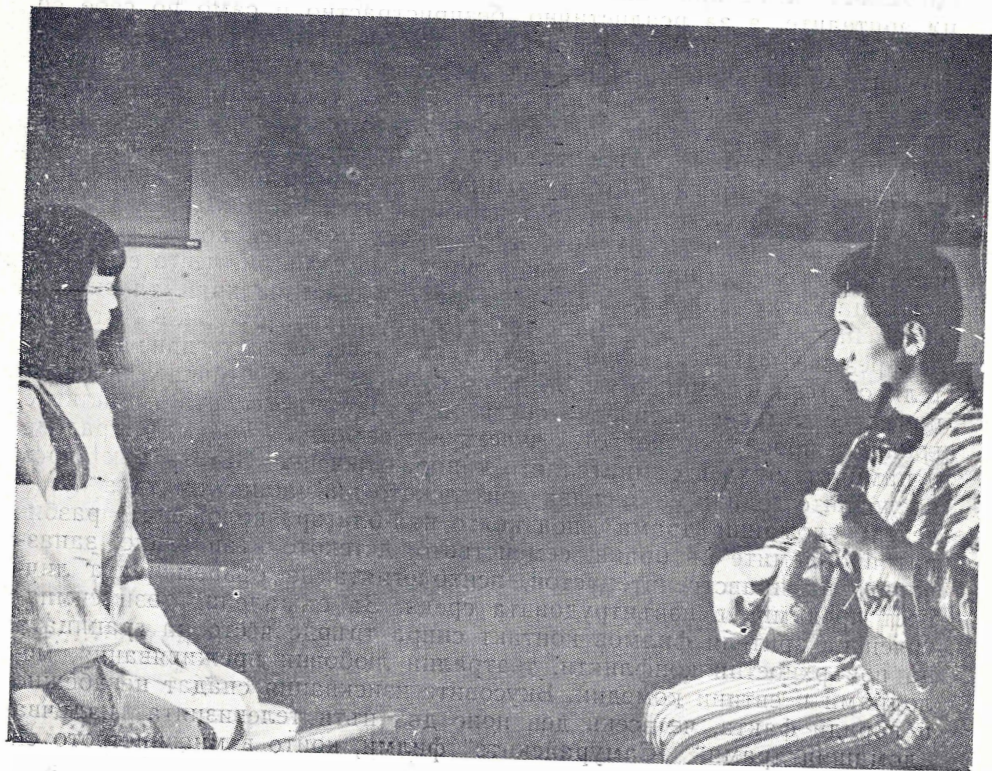
естествено върху творческите възможности, оказват влияние върху изиявяването на естетико-идейните концепции на японските кинематографисти.

Международната практика е показала, че процентът на качествените филми е около 10 на сто от общото годишно производство в дадена страна. Ако под качествени трябва да се разбират филмите, в които е заложена една сериозна идея, изведена с художествено майсторство, вкус, въздействащи пластически средства — японската годишна продукция трудно достига своите 10 процента. Причината? Г-н Нагамаса Кавакита, председател на двете внушителни фирми „Тохо“ и „Тоуа“, ме посреща и изпраща в своя кабинет широко усмихнат, с думите: „Какво да се прави, господине, зрителят иска забавления, иска забавления, иска зрелища!“... И вярно е, че огромната част от годишната продукция е посветена на забавленията и зрелищата. Забавленията не са толкова невинни: насилие, жестокост, порнография, национализъм, стигащ в някои случаи до шовинизъм, реакционна философска позиция, защитена понякога на високо професионално ниво. При това създателите на „забавленията“ често пъти и по различни причини (снобизъм, търговски сметки, обърканост на позициите) се опитват да издигат чрез тези филми прогресивно политически лозунги, мъчат се да ги вкарат в рамките на кригичните, протестиращите, в някакъв смисъл граждански ангажирани течения. Така филмите със самоцелни сцени на садизъм и жестокост не се признават за допинг, възбуждащ низките чувства на зрителите, а за реалистично, безпристрастно и само по себе си критично отразяване на истинската атмосфера и психологията на човека в съвременна Япония; зад „розовия“ филм, както се нарича сексуално-еротичната продукция (сто филма годишно!), стои често претенцията на авторите да разрушат лъжливия морал на пуританизма и да помогнат за победата на „сексуалната революция“. (Теоретици като Марсел Мартен подкрепят тази позиция, наричайки еротизма в японското кино „автентичен“, „освободител“, „катарзис“, „сублимен“.) В тези случаи философската позиция, която в дълбочината си води до нравствена корупция и нихилизъм, често е обвита в плаща на хуманизма, любовта, вярата в щастлив край, тя внушава идеи, които дори не се осъзнават от широката публика. Като цяло през последните години се чувства известно оттегляне на зрителя от тези филми. „Розовата“ и грубо натуралистичната продукция днес интересува повече онези мигрирали от селата и малките градчета прослойки, които се чувствуват самотни в големите градове и намират утеха в съмнителното киноразвлечение. Затова пък през последните години се засилва зрителското внимание към така наречената „домашна драма“, под която най-благоприятно разбират проблемите на брака, семейството, детското възпитание, запазването на нравствените устои, психологията на съвременната личност предимно в извънтрудовата среда. За съжаление този симпатичен на зрителя филмов контакт спира твърде често на границата на повърхностни конфликти, театрални любовни преживявания, мелодрами и евтини комедии. Вкусовите изисквания спадат неизбежно и гсради факта, че всеки ден поне два пъти телевизията излъчва „домашни драми“. „Самурайските“ филми, които в мнозинството си

не отстъпват на европейското жанрово понятие „Плащ и шпага“, също са част от забавляващите филми, достигащи понякога мащабността на суперпродукциите. Впрочем суперпродукции с историческа, научно-фантастична или военна тематика се срещат също често във филмовия репертоар — и именно те носят обикновено най-дискуссионния, да не кажем реакционния идеен заряд.

Стигаме до филмите, свързани по-тясно и в критичен план със социалните и политическите проблеми на човека и страната, филми с широк диапазон на естетико-идейната платформа — от марксистическата позиция, през критическия реализъм, до неясния анархистичен протест. Естествено тяхната съдба е най-трудна. Един е въпросът за липсата на капитали, продуценти, разпространители. Друг е въпросът, че самият зритель, в продължение на толкова дълго време поковаряван от супершпионско-сексуално самурайското зрелище, не може лесно да се преустрои към по-сериозната, воинствуваща социална тематика, да поеме една провокация от екрана, да възприеме киното като революционен стимул или поне като вдъхновител на критичната мисъл, още повече при пълното притъпяване на такива психологически вълнения от страна на телевизията. Във всеки случай едно изискване обединява капитал и зритель: и най-значителните идейни филми трябва да бъдат поднесени развлекателно, интересно.

„Сайка“

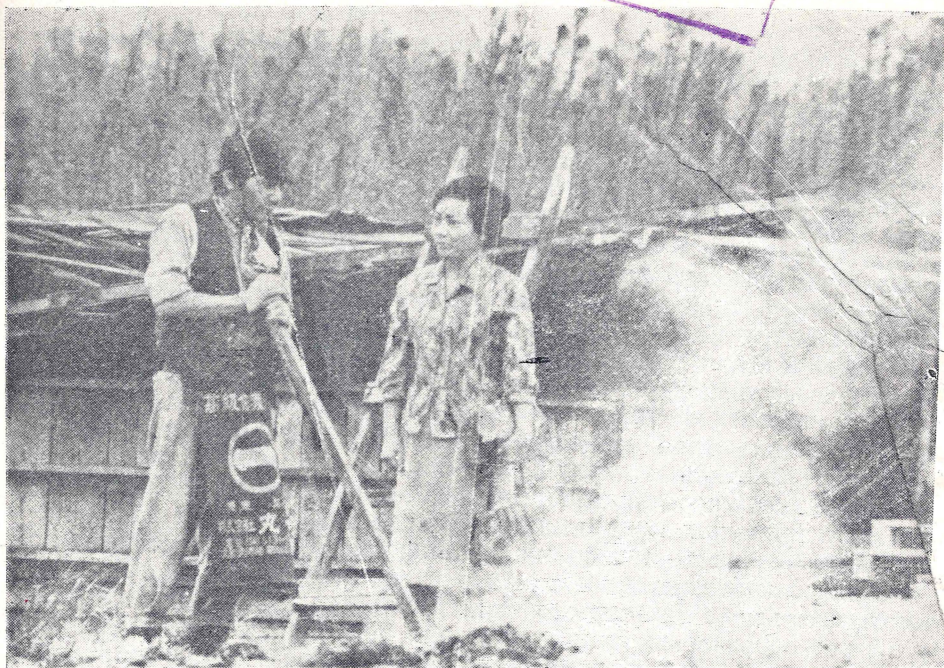


Като се има пред вид тази сложна, гъвкава, непрестанно варираща връзка капитал — идея — забава — творец — зрител, не е чудно, че не може да се назове един-единствен или строго определен кръг филми и творци. Като правило и днес относителна свобода имат „независимите“, за които стана дума по-горе, организирани в дружеството „Арт тиътър гилд“ (АТГ), чиито съмишленици се стремят повече или по-малко към социално значима в идейно-художествено отношение продукция, а монополите и днес се насочват към филми с касова перспектива, безразлично дали стоят на активна (реакционна) или пасивна (аполитична) позиция. Но правилото гъмжи от изключения. Така продукцията на „независимите“ съвсем не е опазена от „розовия“ цвят, нито пък от вредното влияние на левичарството. И обратно — не са малко примерите, доказващи възможността на отделни творци да защитят своите ангажирани позиции, поставяйки филми, финансирани от монополите. Между най-импозантните зрелища, създадени от монополите напоследък, е например филмът „Потъването на Япония“ — една наистина респектираща с техническите си постижения фантастична картина. Но извън триумфа на техниката, цвета, мащабните масови сцени и въобще всичко, което може да напомня за края на света, във филма се прокарва една линия на национализъм, на ницшеанство, една философия, която заплашва хуманитарното, начало и интернационалното съзвучие на човечеството. В същите тези монополи обаче Киндзи Фукасаку успя да постави силно разобличителния антимилитаристичен филм „Под флага на изгряващото слънце“ по сценарий на Кането Шиндо (компанията „Тохо“); също за „Тохо“ Тадаши Имаи създаде друга антимиитаристична кинотворба — „Вечна причина“; Йожи Ямада предаде тежкото и безперспективно ежедневие на трудовите хора от крайбрежията във филма „Домът от брега“ с печата на фирмата „Шошику“; една комедия от ежедневието на обикновените хора, нелишена от критична насоченост и философска дълбочина — „Мечтите на г-н Тора се осъществяват“ — също бе реализирана от Ямада за „Шошику“. Съществуват и творци, които променят кредитора, като например известния Нагиса Ошима (съзателят, между другите, на „Бунтът“, „Той умря след войната“, „Церемонията“), който дълго време работи за фирмата „Шошику“, създаде своя фирма „Созо Ша“, но това не му попречи да потърси помощта на „Арт тиътър гилд“ за създаването на последния си филм „Мила дятна сестра“, нелишен от критическа, обществено значима концепция. Заедно с Йошида („Преврат“) и Шинода („Мълчанието“) той е вече нежелан сътрудник на фирмата „Шошику“ и същевременно не търси (и не получава) подкрепата на „независимите“. Ошима е един от водачите на движението, в което участвуват кинотворци и немалка част от японската младеж, нещо като „нова вълна“, с левичарски позиции, насочена срещу властта въобще, насилието въобще, лутащо се в широката амплитуда между антикапитализма, антикомунизма и маоизма. За да очертаа политическото значение на това движение и мястото му в културния и обществен живот на Япония, трябва да изтъкна, че то се подкрепя от народни представители, партии, влиятелни културни кръгове, свързани било с американската духовна експанзия, било с идейно-художествените позиции на маоиз-

ма, било с едрия капитал. От друга страна, като „най-независими между независимите“ се открояват Кането Шиндо и Акира Куросава. Интересно е да се отбележи, че Шиндо, добил световна известност с остро критични, обществено значими произведения, издържа един от последните си филми („Санка“) в духа на патетична любов, стигаща до апотеоз на чувствата, в стила на приказната романтична балада. Куросава, когото японската критика нарече „режисьорът, занимаващ се с японските работи по европейски начин“, създаде еталони на японското художествено, идейно осмислено кино; изпаднал в духовна безпътница, той направи опит за самоубийство, а сега предпочита да снима извън своята страна. Към тях — Хироси Тешигахара („Жената в пясъците“, „Другото лице“), който обяснява филмите си така: „Искам да разсъждавам заедно с онези, които вярват в едно бъдеще без войни и расови предразсъдъци, върху начина, по който съвременникът може да реализира истинска свобода, една солидарност без облъсъци.“

За да се нахвърлят макар и само най-характерните очертания на кинематографичния живот в Япония, не могат да бъдат подминати онези творци и филми, които определено воюват от позициите на работническата класа и бедното селячество, открито се обявяват срещу системата. Става дума за хора и филми, противопоставящи хуманизма на фашизма, които се изправят срещу неомилитаристичната система на младежко обучение, срещу разправага с демократичните сили. Един от най-ярките представители на това движение с споменатият вече Сецуо- Ямамото, когото ще се опитам да представя отделно. Говорихме за „Забранената зона“, припомнящ методите на японската военщина, и „Песента на количкаря“, посветен на тежкото ежедневие на японските селяни. В по-ново време борбата между работници и работодатели е отразена във филма на Ямамото и Такедо Аджи „Низшата класа при най-лоши условия“. За американската окупация говорят двете серии на филма „Окинава“, поставен от същите режисьори. Остри социални проблеми разглежда и филмът „Класата на мръсния поток“. Протестът срещу реакционното възпитание в училищата и самопожертвователната борба на прогресивните учители — това е темата на „Училището край реката Дич.“ И двата филма са поставени от Хиросуке Тачибана. Миналата година Тадаши Имаи показва на кинофестивала в Карлови вари „Биографията на Такиджи Кобаяши“, посветен на живота и делото на изтъкнатия революционер, убит жестоко от полицията греди войната. Ще си припомним и съдбата на режисьора Мишимая Кио: неговият филм „Юоку“, разпространен от АТГ, е пряко насочен срещу съвременния фашизъм и милитаризъм в страната. Самият режисьор, заявявайки, че не може да живее и твори в такава атмосфера, се самоуби в знак на протест.

Отделно и задълбочено трябва да се навлезе в художествените първоизточници, естетическите корени, от които черпи соковете си япнското киноизкуство. В тези рамки ще се задоволя да припомня връзката между вековните традиции на живописата, поезията, театъра и киното в тази страна; влиянието на трите главни религии върху изкуството: Шинто — свързал съзнанието на японца с естествената красота, с природата, конфуцианството — насаждащо ува-



„Под флага на изгряващото слънце“

жението към старшия, моралните устои на верността към по-възрастните, будизмът — въоръжил националната психология с готовност към промените на историята, живота, съдбата и придал на изкуството трайността на непроменимото. Какви са естетическите категории за грозно и красиво в разбирането на японеца? За вечно и преходно? Как да съчетаем например реките от кръв в съвременните японски филми с доказаното схващане, че култът към красотата е национална религия на японците и че именно естетическите норми определят житейската философия на този народ? Многопосочни и дълги трябва да бъдат коментарите, доказателствата. От една страна, сгоменатото наследство на живописата, поезията, театъра изпълва речника на японските кинематографисти с условни знаци, символи, митология, алегорични образи, които, приземени към реалната среда на кинематографичната действителност, добиват двойък смисъл: за нас, които ги възприемаме директно, и за японците, които ги възприемат с цялата предварителна духовна нагласа към условността. Оттук заедно с цялото духовно възпитание на японците — онази възможност да се отчуждят от картината, а не да съпреживяват (както ние), поради което в техните очи убийството не е убийство, кръвта не е кръв и жестокостта не е жестокост. Често срещашите се във филмите „богове“ и „демони“ не са признак на религиозност, а присъщ на националното мислене израз на доброто или лошото начало у човека или извън него, но ръководещи неговото поведение — също подадени от старите японски традиции и трудни за въз-

приемане от нас. Говоря за една линия в развитието на японското кино, която е най-близо до националната характеристика. От друга страна, паралелно с нея се развива и така наречената „европейска“ линия, която посяга на съвременните (пък дори и исторически) проблеми направо, без тази усложнена условност. В тези филми кръвта е истински червена, насилието и жестокостта — отблъскващи колкото за зрителя в Япония, толкова и за онзи, който ги среща по американските, африканските или анадолските екрани. Тук е мястото да отбележим големия спор между естетите, философите, социолозите, който води началото си от алтернативата: подчинение на „бялата“ цивилизация или борба за опазване на изконните традиции на нацията. Разбира се, този спор се води на много по-широк фронт, извън границите на киноизкуството, той засяга всенародното възпитание, общия бит и душевността на японца, отношенията между поколенията, концепциите за морал, любов, дълг, смисъл на живота. В частност този конфликт, продиктуван от възлизащата индустриализация върху една вековно консервирана психология, рефлектира и върху белия екран — не само в темите на произведенията (често срещашите се теми за миграцията, разкъсването на патриархалните връзки, еманципацията в семейството, престъпността, противопоставена на традиционната честност и пр.), но и в стилистичното решение, което вече като цялостно естетическо въздействие воюва за „старото“ или за „новото“. От гледаните филми, от разговори с киноведи, режисьори, писатели, от прочетени изказвания и споделени позиции оставам с убеждението, че отхвърлянето на „цивилизацията“ в киното е по-силното течение, преобладаващо дори в средите на младите кинематографисти. И това е логично, като изходим още от някои основни черти на нацията: японците не обичат американците (а след тях и другите представители на западните страни), които отдавна са доказали своето неделикатно вмешателство във всички сфери на икономиката и идеологията, водят хегемонична стопанска и културна политика, стремят се да „европеизират“ Страната на изгряващото слънце. Но един народ, макар и закърмен с древни и корави традиции, принуден от суровостта на икономическите условия да се подчини на един нов начин на живот, мислене, работа, на чужди хора — не само на чужденци извън острова, но и на японци-чужденци, — не може в последна сметка да не се поддаде на влиянието, струещо отвсякъде, включително от екрана. Мислещите, прогресивните, далновидните хора на Япония се мъчат да спрат вълната на това влияние, използвайки и киноизкуството. Моето мнение е, че няма да удържат дълго време.

Две срещи

Първия път го видях на телевизионния екран. Рисуваше? Коментираше изкуството си? Учеше млади художници? Не — участваше в една реклама за доматино пюре, която беше нарисувал и анимирал, и сам изпълняваше ролята на дебеличкия чичо с бомбе, брада и мустаци, който доказва с хиперболизирана, смешна пластика, че няма нищо по-вкусно от това доматино пюре. Йожи Кури — един

от най-известните, най-оригиналните и талантиливи художници-карикатуристи и режисьори на анимационни филми в Япония.

— Какво да се прави, от изкуство не може да се живее! — смее се Йожи Кури, когато се срещнахме в неговото ателие. — За да мога да рисувам, да снимам филмите, които искам, да правя изложба, да експериментирам, особено да експериментирам, трябва да правя реклами, търговски филми, телевизионни анимации.

Неговото ателие се състои от две помещения, преградени с картонена стена, общо 12 квадратни метра, в тях влизат библиотеката (огромна), маса за рисуване, маса за разчертаване, снимачни и прожекционни апарати, осветителни тела за снимане, купища хартии, безброй пособия за рисуване. Когато Йожи Кури прожектира своите филми на гостите (или клиентите), той поставя прожекционния апарат на външното стълбище и през отворената врата прожектира на отсрещната стена на ателието. Гостите — изключено е да бъдат повече от пет-шест души — седят на ниски столчета, възглавници или на земята. Малкият екран често се запълва от сенки на непознати минават по външните стълбища пред камерата.

— Но рисунките върху кибритени и цигарени кутии, консерви, сапуни, бутилки са толкова ваши, че не могат да бъдат сбъркани — и всяка носи нещо, което я отличава от баналната реклама. Струва ми се, че влагате навсякъде от вашето изкуство — повече или по-малко.

— Кое според вас прави рисунките мои, кое ги отличава? — Дълбоко мога да преценя, това е преди всичко неотменимото присъствие на вашата идея във всяка рисунка. Именно ваша, а не на онзи, който ви плаща рекламата. Понякога дори се чудя как успявате да убедите клиентите си! Според мен вашите рисунки върху цигарените кутии марка „Хол“ например, съвсем не предразполагат към пушене: една отвратителна жена убива жестоко мъжа си пушач с боздуган, след което със зловещ израз запалва цигара. Или пък рекламата ви за кибрит — имам чувството, че „веселата компания“ скрита между дърветата, непременно ще запали цялата гора с този кибрит. А този червен сос, който непрекъснато изобразявате като гъста кървава каша — не бих го вкусил. Възможно е всичко това да носи някаква модерна концепция за внушението на рекламата, но във всички случаи съдържа по нещо от вашия парадоксален начин на изразяване на факти, мисли, едно лично отношение. Що се касае до авторския почерк при характеризирането на образите, той също е съвсем специфичен — чертите на лицата, тези големи носове, разтворени уста с дълги зъби и една търсена (макар и окарикурирана) прилика с вас самия...

— Искам да прибавя нещо много важно, което пропуснахте: първенстващото ми желание да се забавлявам. Филм, карикатура, реклама — каквото и да е, колкото и да е дълбока идеята, философският смисъл — не може да съществува за мен, без да е забавно, без да ме забавлява. Понякога една най-банална моя реклама може да изглежда сложна, да предизвиква размисъл, без, уверявам ви, ни най-малко да съм търсил това — аз просто съм търсил моето забавление, моя виц, а не съм се съобразявал твърде

прилежно с целта на рекламата, само съм използвал повода да кажа нещо. Ето, виждате ли, така човек може да изглежда в очите на другите твърде умен и дълбок, а той всъщност иска да се пошегува със свой хумор, със свое сатирично и артистично отношение към темата.

Йожи Кури се смее. Той се смее почти постоянно. Докато изпод молива му се ражда поредният герой, разговаря по телефона с някой меценат, обяснява смисъла на някой филм или албум от карикатури (тогава се смее особено много), когато гледа телевизия, разпитва какво става сега в Европа с Гопо, Вукотич, Мимица, Хитрук, Динов. И, разбира се, когато играе с прелестната си жена и двете си дъщери (които също така са винаги засмени) в една стая, служеща едновременно за гостна, трапезария и за детски игри — но такива детски игри, измислени от самия Йожи Кури, които могат да подлудят не само децата, но и всеки възрастен... Казвам всичко това не за да освежавам материала с журналистически детайли, а за да преборя себе си и читателя с предубеждението към японската и въобще азиатската усмивка. Това не е фалшивата, фасадната, гостоприемната маска, а смехът на един абсолютен оптимист, вярващ в доброто начало, в естественото движение на живота, в хората. Бих го нарекъл — един щастлив човек. Този оптимизъм ще се открие и във филмите, карикатурите, в експериментите му. Въпреки че те понякога носят заглавия, които ни правят предпазливи, като „Вървете по дяволите“, „Да стимулираме убийствата“, „Голота и анимация“, „Стриптиз“, „Кабаре 2“, същността им крие обич към човека, хумористично-иронично отношение към еротиката, насилието, бездушието на механизираното общество.

— Както разбирам, вашата творческа радост настъпва в момента на създаването на образа?

— Може би малко преди това — когато се появи в съзнанието ми. Когато го „видя“. По време на създаването му върху лентата или върху хартията аз започвам да се прощавам с него. А когато го видя на екран, отпечатан или поставен на стената в рамка — вече съм го забравил, вече мисля за съвсем друг.

— Това значи ли, че не се интересувате за кого творите, как се приема творбата ви?

— Не, не значи — щастлив съм, когато харесват, нещастен съм, когато не харесват. Но и в двата случая — преспивам и започвам отново. Винаги мисля с утрешна дата. Най-важното е да работиш, да създаваш. На четиридесет и шест години съм, досега съм направил 16 изложби, 251 филма от 3 до 40 минути и 109 експериментални филма. От всичко това все трябва да е останало нещо. Не мога да преценя дали хората, които следят работата ми, отчитат развитието — възхода или застоя ми, аз самият не мога да си дам точна сметка за това. Защото винаги се стремя да направя и покажа нещо ново, различно. Може би най-точно е да се каже, че контактувам със зрителите чрез тяхното любопитство, стигащо до шок — те винаги чакат нещо ново от мен, нещо странно, което разбирава представите им, обръква стабилизираното им възприятие;

тъкмо мислят, че са ме вкарали под някакъв знаменател, при следващата изложба или филм отново им създавам проблеми.

— Изхождате ли от националната психология, решаваща ли е тя във вашето творчество, интересува ли ви интернационалната целенасоченост в изкуството?

— Не се замислям дълбоко по проблемите на националното и интернационалното. Моята главна тема е мъжът и жената. А тази тема е колкото японска, толкова и универсална. Тя поражда много проблеми, обект на изкуството — любов, секс, брак, морал — всичките и национални, и интернационални. А и вън от тази тема — опазването на околната среда, пренаселяването, чистотата на въздуха — не са ли всичко това теми и проблеми, засягащи цялото човечество? Аз принадлежа на Япония, но и на целия свят, мисля, че със същия резултат мога да живея и работя във всяка друга страна. Изкуството на човечеството няма отечество.

— Борба за самата борба?

— Може би.

*

Сацуо Ямамото, на неопределена, но почтена възраст, живата история на японското кино. Ярък представител на неговото най-прогресивно начало. Винаги на открити, войнствуващи, марксистически позиции. Как успява да отстоява тези позиции в Страната на изгряващото слънце?

— Отговорът не може да бъде само един, защото позициите се отстояват по един или друг начин, с един или друг успех в зависимост от различната историко-политическа обстановка. Веднага след войната можахме да кажем нещо на екрана, съществуваше някакво задължително дори за монополите отприщване, реакция на военния фашизъм. Но атмосферата се промени скоро, особено след нахлуването на американското влияние. По време на войната между Северна и Южна Корея избухна голям конфликт между синдикатите и компаниите, тогава компаниите изгониха всички „непослушни“ — и мэн в това число. Известно време мълчахме, докато организирахме движението на „независимите“. Няхахме големи възможности, защото средствата за производство и разпространителската мрежа бяха в ръцете на монополите. Но ние имяхме едно преимущество — бяхме много, редиците ни все повече се увеличаваха и, което е най-важно, при нас бяха по-талантливите. Тадаши Имаи, Йеки Миоджи, Каеи Хумиу, Йошимура, Кими Сабуро, Кането Шиндо — все имена, които фирмите се мъчеха да спечелят и не можеха. Около шейсетте години дейността на монополите стана по-малко агресивна, можахме да снимаме филми като „Забранената зона“, осъждащ империалистическата политика на японската държава, „Биографията на Ямамото“ — посветен на един прогресивен депутат, убит от десните сили през 1930 г. Интересно явление от тогавашната епоха на „независимите“ е филмът „Песента на количкаря“, отразяващ конфликтите между работници и работодатели. Той е създаден от селяните и за селяните с помощта на така наречената акция „десет йени“. Всеки селянин от даден район даде по десет йени (ако ги нямаше, даваше ориз или яйца) с оглед да се

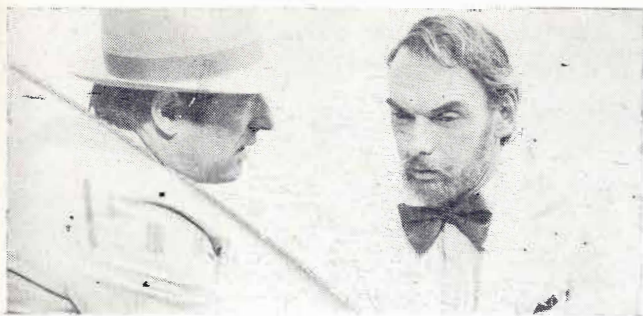
достигне бюджет от 500 000 йени за един остро критичен филм на 16 мм лента, който години наред е показван безплатно по селската мрежа в Япония. По-късно създадохме поредица полуигрални, полудокументални филми като „Окинава“, разобличаващ условията, при които работят трудовите хора под американска окупация, „Класата на мръсния поток“, ангажиран с проблемите на възпитанието, „Низшата класа в най-лоши условия“, филми за войната във Виетнам. Един от най-последните и най-сполучени филми в тази поредица е „Биографията на Такиджи Кобаяши“, пресъздаващ дейността на прочут японски революционер-активист, убит от полицията.

— Участвуват ли и млади хора в това движение на революционното кино?

— Такеда Аджи, Таджи Бона, Суке Хиро, Шин Таро, Ишивала, някои от тях асистенти на Кането Шиндо и мои. Те образуват нещо като група и макар трудно, с много препятствия, работят. С уважение се ползува групата „Сейранкай“, в която има и представители на младата активно бореща се генерация и прогресивни представители на либерално-демократичната власт. Но много млади кинематографисти взимат участие в така наречената „Нова вълна“, където най-влиятелен авторитет е Нагиса Ошима. Тези младежи се групират зад смътни концепции на неолевичарство, ултралевичарство, в последна сметка стигат до антикомунизма. Тъй като имат малко шансове да изведат филмите си до киномрежата, задоволяват се със снимане на сексфилми. В тази доста съмнителна форма изразяват някакъв протест срещу японската власт или срещу американския начин на живот, при това често менят становищата си под въздействието на парите. Най-пресен пример в това отношение е филмът на Тедсуджи „Черен сняг“; режисьорът иска да го представи на всяка цена като антиамерикански, а той е просто повърхностен, засягащ на дребно проблемите, сексфилм. Следователно той е прогресивен субективно, но не обективно.

— Вие лично успявате ли да реализирате замислите си? Кой е понастоящем главният творчески въпрос, който ви занимава?

— По начало аз съм хуманист и творческото ми удовлетворение идва от филми, изградени върху отношения, сближаващи човека, създаващи атмосфера на обич, взаимно разбирателство. Но сега нямам време и съвест за такъв род филми. Сега в Япония съществува фашизъм — не в старата, позната форма, а в по-нова, по-рафинирана и не по-малко опасна, проповядвана от управляващата партия. Ключова позиция на тази политика е Япония да се върне към милитаристичния си статут; правителството се стреми да разбие новосъздадената система на обучение, да възвърне с други лозунги респекта към въображаемото имперско величие. На практика, въпреки международната забрана, Япония днес има армия, скрита под скромното наименование „самоотбранителни сили“... Ето някои от многото факти, които ме карат да определям точно моето отношение към творчеството си, към бъдещите си планове, което ангажира впрочем всички мислещи като мэн. Остава да можем да произвеждаме филми, те да въздействуват с художествена и идейна сила, да могат да достигнат до колкото се може повече зрители.



Коста Цонев и Алексей Баталов в сцена от филма на „Българска телевизия“ „Изгори, за да светиш“. Автор на сценария Антон Дончев, режисьор Неделчо Чернев, оператор Димо Коларов.

СССР

В Централната студия за документални филми режисьорът Е. Вермишев завършва филма „Пролетта на освободенното“. Този цветен дългометражен филм, произведение на московските документалисти, е посветен на 30-годишнината от победата над фашизма. Авторите на филма са си поставили за цел да покажат каква следа е оставила пролетта на 1945 г., пролетта на освободенното в съдбата на хората, в живота на страната, в паметта на цялото човечество.

Филмът се състои от документални новели, всяка от които разказва за конкретна човешка съдба. Миналото тук е тясно свързано с настоящето. Кадрите, заснети в последните дни на войната, се преплитат с

кадри, показващи майските тържества по случай 30-годишнината от победата. През целия филм минава образът на пролетта на освободенното. Географията на снимките е обширна и разнообразна.

В стария град Калуга се правят външните снимки на филма „Белият Бим черното ухо“. Филмът се снима в студията „Максим Горки“ от режисьора Станислав Ростовски, по едноименната повест на Г. Троепольски (книгата е преведена у нас и е представена за Ленинска награда от Съюза на писателите на РСФСР). Тяхната творческа дружба е започнала преди 20 години при създаването на филма „Земя и хора“, с който сега известният режисьор е дебютирал в киното. В повестта „Белият Бим черното ухо“ авторът води разговор за възпитаване у хората на доброта и хуманизъм. В сравнение с повестта в сценария по-дълбоко е разработена линията Иван Иванович, спасил Бим от смърт, а след това заел се с неговото възпитание. В ролята на Иван Иванович зрителите ще видят Вячеслав Тихонов. За другите роли са поканени артистите И. Шефчук, М. Дадинков, М. Зимин, Л. Пашкова и др.

Списание „Съветски екран“ продължава да осведомява читателите за снимането на телевизионния филм „Вълните на Черно



Цветана Манева в телевизионния филм „Изгори, за да светиш“.

море“ по ранни разкази на Валентин Катаев и поспециално по разказа „Родион Жуков“. Първите три серии ще носят името „Самотна лодка се белее“. Филмът се снима в студията „А. П.



Стефан Мавродиев във филма „Щурец в сухоото“ по сценарий на Никола Русев. Режисьор Георги Стоянов.

Довженко“ от режисьора Артур Войтечки, сценарий — Евгений Оноприенко и А. Войтечки.

„Да се създаде прозрачната атмосфера на разказите на Катаев не е лесно — казва режисьорът. — Тук може би трябва да се следва методът на самия автор, който много внимателно се взира в света, обкръжаващ героите. От всички разкази избрахме това, което би ни помогнало да се попълни биографията на моряка-революционер Жуков (артист С. Никоненко).“



Антон Горчев, изпълнител на една от централните роли в трисерийния телевизионен филм „Сбогом, любов“.

Във в. „Съветска култура“ е публикувана дискусия за музиката. в съвременното кино, в която са взели участие известни съветски композитори.

„На проблема за филмовата музика гледам не само като композитор, но и като музикален редактор в „Мосфилм“ — е заявил Евгений Птичкин. — Може да се каже, че за музиката често трябва да се воюва. Филмите днес са така претрупани с диалози и монолози, че в тях не остава място за нищо друго. Трябва да се търсят някакви паузи, за да се вмъкне оркестрова музика или песен. Виновни са не само сценаристите, но и режисьорите. Да се разбира ролята на музиката — това е добър вкус. Често споря с режисьори за мястото на



Режисьорката Мариана Евстатиева и операторът Емил Вагенщайн снимат телевизионния филм „Сбогом, любов“. Автор на сценария Рангел Игнатов.

песента, но никога нямам гаранция, че при последния монтаж музикалната партия няма да бъде премахната. Затова напоследък много известни композитори се пазят от сътрудничество с киното.“

тантски институти. Но филмът „Зеница на окото“ повдига преди всичко актуални нравствени проблеми. Действието се развива в Москва, в планините Тяньшан и в океана.



Елена Мирчовска в кадър от филма „Не си отивай“. Сценарий Георги Мишев, режисьор Людмил Кирков.

Навършиха се 75 години от рождението на кинорежисьорите и сценаристи Георги и Сергей Василеви. В цялата история на съветската кинематография няма друго произведение, което да се е ползувало с такава популярност и такава всенародна любов, както техният филм „Чапаев“. Хора, несвързани с никакви родствени връзки, са се сродили, станали са „братя“ единствено поради общата цел и единството на творческите си стремежи. Те се запознават в края на 20-те години. Двата тогава са работили като монтажисти. Скоро заедно започват да създават своите филми, избрайки псевдонима „Братя Василеви“. Остават неразделни целия си живот до 1946 г. до внезапната смърт на Георги Николаевич.

В основата на сценария „Зеница на окото“, написан от драматурзите А. Джакпбегов и Л. Дядюченко, лежи реален факт — създаване на първата в страната приливна станция, позволяваща да се използва енергията на морето или океана. С това се занимава героя на филма, младият учен-хидролог Ерким Шатманов, който работи в един от московските проек-

Ирина Купченко е позната у нас от филмите „Дворянско гнездо“, „Вуйчо Ваньо“, „Романс за влюбени“ на режисьора А. Михалков-Кончаловски. Скоро зрителите ще могат да я видят във филма „Звезда на пленителното щастие“, постановка на режисьора В. Мотил, където тя играе княгиня Екатерина Трубецка, последвала своя мъж декабрист, осъден на заточение в Сибир.

ПОЛША

Неотдавна полската филмотека е обелязала своята 20-годишнина. Тя наброява 15 хиляди филма, 12 хиляди книги, две хиляди и петстотин тома списания, 40 хиляди плакати, също негативи, сценарии, сценографски скици, реквизити и филмов инвентар. Полската филмотека е организирила около 50 изложби в страната и в чужбина. Благодарение сътрудничеството си с около 40 архива от други страни тя обменя материали, взема копия, гостува с полски филми в задгранични филмотеки. Архивните филми в „Илюзион“ са гледани в продължение на 20 години от 9 милиона и 500 хиляди зрители. От материалите на полската филмотека се ползват дискуссионните филмови клубове.

По случай 30 години от победата над фашизма в Лондонския военен музей се е състоял преглед на полски документални филми. Прегледът е бил открит с двата филма „Пътища към родината“ на Винцент Рониш и „От Версай до Вестерплатце“ на Роберт Станда. В продължение на един месец са били представени 25 документални филма. Те са показали усилията на полските войници на всички фронтове на войната, живота в окупирана Полша, престъпленията на хитлеристите.



Сцена от филма „Сладко и горчиво“, снет по сценарий на Любомир Левчев, постановка Иля Велчев.

Журило на Клуба на филмовата критика при Съюза на полските журналисти е присъдило тазгодишните награди на името на Карол Ижиковски. Наградата първа степен получава Рафал Маршалек за филмови есета, публикувани на страниците на „Литература“; наградата втора степен получават Лешек Арматис за цикъла „Другият живот на киното“, публикуван на страниците на „Филм“, а също и Богумил Дроздовски за фейлетона от цикъла „Късометръжният филм и околността“ и за публикации във „Филм“.

Председателят на Съюза на полските кинодейки Йежи Кавалерович е избран за член-кореспондент на Академия на изкуствата в ГДР.

В околностите на Варшава са завършени снимките на телевизионния филм „Домове от дъжд“, чийто сценарий, по мотиви на разказа на К. Паусговски „Дъждовно утро“, е написал С. Гроховиак. Действието се развива в 1944 г. далеч от фронта в едно градче на Волга. Там пристига полски майор с писмо до жената на своя приятел, съветски офицер, който се намира в болница. Режисьор на филма е Ричард Бер.



Из филма „Контрабанда“ на Одеската студия, снет от режисьора С. Говорухин. В ролята на капитана актьорът Г. Гай.

„Екранизацията на „Бездомни хора“ е едно от най-важните мероприятия на полската кинематография“ —



Донатас Банкионис и Жана Болотова в сцена от филма „Бягството на господин Мак Кинли“. Режисьор Михаил Швейцар.

пише сп. „Филм“. В драмата на доктор Юдим, който се бори с егонизма и лицемерието на лекарското съсловие, Жеромски повдига въпроси за задълженията и щастието на индивида.



Из съветския филм „Последна среща“ на режисьора Борис Бунеев, оператор Вячеслав Егоров.

Първата екранизация на „Бездомни хора“, постановка на режисьора Влодзимеж Хауп, ще носи названието „Доктор Юдим“. Този многопланов роман ще бъде претворен в рамките на един филм. За сс режисьорът е взел драмата на доктор Юдим, около която се преплитат и съдбите на другите герои на романа, всички тези, които не са се съгласявали със съществуващите морални и обществени порядки. В главните роли зрители ще видят Ян Енглерт, Ана Нехребицка, Гжежи Камас, Агата Тецинска, Густав Люткевич.

Усилено се подготвя снимането на филма за Джоузеф Конрад, който ще се реализира съвместно с английската фирма Теймс телевизион. Анджей Вайда ще започне снимките през септември по нашето Черноморие, след това екипът ще филмира в Лондон, в Полша на Балтийското море. Сценарият на филма

включва елементи от биографията на Конрад с фрагменти от неговите произведения. Действието ще обхване дълъг период от живота на писателя. Ролята на Джоузеф Конрад като млад ще изпълнява Даниел Олбрихски, а един от видните английски артисти ще превъплъти образа на стария вече писател.

ИТАЛИЯ

По италианските екрани с успех се прожектира новият филм „Момичето на гангстера“ на режисьора Джорджо Капитани, където главните комедийни роли изпълняват София Лорен и Марчело Матроани. Марчело Матроани изпълнява ролята на гангстер, който, подражавайки на Хъмфри Богарт от екрана, иска да стане голям менажер на периферийната проституция. Локалната „звезда“ е девойка, която напомня на клиентите Рита Хейворт.

Международният съвет за филми и телевизия е представил на Юнеско един труд за досегашния характер и функция на филмовите и телевизионните фестивали. Автор е професор Марио Вердоне от Римския университет. Това е първият голям труд за изследване и оценка не само на най-големите международни фестивали, но и на прегледи, посветени на научни филми и филми за изкуството. „Не винаги се оценява — казва професор Вердоне — колко голям е приносът на фестивалите и прегледите и колко много те способствуват за дружбата и разбирателството между народите.“



Армен Джигарханян в ролята на Фроловский от филма „Премия“ на режисьора С. Микаелян.



Галина Полских и Олег Жаков в сцена от филма „Фронт без флангове“. Сценарий Семьон Днепров, режисьор Игор Гостев.



Л. Яремчук и А. Денисов в сцена от съветския филм „Белият кръг“. Режисьор Ю. Лисенко.

ФРАНЦИЯ

Ингрид Тулин, известна шведска артистка, позната у нас от филмите на Бергман, изпълнява главната

роля в новия филм „Клетка“ на режисьора Пиер Грание Дюфер. Тема на този филм, както и на предишните филми на режисьора, е семейството. Партньор на Тулин е Лино Вентура.

Филмът „Венсан, Франсоа, Пол и другите“, нестатна проектиран по нашите екрани, привлече вниманието на много зрители. Негов сценарист и автор на диалозите е Жан-Лу Дабади. Писател „Мадам Маргарита“, написана от него специално за Ани Жирардо, се играе винаги при препълнена зала. Неговите скетчове за комика Гюи Бедо забавляват Париж, а песните, които е написал за Реджани и Габен, имат голям успех. Той е популярен така отдавна, че, изглежда, като че ли е стигнал вече върха на славата си. Възрастност Дабади е на 36 години. Своя първи роман е написал като 20-годишен. За своята работа като сценарист в едно интервю Дабади казва: „Всяка отделна сцена изпробвам с режисьора. Той ми задава въпроси, а аз му отговарям с диалози от моя бъдещ филм. Когато всички диалози са вече готови, не ми остава нищо друго, освен да се заема със сценария. А това продължава обикновено шест или осем месеца.“

Филмовите списания „Кафе дю синема“, „Синема 75“, „Екран 75“, „Ревю дю синема“, „Телесине“ напоследък са отправили апел за създаване на национална филмотека, която да поеме работата, поделена сега между няколко организации и дружества: Френската филмотека (наболяваща около 50 хил. филма), ръководена от Анри Ланглоа, филмотека в Тулуза (3 хил. дългометражни филма, 4 хил. късометражни, 6 сеанса седмично в зала с 300 места, богата филмова библиотека); Университетска филмотека в Париж, създадена в 1973 г. (130 филма); Филмов музей в Лион (тук се намира архивът на братя Люмиер, негативи и позитиви на около 100 филма, реализирани от времето на откриването на киното до 1907 г., уникална колекция на филмови апаратури); библиотека на Висшата филмова школа в Париж, притежаваща най-голям брой книги и филмови документи; филмов архив в Боа д'Арси, създаден в 1968 г. (23 хиляди заглавия, от които вече около 80% са преразкопирани на огнеупорна лента).



Олег Видов и Олга Прохорова в сцена от филма „Иванов“, снет по сценарий на Ю. Нагибин. Режисьор А. Салтиков.



Шведският режисьор Ингмар Бергман и актрисата Лив Улман по време на снимането на филма „Лице срещу лице“.

Както пишат споменатите по-горе списания, бъдещата национална филмотека, финансирана от държавата, би била институт, който ще отговаря за най-голямата и най-богата филмотека на света. Но засега това остава само едно предложение, едно пожелание за по-добра организация на огромния филмов материал, който се е пръснал в страната.

Отдавна замисленият филм „Френската бръзка — част II“ се реализира вече по улиците на Марсилия. Тъй като режисьорът на първата част Уилям Фридкин е зает със снимането на друг филм, неговото място е зает Джон Франкенхаймер.

Някога във френския късометражен филм са работели режисьори като Ален Рене, Джордж Френе, Агнес Варда. Формално този филмов жанр сега се намира под опека на държавата. Съществува национален киноцентър и всяка година неговият съвет разглежда проекти на около 350 късометражни филма. Но само 25 от тях могат да получат субсидия на стойност 60 000 франка, което покрива едва половината от разходите по филма. Друга комсия пък поставя „качествен щемпел“, без който филмът не може да попадне в мрежата на разпространението. От известно време късометражният филм намира подкрепа и от страна на телевизията, която се изразява с откупването на някои проекти. Действува и още една форма на меценатство. Това е лотарията — на 250 кандидати финансова помощ се пада на 25. Помощта е минимална — 10 000 франка. Голямо мъжество се изисква от младите хора, които въпреки всичко не се отказват да се изияват чрез късометражния филм.

АНГЛИЯ

Голям успех е имал в Англия новият филм на режисьора Ричард Лестър — „Британик“ в опасност. Сензационният сюжет за спасяването на пасажерите на един параход, на който някакъв маниак е поставил бомба, е привлякъл много зрители. Това е филм за съвременната техническа цивилизация.

БРАТЯ МОРМАРЕВИ

ДВА ДИОПТЪРА ДАЛЕКОГЛЕДСТВО

ПРОЛОГ

Едно момче бърза по улицата. Въпреки че е на около 20 години, прилича още на гимназист. Слабо, с некрасиво, но умно лице, то е едно от тези, които на пръв поглед не правят никакво впечатление, но бързо стават симпатични със своята стеснителност и непосредственост.

Пламен, така се казва момчето, спира пред жилищен блок, построен без особена архитектурна фантазия, с малки балкончета и малки прозорци, такива, каквито ги правеха в първите дни след Девети. Личи, че в блока живеят грижливи домакини — няма прозорец без цветя — и най-обикновени деца. Стените отвън са изписани с обичайните пожелания към любимия отбор.

Пламен поглежда нагоре, изсвирва с уста сигнал и се мушва във входа. Чува шум от отваряне на врата, после — някой да тича по стълбите.

Появява се Лили, също около 20-годишна, с живи, изразителни и вечно усмихнати очи. Зарадвана, тя се хвърля на врата му. Той я обгръща с ръце, притиска я плътто до себе си и започва целувка, която явно ще продължи дълго.

Трима ученици минават край вратата, единият вижда целуващата се двойка и дръпва другите двама. Това, което виждат, се отразява по различен начин върху лицата им.

Някакъв шум стресва Лили и Пламен. Пламен се прикрива във входа на мазето, а Лили предвидливо отключва пощенската кутия, в която, разбира се, няма нищо.

По стълбите слиза Димо Манчев, бащата на Лили, мъж на 50 години, със спокойна, на пръв поглед безстрастна физиономия. Като вижда дъщеря си, той се зарадва. Хваща я под ръка, двамата излизат от входа и тръгват по улицата.

От входа на жилищния блок се показва Пламен. Проследява ги с поглед и тръгва на почтително разстояние след тях.

Димо и Лили спират на трамвайната спирка. Лили, изглежда, не иска да се качи на трамвая, но баща ѝ настоява и тя се подчинява. Хвърля бърз, пълен със съжаление поглед към Пламен, който остава да гледа разочарован след отдалечаващия се трамвай.

(По време на горния епизод минават надписите и песента на филма — лирична любовна песен, която на фона на вървящите подръка баща и дъщеря, следвани от младежа, би трябвало да предизвиква усмивка.)

1

Ауспухът на едно жигули се тресе необичайно силно. До него се откроява задникът на мъж, клекнал на колене и заврял глава под колата. А до колата е Димо Манчев, бащата на Лили.

— Ей, откачен е ауспухът — подава глава изпод колата мъжът.

— Щом е само откачен, нищо не е! — казва Димо с тон на познавач и човекът на колене обръща очи към него. — Миналата година на една въобще ѝ липсваше ауспухът.

Сцената се разиграва в огромното стъкло хале на „Мототехника“, където в дълги редици са наредени нови коли с различни цветове и марки. Бъдещи собственици се въртят около тях, завират глави в моторите им или надничат под шаситата, като че ли очакват да видят кой знае какво.

— Вие техник ли сте? — пита мъжът, който вече е застанал на колене до жигули.

— Купувач! — отвръща с достойнство Димо Манчев.

— А как е дошла без ауспух?

— А де-де! — вдига рамене Димо, сякаш иска да каже, че това е една от неразгаданите тайни на природата. — А може и отгук да са го задигнали — предполага той.

Шумът на силно изфорсирана кола накарва всички да се обърнат. С леки подскачания новото жигули се отправя към изхода.

— И тоя ще позлати някой монтьор — заявява Димо Манчев.

— Вие също ли жигули? — пита мъжът, който вече се е изправил и проучва с пръсти боята на колата.

— Ами — с презрение казва Димо. — Нали един познат си купи миналата година жигули!

— Е? — пита с тревога мъжът.

— Откраднаха му го на втория ден. А запорожци никой не краде.

— Че купувайте тогава — ядосан е вече мъжът. — Запорожци колкото щеш.

— Чакам цвят! — отвръща Димо.

Той поглежда часовника си и вероятно е закъснял, защото тръгва бързо към изхода. Почти се сблъсква с продавача, облечен в синя престилка. Тъкмо сгоден случай.

— Чакате ли тъмносини запорожци? — пита го Димо.

— Пепитени не искате ли! — тросва се продавачът и отминава. Лицето на Димо почервява от яд. Исква да извика нещо след него, но само махва с юмрук и тръгва.

*

Димо Манчев мушва картоната си в контролния часовник на входа на обувния завод и забързва по стълбите.

— Пеша ли сме още? — вика след него някой.

— До другата седмица — отвръща Димо.

Преминува площадката и тръгва към втория етаж.

— Какво става? — пита го дружелюбно работник, с когото се разминават по стълбите.

— А бе все едни цветове... — отвръща му Димо. — Има жигули, чудесни са, ама... — И той показва с пръсти, че за тях трябва много пари.

Покрай Димо минава хубава, стройна жена и го поздравява. Той отвръща на поздрава ѝ, обръща се и я оглежда.

Един младеж му смивга двусмислено и бай Димо се смущава.

— Ами аз просто ей така, обувките ѝ гледам — без нужда се оправдава той...

Бай Димо прекосява втори конвейерен цех, в който сега е особено шумно — едната смяна си отива и предава работата на другата. Вижда, че един от работниците, Спиро, човърка машината си, и се спира пред него.

— Здравей, началство! — казва му Спиро, без да вдига глава.

— Какво има? — пита го бай Димо.

— Смазвам си я! — отвръща му насмешливо Спиро. Явно между двамата съществува някакво съперничество. — Като я смазвам, пуска повече мангизи. Какво става със запорожката, а? — пита сякаш между другото Спиро.

— Какво да става? — отвръща неопределено Димо.

— Ами то сега няма и какво да става — казва многозначително Спиро. — Като я купиш, тогава ще видиш... — Аз ти казвам, като нямаш пари, купи един москвич на старо. На изплащане мога да ти дам моя.

— Твоя ли? — отвръща му заядливо Димо. — Колата, Спиро, е като жената. Колкото по-нова я вземеш, толкова по-добре.

— Ти като че ли кола за зестра ще купуваш — иска да го раздразни Спиро. — Да няма нещо около Лили?!

— Глупости — изсмива се Димо. — Лили е още дете!

2

Лили, дъщерята на бай Димо, и Пламен, момчето, с което се целуваше във входа на жилищния блок, вървят прегърнати и щастливи покрай Парка на свободата. Изчезват в подлеза срещу Полиграфическия комбинат, за да се покажат от другата страна още по-щастливи и устремени. Прекосяват дворчето-паркинг на комбината и спират пред главния вход. Тя го целува бързо, показва му, че ще стиска палци, и Пламен погъва във входа.

Без да престава да стиска палци, Лили се разхожда покрай паркираните коли, които дори не забелязва. Щастлива е! И нетърпелива. Непрекъснато поглежда към входа на комбината, после погледът ѝ се плъзга нагоре по тежките гранитни колони и спира някъде към последните етажи.

Горе до едно бюро стои прав Пламен. Редакторът, добродушен възрастен мъж, крепи с рамо телефонната слушалка на ухото си и записва нещо на лист. С очи той прави знак на Пламен да седне. Но Пламен не го вижда. Докато чака редактора да си свърши разговора, той оглежда без особен интерес голямата редакционна стая, изпълнена с бюра, редактори, шум от тракащи машини, телефонни звънци и разговори.

— Шестнайсет страници, моля ти се! — възмущава се мустакат мъж на бюрото точно зад гърба на Пламен.

— Жива мъка е с живите класици! — въздъхва колегата му.

Редакторът, когото Пламен чака, е свършил телефонния си разговор, кани Пламен да седне на стола до бюрото и започва да чете някакъв лист.

— Добре! — вдига глава редакторът. — Ще предложи стихотворението ви на редколегията. Баща ви писател ли е?

— Не ви ли харесва? — пита загрижен Пламен.

— Напротив, много е добре. Мисля, че ще влезе в работа.

По лицето на Пламен се изписва облекчение.

— Зъболекар е — отговаря чак сега той. — Защо?

— Защото има и такива случаи: Дюма, баща и син, Петко и Пенчо Славейкови.... — И редакторът става от мястото си, но Пламен продължава да седи.

— Аз главно за друго дойдох — чуди се как да започне Пламен.

Редакторът разбира, че момчето иска да говори нещо с него, и сяда отново зад бюрото си.

— Слушам — казва той любезно.

— Търся си работа — казва Пламен.

— Работа ли — учудва се редакторът. — А следването?

— Трябва да се ожена — въздъхва Пламен.

— Аха — казва многозначително редакторът. — И защо така изведнаж?

— Ами обичаме се и... — Пламен се смущава и млъква.

— Да-а-а — отвърща редакторът с усмивка. — На тази възраст това е достатъчно основание.

— А пък без редовен доход...

— Е да — съгласява се редакторът, — но без жителство работа в София не дават.

Пламен седи, гледа пред себе си и не знае какво да каже, но очевидно няма намерение да си тръгва.

— Тя софийка ли е? — пита редакторът.

Пламен кимва.

— Ами оженете се, вземете жителство и ще си намерите работа. Може и на мене да се обадите.

— Нали е по-добре първо да си намеря работа, за да съм самостоятелен, защото, ако техните... Пък и нашите...

— Така е, така е — започва да губи търпение редакторът, — но в живота някои неща стават в обратен ред. И изобщо не случайно народът казва: „Не всичко, което хвърчи, се яде.“

— Така е — съгласява се Пламен. — И татко често ми го казва.

— Виждате ли? — става редакторът от мястото си и подава ръка на Пламен. Няма повече време за него.

Пламен стиска ръката му и излиза от стаята.

*

— Какво? — чака го нетърпеливо долу Лили.

— Ами страхотно нещо научих! — отвърща иронично Пламен и прегръща Лили през кръста. — Можеш ли да си представиш, не всичко, което хвърчи, се яде!

Лили се разсмява. Тя разбира, че вместо помощ Пламен е получил нравоучение. Надига се на пръсти и го целува, както си вървят.

— И добре, че не се яде — продължава Пламен. — Само перушина щеше да остане от нашата крилата младост.

Двамата влюбени се смесват с тълпата на Орлов мост и изчезват нагоре по булевард „Руски“.

3

Димо Манчев е в хола у дома си и чете вестник с увиснали на носа очила. Съпругата му, запазена 40-годишна жена, минава край него и го погалва по главата. Той хвърля вестника, хваща я за ръката, привлича я към себе си и я целува.

— Плати ли електричеството? — пита го тя, за да отклони вниманието му. — После ще ти кажа! — Не му е до електричеството на Димо.

Чуват, че някой отваря входната врата, и се дръпват един от друг.

В хола влиза Жорко, дванадесетгодишният им син.

— Ти защо си идваш толкова рано, а? — почти се кара баща му.

— Ами няхахме трудово, та...

— Нямали трудово! А после се чудят откъде се въдят толкова хайлази... — мърмори бай Димо.

— Бягай да се измиеш! — опитва се майката да отърве сина си.

Жорко тръгва към банята.

— Я си дай бележника! — спира го Димо.

Жорко започва да рови в чантата си, на края изважда бележника, подава го и отново тръгва към банята, но бащата с пръст му посочва да стои на мястото си. Отваря бележника, поглежда в него, поглежда строго Жорко, пак поглежда бележника.

— Двойка по български, моля ти се! — съобщава възмутен Димо на жена си. — А по английски четворка! — обръща се строго към Жорко: — Ти какъв смяташ да ставаш, а?... Три дни без телевизия и никакво кино! — отсича Димо.

— Сашко само го бият и толкова — протестира веднага Жорко — А ти!...

Бай Димо изглежда сина си и ненадейно му зашива шамар.

— Димо! — трепва жена му, сякаш нея са ударили.

— Нека си гледа телевизия, щом иска — оправдава се Димо. — Къде е Лили? — вече по-спокоен пита той.

— Има упражнения и сетне събрание, комсомолско ли, какво ли, казваше, ама... Ти чете ли това там, в „Паралели“...

— Кое?

— За възпитанието! — отвръща тя и включва ютията. Готви се да глад.

— Те да си гледат техните деца, че с ей такива бради ходят — показва с ръка Димо, явно недоволен от тази мода.

На току-що пуснатия телевизор някакъв учител обяснява употребата на пълния и непълния член. Жорко бързо загасва апарата.

4

Лили и Пламен танцуват. Танцуват красиво и ритъмът на танца ги е завладял напълно.

Те са на терасата на ресторанта в къпалнята. Късно залезващото слънце огрява с косите си лъчи потъналия в зеленина град. Плажът вече е пуст. Самотна стърчи 10-метровата кула на големия басейн. Животът се е пренесъл на терасата.

До Лили и Пламен танцуват Киро и Виолета. Киро е мургаво момче, с големи мустаци и хитри очи. В официален тъмен костюм е, но личи, че рядко го облича и че се чувства неудобно в него. Виолета е закръглено, елегантно момиче.

Четиримата танцуват заедно.

— Как е? — смига Киро на Пламен и Лили.

Те му отвръщат с усмивка.

Танцът свършва и четиримата отиват на масата си, върху която освен напитките и ястията има голям букет от карамфили. При тях идва и тромпетистът от оркестъра, Ваньо, който сяда до приятелката си Виолета.

Киро взема пълна бутилка и започва да сипва по чашите.

— Бях на една сватба — разправя той, — викаха „горчиво“.

— На старите им прави удоволствие да гледат — казва Ваньо.

— Стриптиз на душата — напълва Киро и своята чаша.

— А иначе се възмущават! — възмущава се Лили.

— Лицемерието нараства пропорционално на възрастта, това е законът на Киро! — казва Киро и вдига чаша.

Чукат се и пият. Киро слага ръка през рамото на Пламен.

— Е как я карате като женени? Има ли разлика? — опитва се да поддържа настроението той.

— Ако ти платиш сметката — отвръща Пламен, като сочи масата, — ще има голяма разлика.

— Може, ама ще е от друг филм! — отново напълва чашите Киро.

Някакъв фотограф се завърта около тях.

— Една снимчица, моля!

— Момент! — спира го Киро и се обръща към Лили. — Усмихни се де — кара й се той. — Стига си се тревожила. И да беше питала вашите, все това. А така утре рано, изчекваш старата шапка на баща си, слагаш я на главата му и казваш: — Татко, аз се омъжих! Долу шапки пред фактите на живота!

Всички се разсмиват, фотографът щраква и на негатива се отпечатват щастливите засмени лица на петимата.

*

Компанията от сватбеното тържество върви шумно по алеите на парка. Нощта е звездна. В далечината се виждат светлините на София и огрените от прожектори златни кубета на „Александър Невски“. Лили държи в ръка сватбения букет, а Пламен е сложил ръка през рамото ѝ. Прегърнати са и Ваньо и Виолета, а между двете двойки е пеият член на компанията, Киро.

— Сега е ваш ред — закача той Ваньо и Виолета. — Ей такава сватба да направите, скромна, но запомняща се.

Минават край пейки с влюбени. Някъде откъм гората се чува весело дрънкане на китара.

— До паметника! — виква изведнъж Лили и хуква.

Всички хукват след нея. Спират при езерото зад Братската могила.

— Преди да се ожениш, не се запъхтяваше толкова! — казва Киро.

Някой хвърля монета в езерото. Почват да хвърлят и другите.

*

Лили и Пламен вървят сами през парка. Тихо е. Тук-таме до ушите им достига шепот на влюбени. Много нарядко отекват стъпките на закъснели минавачи. Чува се и плющенето на вода — мият централната алея с маркуч.

Спират се пред пейка. Светло е. Поглеждат нагоре към лампата. Пламен духва, за да я изгаси. Духва и Лили. И отново Пламен. Разсмиват се. Пламен хваща Лили за ръка. Повежда я към по-тъмна скамейка. Сядат. Тя потръпва. Той сваля самото си и я завива. Тя слага глава на рамото му и затваря очи.

— Ако искаш да говорим заедно с вашите — предлага ѝ той.

— Ще се оправя сама! — отвръща му тя, без да вдига глава от рамото му. Той погалва с бузата си косите ѝ. Така сгушени, двамата притихват.

Това е първата им брачна нощ.

5

Лили отваря очи и вижда, че слънцето е влязло вече в стаята ѝ. Леглото на Жорко е празно и разхвърляно — отишел е на училище. До нея, на нощното шкафче, е сватбеният букет. Лили скача и навлича върху нощницата си пенъоар. Тръгва към вратата, но се връща и се поглежда в огледалото. Оправя косите си и опипва сенките под очите си, като че ли се опитва да ги премахне с ръка. Дръпва се малко назад, без да откъсва поглед от огледалото. Последна поправка на косите и тя излиза от стаята, минава през хола и се спира във входното антре, защото на закачалката е видяла шапката на баща си. Взема я, върти я в ръцете си, но се усмихва и я поставя отново на мястото ѝ. Отказала се е да съобщи голямата новина по начина, по който ѝ препоръча Киро.

Лили отваря вратата на кухнята.

Димо Манчев смъква вестника и поглежда над очилата. Пред него има недоизпита още чаша чай.

— Татко, искам да ти кажа...

— Най-напред кажи „добро утро“ — прекъсва я Димо.

— Добро утро! — казва Лили вече разколебана и сяда на мястото си.

— Къде беше снощи? — пита баща ѝ. — Бая закъсня.

— Точно това исках да ти кажа...

Но Димо отново я прекъсва:

— А, да, майка ти ми каза, имали сте комсомолско събрание. Е, какво толкова обсъждахте? — погалва я той бащински по главата.

Решителността на Лили се е изпарила.

— Ами наши си проблеми — отвръща тя разсеяно.

— Че какви проблеми имате сега? Просто се чудя, като се съберете, какви проблеми обсъждате. Проблеми имаме ние: позиви разпространявахме, властта сваляхме. После: „Всичко за фронта, всичко за победата.“ Борба срещу външния враг! Борба срещу вътрешния... Какви проблеми имате сега? — И той я поглежда в очакване на отговор.

— Чисто организационни! — отвръща с горчива ирония Лили. — Освен това една от нашия курс се ожени. — И тя вторачва поглед в баща си, за да види реакцията му.

Димо трепва. Става му неприятно.

— Сдрусайте ли я? — свъсва веджи той.

Лили вече разбира, че няма да каже на баща си това, за което е дошла, но продължава разговора в желаната посока.

— Като се обичат, защо да не се оженият? — пита тя.

— Защото родителите ѝ са я изпратили да се учи, а не да се... — Димо иска да каже „разявява байряка“, но се коригира: — да се жени.

— Лили го гледа и се чуди какво да прави. Димо доизпива чая си и продължава по-спокойно:

— По време на лекции детски терлички ще плете, а?

Лили маже механично филия с масло, без да му отговаря.

— Фактически — сеща се нещо Димо — детските обувки все още не можем да докараме като хората. Да, ето ти проблем, ако е въпросът за проблеми!

Димо вижда, че детските обувки не вълнуват дъщеря му, и затова променя темата:

— Кога свършвате изпитите?

— Към 15 юни, защо?

— Какво ще кажеш за една разходка с кола из България? — поглежда я той. — Да, да с кола!!! — Натъртва последната дума и зачаква радостната ѝ реакция.

— Ще видим — отвръща твърде безразлично тя и става да си върви.

Димо разбира, че предложението му не я привлича, нито пък колата ѝ прави някакво впечатление, и това го засяга:

— Къде бързаш? — пита я той.

— На лекции!

6

Пламен се върти пред градинката на университета. При него с чанта в ръка пристига Лили и двамата тръгват бързо нанякъде.

Спират пред блока на Лили и поглеждат. От втория етаж жена изтърсва одеяло, а на партера стои на чист въздух стара жена с очила-лупи на очите и се взира, да не би да изтърве нещо.

Лили пресича бързо улицата и се мушва във входа. Взима стъпалата по две наведнъж. Влиза в апартаментъ, поглежда в кухнята, минава през хола, надниква в спалнята на родителите си, после в другата стая. Няма никого. Отваря прозореца.

Отсреща е Пламен.

Тя му прави знак с ръка и той тръгва.

Промъква се тихо, като крадец, нагоре по стълбите.

През шпионка една жена го наблюдава как се оглежда предпазливо ту нагоре, ту надолу и това ѝ доставя удоволствие.

На следващата площадка Пламен се стресва, едно дете е приклепнало зад перилата и му прави знак с пръст да не го издава. Пламен се усмихва — цял живот ли човек си играе на криеница.

Лили отваря вратата на апартаментъ и Пламен се вмъква вътре. Тя спуска секретъ на вратата, слага предпазната верига и увисва на врата му. Найсетне сами. Целува го и го въвежда в хола.

— Гладен ли си? — пита Лили.

— Страшно! — отвръща Пламен и Лили с удоволствие тръгва към кухнята, за да донесе нещо за съпруга си.

Докато чака, Пламен се разхожда из хола. Спира пред телевизора, оглежда се в него и поправя косата си като пред огледало.

Лили влиза и носи чинийка със сандвич.

— Някой ден ще ти направя палачинки! — Тя оставя чинийката на масичката до дивана.

Пламен привлича Лили към себе си. Тя се отпуска в ръцете му. Сядат на дивана. И в този момент се звъни. Те се споглеждат. Втория път се звъни, още по-настойчиво. И отново, и отново. Лили става, като оправя косите си. Пламен иска да я задържи, но тя отива да види кой е. Той оглежда тревожно около себе си, дали всичко е в ред. Скрива чинийката със сандвича под масичката. Взема един вестник, първото нещо, което му е попаднало под ръка, и започва да чете.

Лили отваря външната врата. Някаква жена с чанта нахълтва в апартаментъ, без да поздрави. Влиза в клозета. С фенерче осветява водомера и записва цифрите, като мърмори.

— Ако навсякъде звъня по толкова.

Излиза си и Лили хлопва вратата след нея.

Влиза при Пламен.

— Да вървят по дяволите всички! — Увисва се тя на врата му. — На никого не отварям вече.

И те отново са на дивана и се целуват, когато вратата се отваря и Жорко подава глава.

— О, здрасти! — поздравява ги той непринудено, все едно че нищо не му прави особено впечатление. — Два дни няма да учим. Конгрес на учителите! — уведомява ги той щастлив. Вижда сандвича под масичката, взема го и отхапва от него.

Пламен и Лили се споглеждат и стават.

— Ти бъди спокойна, дума няма да кажа! — успокоява я той. — На мене ми са ясни тези неща.

Лили и Пламен си тръгват. На външната врата почти се сблъскват със Сашко, приятелчето на Жорко, който мъкне под мишница табла.

— Теренът е чист! — чуват двамата гласа на Жорко, който посреща приятеля си.

*

Лили и Пламен вървят по булевард „Витоша“. Пламен е тъжен.

— Нищо де — слага ръка през рамото му Лили и се опитва да бъде весела.

Оскло пет часа следобед е и градът има характерния си за този час вид: с пълни мрежи в ръка по улиците бързат хора — връщат се от работа; издокарани младежи и девойки отиват на среща; деца са извели бабите си с надежда, че ще им купят нещо.

— Представяш ли си, някъде сега е къщата, в която ще живеем с тебе... — казва замечтано Пламен.

— Къде някъде? — пита Лили.

— В Родспите или в Добруджа, все едно! И може би е празна. Колкото щеш празни къщи там.

Тя го поглежда влюбено и той слага ръка през кръста ѝ. Настроението му се е подобрило.

— В края на краищата — казва той изпълнен с оптимизъм — не е важно къде живееш, а как живееш, нали?

— Като няма къде да живеем, поне добре да живеем — засмива се Лили.

Както си вървят, Пламен се навежда да я целуне, но тя се спира и целувката става продължителна. Хората, които минават край тях, реагират различно на тази целувка посред бял ден, а една бабичка се прекръства и продължава пътя си, но не може да се стърпи и отново се обръща да види какво става.

*

Двама се целуват на рекламния афиш пред кино „Славейков“.

Лили и Пламен пресичат трамвайната линия на път към киното.

— Търси се? — посрещат ги гласове.

Отправят се към кино „Култура“, където, както е обявено на големия плакат, има седмица на научно-популярния филм...

*

На екрана в салона се вижда сложното устройство на някаква кибернетична машина, а в салона Лили и Пламен, намерили спокойно кътче, са долепили глава до глава. Отзад някой бутва Пламен по рамото, защото не може да вижда.

Пламен оглежда наполовина пълния салон, забелязва една целуваща се двойка на последния ред, хваща Лили за ръка, преместват се до нея и се сгущават един до друг. Най-после на никого не пречат и никой не им пречи.

Късно вечер е. Пслупразният автобус спира на последната спирка на квартал „Младост“ и от него слиза Пламен. Пресича зелените площи пред блоковете и влиза в един от тях.

Отключва външната врата на апартамент, на който освен името на хазийката има още четири имена на студенти.

*

В сравнително малката стая са натъпкани четири легла, стар гардероб, дървена маса и закачалка на стената, отрупана с дрехи. Киро, веселякът с мусгаците, Ваньо тромпетистът и още две момчета.

Вратата се отваря и в стаята влиза Пламен.

— Честито! — извикват в един глас младежите.

Ваньо размахва пред носа му вестник. Пламен посяга да го вземе.

— Излезе ли? — успява да грабне вестника той и поглежда на вътрешната му страница. Широка, щастлива усмивка озарява лицето му. После се обръща към съквартирантите си, сякаш се извинява:

— Три куплета са съкратени, но и така се получава. — Поглежда стновъ към стпечатаното стихотворение и добавя: — Лили ще се зарадва.

Чува се някакъв шум и Киро се завира бързо под едното легло. Останалите седат около масата и започват да ядат.

Киро подава ръка изпод леглото и Ваньо му бутва парче баница.

На вратата се почуква. В стаята надниква хазийката, хубава жена на около 40 години, склонна към напълняване.

— Браво, Пламене! — размахва тя вестника и сяда при тях на края на леглото, под което се е скрил Киро. — При мене всякакви са живели, но ти си първият псет.

— На тази възраст всички сме поети! — скрсмничи Пламен.

Ваньо ѝ поднася чинията с баница. Тя пссяга да вземе, но се отказва.

— Страшно съм напълняла, нали?

— Ами — успсоява я Пламен.

— Е хайде тогава — съгласява се тя и с охота взема едно парче. Но си утре всче...

Оглежда стаята и вижда натрупаните по закачалката дрехи.

— Тесничко е — констатира тя, — но сте млади за сметка на това! — Тя се усмихва малко горчиво: — Заменям самсостятелна стая срещу вашите години, но едва ли някой ще иска.

— Подценявате се! — мъчи се да ѝ направи комплимент Пламен

— Знаете ли що закъсали има — без да иска, разваля есничко Ваньо.

Хазийката става. Не знае как да продължи разговора.

— Баницата беше чудесна, благодаря ви!

Пламен грабва чинията и ѝ предлага още едно парче.

— В никакъв случай! — отказва тя.

— Нищо няма да ви стане — уверява я той.

— Е добре — хазийката взема още едно парче и излиза.

Мустациите на Киро се подават изпод леглото.

— Да взема да се прежаля, ама грехота е, стара жена! — казва той и сяда при останалите.

— Не е чак толкова — обажда се Ваньо. — Ще вземе да се ожени за някой вдовец с три деца и ще ни изхвърли всички на улицата.

Киро и Пламен свалят дюшека от леглото, над което виси снимката на Лили, поставят го на земята и Киро започва да се съблича.

— Само съм изобретател — поглежда той към дюшека, — но кой ти цени талантите.

Слага си пижамата и се мушва под одеялото.

— Един ден ще ѝ отчуждят тази дупка — казва той — и ще поставят памегна плоча: „Тук на пода спа нелегално през 1975 година студентът-конструктор Кирил Басмаджиев от село Пордим, Плевенски окръг.“

Киро бръкна с ръка под леглото, натиска някакво копче и светлината в стаята угасва.

— Живеем във век на удобствата! — обажда се Пламен и се обръща на една страна.

8

Димо Манчев пресича улицата и спира пред блока, в който живее. Отпред, на платното, внимателно обгражда с бяла боя място за колата си Спиро, колегата му от завода, същият, който беше предложил на Димо да му продаде колата си.

— Какво е това бе, Спиро?! — пита го Димо с тон, по който личи, че не го обича.

— Здравсти, комшия! — поздравява го с фалшива сърдечност Спиро. — Подновявам боята, че снощи някакъв кретен беше спрял на мойто място. Чак в два часа се разкара, та трябваше да слизам по пижама.

— Ще рече, че като си купиш кола, няма да мога да спирам ей тук, така ли? — вече е ядосан Димо.

— Ще рече точно туй — отвръща му спокойно Спиро и това още повече нервира Димо.

— Че това да не е на баща ти!

— Виж какво, Димо, ти си ми началство в завода. А вън ст завода началство съм си аз — и Спиро започва да чертае едро номера на колата си върху паветата.

— Срамота е! Кооперирахме селото, а разчертахме града ей на такива парчета — показва той към обграденото от Спиро място.

— Разправяш така, защото нямаш кола. Като си купиш, и ти ще чертаеш. Димо му обръща гръб и си отива ядосан.

*

Слага ключа в ключалката и се ослушва. От апартамента се чува музика. Оваря вратата и музиката, примесена с весела глъчка, се усилва.

Влиза в кухнята, където жена му прави сандвичи.

— А, ти ли си — казва тя и продължава работата си, без да му обръща повече внимание.

— Какво става тук? — пита Димо.

— Лили има гости — отвръща жена му.

— Гости, казваш. Е добре — съгласява се той, сякаш някой го е питал. — Знаеш ли, снощи си мислех. Сигурно вече ще почнат да се навъртат момчета край нея.

— Хубав френски филм били пуснали в кино „Дружба“ — решава да го отклони от темата жена му. — Виж там за билети.

— Момчета има ли? — поставя направо въпроса Димо.

— Има, разбира се — отвръща жена му. — Някакъв приятел-поет, получил хонорар, та...

Димо стои и я гледа. Изпълнен с някакви противоречиви чувства, той не знае какво да каже.

— Петрози си купили жигули! — подхвърля тя, докато нарежда в чинии готовите сандвичи.

— Майната им! — отсича той, сипва си вода от чешмата, но излива чашата, без да пие. — Танцуват ли?

Жена му го поглежда с укор и Димо разбира, че прекалява.

— Защото, така де, да не са нещо аштаки! — казва той. — Иначе не съм против танците, те сегашните им танци... — но не довършва, защото в кухнята с две празни чинии влиза Лили.

— А? — изненадва се тя, като вижда баща си, и го целува гузно.

— Колеги ли? — пита я той с престорено безразличие.

— Нещо подобно — отговаря тя и взема пътните със сандвичи чинии.

Димо се сеща нещо, поема от Лили чиниите и ѝ сочи с глава да мине пред него.

— Я ми отваряй вратите!

Влиза при гостите с пълните чинии точно в момента, когато Киро пращи поредната си шега: танцува пародийно с Виолета. Останалите се смеят, но като виждат бащата на Лили, се смущават и се изправят. Смутена е и Лили — забравя да представи баща си. Само Киро не вижда в първия момент кой е влязъл и продължава още няколко такта, но Виолета се дръпва.

Димо оставя чиниите на масата, оглежда всички и в настъпващото неловко мълчание казва неочаквано спокойно и с чувство на достойнство:

— Аз съм бащата на Лили. Добър ден! Седнете де, седнете!

Всички сядат. Ваньо намалява грамофона, за да не гърми толкова силно.

Димо продължава да стои по средата на стаята и като че ли няма намерение да си ходи. Погледът му попада няколко пъти на Киро.

— Вие ли сте поетът? — пита го внезапно Димо.

— Ето го! — посочва Киро към Пламен.

Пламен се изчервява.

— Браво, много добре! — подава му ръка Димо зарадван, че не Киро, а Пламен е поетът. — Лили — обръща се той към дъщеря си, — да ми донесеш да прочета нещо от него.

— Димо-о-о! — вика го през затворената врата жена му.

— Влез де! — кани я Димо.

— Ела, ела! — вика го тя, без да отваря вратата.

Димо излиза от стаята.

Киро посяга веднага да си вземе сандвич.

— Пък друг път свиркай на завоите! — казва той на Лили.

— Де да знам, че ще дойде — отвърща Лили.

— Няма значение! — отнормо е весел Киро. — Важното е, че хареса Пламен.

— Като се съберем още два пъти — казва Ваньо на Пламен, — и той сам ще ти предложи да му станеш зет.

Две двойки вече танцуват.

*

Димо и жена му са отвън в хола. Той е седнал на стол до нея и чете разсеяно вестник, като често поглежда към стаята, в която се веселят гостите на Лили. Жена му бродира гоблен и също поглежда от време на време, но не към вратата, а към мъжа си.

— Единият има мустаци! — подава глава над вестника Димо.

— Е?

— Нищо! Можеше и да не ме викаш!

Вратата на Лилината стая се отваря. Показва се Киро, но като вижда родителите, прибира се обратно.

Димо обаче го е забелязал. Оставя вестника настрана и отново хвърля поглед към стаята, откъдето продължава да се чува танцова музика, но не и глагове. Нещо му се струва подозрително.

— Иначе поетът изглежда да е свестен — споделя той с жена си. — Има нещо симпатично в очите му.

— Добри са децата — отвърща жена му и оставя настрана гоблена. — Не исках ли да поизлезем малко.

— Не! — отсича веднага Димо и след малко добавя: — А бе пускат разни френски филми, после се чудят...

В този момент с чанта в ръка, доволен и щастлив, в хола се втурва Жорко.

— Днес не ме изпитвах — съобщава той и поглежда победоносно баща си.

— Браво — похвалява го разсеяно Димо и го целува по бузата. — Така те искам.

9

— Аз се ожених — казва с доволна усмивка Пламен.

В редакцията е, при редактора, който му подсказва какво трябва да напише, за да си намери работа.

— Поздравления! — става за по-голяма тържественост от мястото си ре-

дакторът, подава му ръка и го поканва да седне до бюрото. — Такива работи, значи! — гледа го весело редакторът.

— Да — потвърждава Пламен. — Каква е работата?

— Коя работа? — не го разбира редакторът.

— Нали ми казахте първо да се ожения и тогава... — напомня му Пламен.

— А, да — сега се редакторът и става сериозен и загрижен. Изглежда, разбира, че без да иска, е станал причина за сватбата на това момче. — Ами нямаме място засега, но ще имам пред вид.

Пламен го гледа разочарован и мълчи.

— Ако носиш нещо... — иска все пак да му помогне редакторът.

Пламен вади от джоба си два листа и му ги подава.

— Сигурно ще влизат — казва редакторът, без да ги погледне дори.

— Довиждане — става от мястото си Пламен и му подава ръка.

Редакторът я поема и го тупа насърчително по гърба.

— Ще търсиш тук, ще търсиш там... Това е животът, господ дава, ама в кошара не вкарва.

Пламен си излиза.

— Стефане — виква редакторът на колегата си. — Пусни онзи невъзможен разказ на петит, за да отворим място за 3—4 куплета.

*

От Полиграфическия комбинат излиза мъж на около 40 години, строен и елегантен, със самочувствието на човек, на който нежният пол мъчно може да устои. Погледът му спира на Лили, която се разхожда неспокойно, стиснала палци в шепите си. Тя обаче не забелязва това. Мъжът отива при нозо пежо и вади ключове, като гледа към Лили. Очевидно тя му харесва. Отключва бавно вратата, без да откъсва очи от нея.

Ненадейно и за него Лили спира и го поглежда. Чаровна усмивка се изписва на лицето на мъжа и той се готви да каже нещо, но Лили го преварва:

— Чичо, колко е часът?

Усмивката изчезва от лицето на мъжа. Сякаш са го полели със студен душ. Поглежда часовника си, измърморва нещо и се мушва в колата си. Лили го гледа недоумяваща. Не може да разбере тази внезапна промяна в настроението на мъжа.

В това време от входа на комбината изскача Пламен и отива при нея.

— Е? — нетърпелива е тя.

— Още една поговорка, и толкова!

Лили отпуска палците си. И двамата са огорчени, но не са отчаяни. Хващат се под ръка и тръгват по улицата.

*

Влизат в райсъвета, качват се по стълбите и се изгубват в множеството хора.

*

Двамата са пред бюрото на симпатична и миловидна жена на средна възраст, която записва нещо в дебела книга.

— Разделени ли живеете? — повдига глава тя.

Двамата кимват. Тя взема листче, написва нещо на него и им го подава.

— Входящият номер — обяснява тя. — Ще ви се обадим.

— Пламен сгъва листчето на две и го поставя в портфейла си.

— Какви са изгледите? — пита той.

Жената поглежда към двамата съчувствено и започва да говори, сякаш чете уводна статия:

— Вие знаете, че грижите, които се полагат у нас за младите семейства, са част от грижите за децата и подрастващото поколение. Огромна роля в това направление играе жилищното строителство, което е основна предпоставка за за-

доволяване на все по-растящите нужди на населението от жилищна площ. Така например, докато през 1955 година бяха напълно завършени и предадени на държавата 232...

Двамата вече са разбрали, че работата е безнадеждна.

*

В коридора пред стаята с надпис „Квартири за новобранци“ чакат няколко души.

Вратата се отваря и оттам с немного весели физиономии излизат Лили и Пламен. Показва се и приветливото, усмихнато лице на служителката.

— Други младоженци за квартири?

Един старец става от стола и се запътва към стаята.

*

Пламен и Лили натискат звънеца на една врата.

Отваря им жена с вече прошарени коси, с престилка, в която си трие ръцете.

— За квартирата — казва Пламен.

Тя ги кани да влязат, като изглежда Лили от главата до краката.

— Вие ли сте кандидат? — пита тя Пламен.

Пламен кимва.

Жената ги въвежда в доста широка стая, с големи френски прозорци, креват, канапе, два фотьойла и двукрилен гардероб — изобщо всичко, за което може да мечтае едно младо семейство.

В очите на Пламен и Лили има надежда — ето една добра възможност! Има и тревога — колко ли ще иска?

Жената вече е разбрала, че стаята се харесва и не е необходимо да ѝ прави реклама.

— Само за две години обаче — казва тя.

— Колко? — пита делово Пламен.

— По закона както си е, но нали знаете...

— Знам — отвръща Пламен. — Разбира се, нещо отгоре мога да дам, стига да е в рамките на възможното.

— Ще се разберем с вас — казва жената. — Мисля, че 50 лева е съвсем нормално. Не са за мене, синът ми е в казармата. Много съм доволна, никакъв алкохол нямало в лавката. И представете си, на вие им говорили!

Докато тя приказва, Пламен пресмята нещо наум.

— Може — приема той. — Петдесет лева не са малко, но може!

— Естествено, за една година искам предплата — казва хазийката. — Правиха ремонт на парното, пък и покривът тече... Но, боже, забравих да ви почерпя.

Тя изчезна от стаята, преди да успеят да я спрат.

— Шестстотин лева са това — казва Лили. — Дребна работа! — В гласа ѝ има ирония.

— Имам в книжката си 63 — прави сметка Пламен — и от заеми. Ваньо ще ни даде, той изкарва с тромпета.

Жената се връща с табличка, на която носи две чинийки сладко и две чаши вода.

— Ще останете доволни — казва тя на Пламен. — Ще се чувствувате като у дома си. Ето виждам, и приятелка имате...

— Това е жена ми!

Хазийката е неприятно изненадана и веднага сменя тона:

— Вие сте женен?! Абсурд! После дете и човек не може да ви мръдне! — слага тя обратно пълните със сладко чинийки в табличката.

— Няма — намеси се Лили. — Ние само временно, никакво дете.

— Не сме деца я! — иска да спаси положението Пламен. — Ние сме студенти.

— Боже-е-е! И студенти отгоре на всичко. Дума да не става! — категорична е жената.

Тя тръгва към вратата. Няма как — тръгват си и Лили и Пламен.

10

Лили е в стаята си, пред отворения учебник, но не чете. Майка ѝ е седнала до бюрото, държи скъсания панталон на Жорко, но не го кърпи. Гледа дъщеря си. Някакъв неприятен разговор се води и това сега е едно от неизбежните мъчнания.

— Аз не съм дете! — троснато казва Лили.

— Това на баща си го кажи! — отвръща значително по-спокойно от нея майка ѝ.

— А ако ви поставя пред свършен факт!

— Какво? — не разбира точно думите ѝ майката, но очевидно е разтревожена.

— Ти знаеш ли какво направи Киро, този с мустаците?

— Какво?

— Разписа се, без фойерверки и тържествени салюти. Чак през ваканцията, на село, казал на майка си: „Виж ми паспорта!“

— Ако това направиш — настръхва майката, — ще съсипе баща си!

Лили мълчи, не знае какво да каже. Майка ѝ успява да се овладее и я съветва по майчински:

— Ако е чак толкова сериозно, говори с баща си...

— Как да говоря, когато той...

— Ще го намериш в добро настроение и... — Майка ѝ се замисля и съвсем неочаквано казва: — Не знаех, че този, Киро, е женен.

— Той се разведе — съобщава Лили.

— Виждаш ли! — готви се да правоучителствува майка ѝ.

— Какво да виждам! — наежва се Лили. — Несходство в характерите! — И тя затваря учебника и излиза от стаята.

Майка ѝ гледа след нея, после хвърля поглед през прозореца. Навън вече се здрачава, а на отсрещния тротоар се разхожда бавно Пламен.

11

Лили спира пред спалнята на родителите си, послушва се, почуква и влиза. Заварва баща си да шиє копче на ризата си.

— Ела де — зарадва ѝ се Димо. — Седни малко да те видя.

Тя се опитва да вземе ризата, за да му зашие копчето, но той не я дава и тя сяда на леглото до него.

— Какво ново? — пита я той.

Лили се поколебава за миг, но се решава и започва с подкупваща усмивка:

— Знаеш ли, татенце, вече няколко пъти искам да говоря с тебе. Ами аз...

— Чакай — прекъсва я Димо, — запомни си думата, да не забравя. Отваря се възможност да купя кола на старо, имаш ли нещо против?

— Нищо против нямам.

— И аз тъй викам — оживява се Димо, — че какво, като е на старо. Ни от разработка има нужда, ни нищо. И кусурите ѝ знаеш... — убеждава Димо повече себе си, стколкото Лили.

Лили го гледа с безразличие, но Димо не вижда това, защото е записан в шиенето. Навърта конец около копчето, скъсва го със зъби и съвсем искрено, без нотка от шега и без да си дава сметка какво точно казва, добавя:

— Аз например майка ти за нищо на света не бих я сменил. Ама друго възпитание имаме ние. За нас семейството е семейство — натъртва той на последната дума и поглежда към Лили. — Знаеш ли — казва той многозначително, — като гледам сегашните момчета, никак не ми харесват! Не е до облеклото, което... — Димо прави презрителна гримаса, след което се почуква с пръст в челото: — Но ей тука нещо-о-о!... Те изобщо имат ли някаква цел в живота? — пита той Лили с пълното убеждение, че нямат никаква цел.

— Имат — отвръща Лили. — Едни искат да станат поети, други откриватели. — Лили се сеща за Киро и се засмива: — А зная един, дето на смях все казва, че иска да електрифицира Луната, но мисля, че той точно за това мечтае.

— Ето, виждаш ли? Смахната рабста! — отсича Димо. — Ние едно време... Ти знаеш де — махва той с ръка. — Ама понеже сега всичко им е в ред, по Луната крушки ще слагат. Да ги замерят после с камъни... Те сегашните... — Димо замълчава недоволен, хвърля поглед към Лили и предупреждава: — Да се пазиш, ей! И мене да слушаш. Ти защо мислиш, че с възрастта човек става далекоглед? Защото започва да вижда по-далеч — стоваря си сам Димо. — На мене направо два днюптъра ми турнаха.

Димо прибира очилата в джоба си и поглежда изпитателно към дъщеря си:

— Около тебе върти ли се някой?

Лили посреща въпроса с облекчение. Тъкмо удобен момент.

— Ами точно това...

— Ето, върти се, значи — удря нервно с ръка по крака си Димо. — Аз го подозирах този с мустаците, нещо не ми хареса още щом го зърнах — мъчи се да не избухне Димо, но гласът му потреперва от възбуждение.

— Не е той — казва Лили. — Аз за този, Пламен дето стихотворенето...

Димо се цапва с длан по челото. Това въобще не е очаквал.

— Че той, той е мухльо! — не успява да измисли нещо друго Димо. — А и ти, ти си вчерашно дете. Дума да не става!

— Ама ние... — опитва се да обясни Лили.

— Казах вече, дума да не става! — безапелационно отсича Димо.

Лили скача от леглото и тръгва към вратата, като се мъчи да спре напращащите в очите ѝ сълзи.

— Чакай де — виква след нея Димо, — нали беше дошла да ми кажеш нещо.

Но Лили не му отговаря, защото сълзите вече текат по бузите ѝ. Така разплакана, тя излиза от стаята на баща си.

12

Димо върви по коридор в завода. До слуха му долита приглушен шум от машини. Спира пред врата, на която пише: „Партиен секретар“, и почуква. Почуква още един път и открехва вратата.

Стаята е празна.

— Що ще партиен секретар зад бюро! — чува зад себе си Димо глас и сепнато се обръща.

Край него минава захилен Спиро.

— Партиения секретар ще го търсиш сред масите! — отминава Спиро, който е в много добро настроение. Димо го изглежда с неприязън и тръгва по коридора.

Влиза в цеха, изпълнен с шума на машините и звънките гласове на жените — тук работят преди всичко млади момичета и само няколко мъже. Димо отива в канцеларията си, отделена от помещението със стъклена стена. На вратата ѝ има табелка „Началник-цех“.

В канцеларията се разхожда млад мъж с буйна коса и добродушно усмихнати очи.

— Тъкмо те търсих в кабинета, Иване! — зарадва се Димо.

— Какво ще правиш в кабинета? — отвръща Иван, партиеният секретар, и добавя весело: — Мястото на партиения секретар, бай Димо, е сред масите! Димо прави гримаса, защото се сеща за срещата си със Спиро.

Партиения секретар гледа към цеха, в който кипи работа, и казва:

— За плана ли идваш? Ето ти го! — изважда лист и му го подава.

— Идвах да търся съдействие от тебе — чува се гласът на Димо. — Не искам повече да съм началник-цех.

Партиения секретар извързва изненадано глава.

— Хубава работа! — явно не е съгласен той. — Директорът за нищо на света няма да се съгласи. Пък и знаеш, че хора нямаме!

— Знам бе — разперва ръце Димо и става неочаквано нападателят: — Ама кола искам да купя. Децата пораснаха, утре, дето се казва, ще изхвъркнат

от къщи. Сега ако не пожиеем заедно, кога? Но за това трябва пари. На машината ще изкарвам повече!

— Върно е, бай Димо — казва партийният секретар, — но съзнание трябва преди всичко.

Това ядосва бай Димо и той повишава глас:

— Ти на мене за съзнание не ми говори! Аз в този завод от 9-и насам работя, когато ти още дуварите на село подпираше... Тогава като кажеха „завода“, за този се разбираше, защото друг нямаше. И 30 години не съм мърдал от него. Когато искаха да го затварят за лоша продукция, пак не мръднах, ей тук съм осъмвал. Съзнание имам аз, колкото щеш. Сега ми трябва пари! — завършва тирадата си бай Димо.

— А кого да сложим на твоето място? — пита партийният секретар с тон, с който се разбира, че няма кого друго да сложат.

— Спиро! — отвърща, без да се замисли, бай Димо.

— Спиро?! — възкликва неодобрително партийният секретар.

— Спиро! — настоява Димо. — Егоист е малко и еснаф пада. Очертал пред блска с бяла боя място за колата си, сякаш улицата е на баща му. Ама точно затова той! Турни му ти да отговаря за 250 души и ще видиш как ще му дойде акълът в главата.

— Как ще го заставим, не е партнен член!

— Ще го поканим да стане! — готов е на всичко бай Димо. — Няма да му казваме за какво го каним! Ако трябва, и гарант ще му стана и после: туп. партийно поръчение! Къде ще ходи, че няма да се съгласи.

— Тя тая няма да стане! — засмива се партийният секретар.

— Тогава по друга линия — не се предава бай Димо. — По профсъюза! Вземаме го по профсъзна линия и хайде, лашка!

— Ще помислим — иска да приключи разговора партийният секретар. — Ще говоря с директора, ама... Даже и да се съгласи, жените ще протестират! — Показва с ръка през стъклото жените от цеха. — Те те обичат!

— А бе обичат ме те, ама семейството преди всичко! Изхвъркват децата, ей! И Димо се заглежда към цеха. Млад работник минава край едно от момичетата и го цапва фамилиарно по задните части.

Димо скача, отваря вратата и виква след работника:

— Ще ти откъсна ушите, да знаеш!

13

Лили бърза по коридора на Химическия факултет, а зад нея подтичва Пламен.

— Чакай да ти обясня! — опитва се да ѝ каже нещо той.

Тя влиза в голямата аудитория и сяда. Той сяда на празното място зад нея. Часът още не е започнал и студентите около тях си приказват.

— Какво лошо има в тази работа? — пита я той. — Поливач. И е към съвета. След време ще поставя въпрос за квартири като негов служител.

— Не съм съгласна! — категорична е Лили.

Професорът влиза и аудиторията притихва. Лекцията започва.

— Ти трябва да си гледаш писането! — Лили се намества на мястото си и започва да води записки.

Пламен се надвесва над нея. Той е в по-добра позиция за говорене.

— Всяка работа е полезна за писането — шепне ѝ той. — Човек натрупва впечатления, познания, опит. После римите идват сами.

Тя отново се обръща към него и се опитва да го подиграе:

— Какво ще римуваш с маркуч, а?

— Уча! — отвърща веднага Пламен.

— Глупости!

Пламен се ядосва, надига се от мястото си и настървен ѝ прошепва:

— Не предлагам, че си такава еснафка!

— Аз ли? — кипва Лили.

— Колежко, напуснете!

В първия момент тя не разбира, че това, което професорът казва, се отнася за нея, и се оглежда около себе си.

— Вие, вие! Пречите ми!

Лили става и напуска аудиторията зачервена от срам. Пламен скача след нея. Професорът го гледа изненадан.

— Седнете си на мястото! — виква му строго той. — Днешната лекция я няма в учебника.

Без да му обръща никакво внимание, Пламен върви към вратата.

— Вън! Вън! Вън! — крещи след него професорът, за да запази престиж пред останалите, обръща се нервно към аудиторията и предупреждава:

— И други ще изгоня! Сетне ще се явите на изпит само по учебника ми и ще говорите глупости!

Лили изскача от входа на факултета, поглежда назад и пресича бързо улицата.

След нея изскача Пламен, търси я с очи, вижда я. Тя ускорява крачките си, но той я настига. Опитва се да я хване подръка. Тя се дръпва, отскубва се и се затичва. Той отново я настига, мъчи се да ѝ обясни нещо, но тя минава на отсрещния тротоар. Дватама вървят успоредно, разделени от платното на улицата. От време на време си разменят по някоя реплика. Хората се обръщат, усмихват се, защото гледката е доста необичайна и смешна, но това за двамата няма никакво значение.

14

Фоайето на новата софийска гара е оживено. Забързани хора сноват насам-натам. Автоматичното табло осведомява за предстоящо пристигане или заминаване на влакове.

През една от вратите устремено влизат Лили и Жорко, а зад тях бързат Димо с куфарче в ръка и жена му.

— Само заради този градски транспорт си струва човек да купи кола, да знаеш! — казва Димо.

Спускат се бързо по стълбите до ескалаторите. Лили и Жорко все още са напред. Жорко обръща глава и като се уверява, че баща му не може да го чуе, прошепва поверително на сестра си:

— На дядо Пано съм писал, че имам шестцици от горе до долу, да не ме изложих нещо! — поглежда отново назад и добавя: — Благодарни му за петте лева. Следващия път ще му пиша двойно писмо.

Излизат на перона. Дежурният затваря вече вратите на влака. Затичват се и Лили се мятат в последния момент. Димо едва успява да ѝ подаде куфарчето и влакът потегли. Жена му виква обичайното „много здраве и умната!“ и пред тях остава оголената линия.

Тръгват си. Стъпват на два успоредни ескалатора.

— Мисля, че ѝ е минало вече! — споделя Димо. — А на чист въздух съвсем ще го забрави онзи.

— Ако ме питаш мене, не трябва да се бъркаме! — казва жена му.

В този момент нейният ескалатор спира и Димо отминава нагоре.

— Ама не те питам! — вика той високо, за да бъде чуто. — И какво толкова си му харесала не знам!

— Не пише лошо — казва Жорко, който е на ескалатора с баща си.

Димо го поглежда изненадано.

— Ти пък откъде знаеш? — кипва той и посяга да го хване за ухото точно когато слизат от ескалатора, но Жорко полита напред. — Да си четеш уроците, че... — заканва се баща му и се отбива да си купи вестник.

В това време при Жорко пристига майка му. Идва и Димо, който прелиства вестник „Пулс“. Преглежда и последната страница, съгва го, подава го на жена си и с доволна усмивка казва:

— От кого ли няма стихове! Само от вашия поет не!

Тръгват към изхода и се загубват сред хората.

15

По шосето пътува стар „Москвич 407“. На волана е Спиро, а до него бай Димо.

— Акумулатора смених миналата година, така че две години грижи няма да имаш — разправя му Спиро и този път е съвсем приятелски настроен.

— Миналата, ама в началото! — не дава да го минат бай Димо. — Но карай де, влезна ми вече бензинът. — Махва той с ръка, един вид от него да мине.

— Гумите са... — иска да продължи Спиро, но Димо нетърпеливо го прекъсва:

— Не са лоши, видях ги... Мислех запорожец, ама нещо, как да ти кажа, Спиро, не че не струват, ама... а? — иска да чуе той и мнението на Спиро.

— За нашите условия само москвич! — категоричен е Спиро.

Димо се намества още по-удобно на мястото си. Доволен е от отговора. Спиро дава мигач и гордо надминава едно жигули.

— Леко, да не направим някоя беля — предупреждава го Димо. — Я дай малко аз!

Спиро отбива колата вдясно и двамата си разменят местата. Преди да влезе в колата, Димо забелязва някаква драскотина на калника, навежда се, дъхва и трие с ръкав. После сяда зад волана и включва на скорост. Колата потегля. Доволна усмивка се появява на лицето на Димо, който стои като препариран и не смее да погледне към Спиро. Личи си, че е новак.

— Старата кола, Димо, е като старата обувка — говори Спиро и всяка дума издава желанието му да продаде колата. — Отвън може да не е много така, но спокоен тръгваш на път. А на новата кола не знаеш кога ще ѝ се отпорят табаните.

— Аз, ако не е заради децата, хич и нямаше да я купувам, защото, Спиро, пораздрънкана е — кани се да отбива от цената Димо.

— Пораздрънкана, ама друг път! — засяга се Спиро. — Ако не беше се заженил Валентин, хлапакът му с хлапак, хич и нямаше да я продавам, ама за апартамент вноска нали трябва...

— Като му е дошло да се жени, нека се жени! — успокоява го Димо.

Чува зад гърба си медолията на вносен клаксон и отбивалеко в страни. Край него минава запорожец. На Димо му става неприятно.

— Имам в къщи часовник от стар фиат, смятам да го монтирам, кво ще кажеш? — съветва се Димо.

— Може! — одобрява Спиро.

*

Москвичът се задава от един завой.

Пред двамата се открива красиво село, потънало в зеленина.

— Градът, Димо, е една голяма фабрика за инфаркти — казва Спиро, подава глава от прозореца и вдишва дълбоко чистия въздух. — Ако и аз имах къде да изпратя Валентин да чете на чист въздух, може би нямаше да хукне да се жени.

— То само от въздуха не е, Спиро, то и акъл трябва! — казва Димо добродушно, без да иска да го засегне.

*

Москвичът свива по прашна селска улица и спира пред оградата на стара къща с чардак, към който води дървена стълба.

— Ей за такова нещо сменям колата и не ми мигва окото! — казва Спиро, докато слизат от колата.

Димо подсвирква нетърпеливо, но никой не излиза да ги посрещне.

— Тя Лили като се зачете, и нищо не чува! — казва Димо.

*

Влизат в кухня, наредена по селски, със стара готварска печка и върху нея котлон с открит реотан, с неизбежните снимки-спомени по стената. Масата е сложена за двама, но още никой не е закусвал. На печката чака чиния, пълна с мекици, захлупени, за да не изстиват.

Всичко тук напомня на Димо за детството му и той се чувства у дома си, Лапва една мекица и подканя Спиро:

— Вземай, на световно равнище са.

Спиро си взима.

Димо отваря стария кухненски бюфет и гледа какво има в него. Всичко си е на мястото, така както е било винаги. Взима шише от ракиен сервиз, помирихва го и глътва.

— Край на карането! — казва Спиро.

Димо разбира, че е сгрешил, ядосва се, но махва с ръка, отпиива голяма глътка от шишето и го оставя на мястото му.

— Ей, що бели съм правил в тази къща — отдава се той на спомени, — но и що бой съм ял... Едно време нямаше като сега да ги разбираш, да им вникваш в душата. Каква душа? Бой, и това е.

— Ти виж Лилето, че да бягаме — подканя го Спиро и сяда на стол край масата.

Димо си взема още една мекица и излиза.

*

С мекица в ръка, предвкусвайки приятната среща, той тръгва енергично по стълбите към чардака.

Горе, на чардака, Димо застава пред врата и бавно, внимателно натиска дръжката. На лицето му е изписано желанието да изненада приятно дъщеря си. Докато открехва вратата, стиска зъби, сякаш така ще я отвори по-безшумно. Поглежда в стаята и изведнъж усмивката изчезва от лицето му.

На големия металически креват, изографисан с езеро и лебеди, спят прегърнати дъщеря му Лили и поетът Пламен.

Лили трепва и отваря очи. Вижда баща си. В първия момент, все още сънena, не разбира какво е станало и му се усмихва, но като среща ледения поглед на баща си, обръща очи към Пламен. Димо затваря рязко вратата.

Лили разтърсва Пламен за рамото.

— Пламко, татко.

Пламен само измърква като котарак и продължава да спи.

— Чуваш ли, татко! — разтърсва го по-силно Лили.

— Стига черен хумор! — измърморва той, но внезапно скача уплашен и седнал на леглото пита: — Къде?

Вижда, че Лили е по-уплашена и от него, почесва се по главата и казва:

— В края на краищата пък все трябваше да разбере!

И той решително започва да се облича.

*

Димо е седнал на пейката на чардака. Изглежда съсипан, като че ли е остарял изведнаж с десет години. В едната си ръка все още държи неизядената мекица.

До него е дядо Пано, баща му, възрастен селянин, запазил напълно своята жизненост. В ръцете си спуска буркан кисело мляко и пакет захар — току-що се е върнал от пазар.

— А ти като се жени, да не ме пита? — говори той в защита на младите, но очите му непрекъснато шарят из двора, където стар котарак дебне квачка с малки пиленца.

— Как така ще се женят?! — подпира с длан челото си Димо. — Ние я качихме на влака...

— Къде сте я качвали, какво сте я качвали, не знам! Дойдоха женени, ей това е! Какво толкова, четат децата!

— Ама и аз, с кой акъл — не може да си прости Димо.

— Всяка сутрин по една чиния мекици изяждат — доволен е дядо Пано от младите. — Пламен да го видиш, заглади косъма бе.

Това, разбира се, никак не успокоява Димо и затова баща му продължава да го увещава:

— Никак не е лошо момчето, слушай какво ти казвам. Баща му зъболекар Пламко обеща да ме заведе коронки да ми прави.

— Келеш! — процежда през зъби Димо.

— Поет каза, че с — не го чува дядо Пано. — А Жорко добре се развива, а? — И без да дочака отговор, изведнаж виква:

— Марш бе!

На двора котаракът уплашен побягва.

Дъските на чардака изскърцват и Димо вдига очи. Пред него са Пламен и Лили. Той отново навежда глава, все едно че не ги е видял.

Двамата млади се колебаят. Дядо Пано се опитва да им помогне, като с жест им подсказва да му целунат ръка за прошка.

— Ние отдавна искахме да говорим с вас... — започва Пламен.

Димо се изправя и без да му обръща никакво внимание, застава пред дъщеря си, с гръб към Пламен. Поглежда Лили в очите и казва с горчивина:

— Всичко мога да ти простя. Може да не съм съгласен с някои неща и пак да ги приема. Аз съм прост човек и вероятно не винаги те разбирам. Но да се ожениш, без да ми кажеш! Да ми откраднеш една радост, която ми принадлежи като баща... — Гласът на Димо потреперва от възмущение. Съзри напират в очите му.

Лили поглежда през рамото на баща си към Пламен. И двамата се чувствуват виновни и се чудят какво да правят.

— Но, татко, ние такова, заради дядо! — търси някакъв изход Лили.

— Какво заради мене? — пита объркан дядо Пано.

— Ами такова, ние сме само сгодени — излъгва Лили, за да успокои баща си.

Дядо Пано се прекръства, а Пламен решава да дооправи положението:

— Но щом се съгласите, веднага, нали разбирате!

Всичко насъбрано до този момент у Димо като че ли се превръща в ярост. Той се извърща към Пламен и изревава в лицето му:

— Никога!!!

*

Долу в кухнята Спиро лапва и последната мекица, бутва празната чиния настрана, взима друга, за да я покрие, да не прави впечатление, но в това време идва Димо. Мрачен е и Спиро забелязва това, защото загрижено го пита:

— Какво има?

— Какво да има? — поглежда го уплашен Димо, изпълнен с подозрения, че Спиро е дочул или подразбрал нещо.

— Нищо — отвърща меко Спиро. — Позабави се.

— Че защо пък да не се забавя! — тресва се Димо.

— Не бе, аз така... забави се и аз, какво да правя...

— Е? — очаква да чуе нещо неприятно Димо.

— Ами изядох мекиците! — признава Спиро, сякаш е направил кой знае какво.

— Хубаво си направил — успокоява се Димо, сяда на масата при Спиро и потъва в собствените си мисли.

Спиро го гледа и се мъчи да отгатне какво е станало. Нещо в поведението на Димо го смущава.

— Ако някой ти е казал нещо лошо за колата, от завист е, да знаеш!

Димо нищо не му отвърща, може би не го чува дори, и това разтревожава още повече Спиро.

— Е добре де — казва той, — разниските по прехвърлянето нека са от мене. Пак се наложи, ама като ти дойде сватба до главата, тогава ще ме разбереш.

*

В москвича този път са трима. На волана е Спиро, до него Димо, а отзад Лили. Спиро хвърля бегли погледи към мрачния си приятел и с нищо не може да си обясни поведението му.

*

Пламен с пътническа чанта в ръка и дядо Пано вървят през градинката към вратата на оградата.

— Що не вземеш да постанеш, а, Пламене? — в гласа на дядо Пано има повече молба, отколкото учтивост. — Ще си правим двамата мекици.

Пламен вдига рамене, но нищо не казва. Дядо Пано вижда, че е съвсем без настроение, и се опитва да го утеши:

— Той, Димо, ще клекне, нищо, че е opak... Малко съм го бил, затова е opak.

Стигнали са портата и Пламен спира. Подава ръка на дядо Пано и се усмихва тъжно:

— Благодаря ти, дядо Пано!

— Че за какво ще ми благодариш?

— За всичко — отвърща Пламен.

Застават отпред на пътя. Един камион се задава и дядо Пано вдига ръка. Камионът спира.

*

В москвича атмосферата продължава да е натегната.

— Имай пред вид, че много гонят за пиене — опитва се да започне някакъв разговор Спиро, но Димо въобще не реагира на думите му и затова Спиро продължава: — В краен случай при употреба на алкохол взимаш няколко капчи йод и бучка захар. Не съм го опитвал, но ми го каза един. Беше се фраснал с колата си в едно дърво, обаче употреба на алкохол не установили. Много е сигурно!

Отново никаква реакция от страна на Димо и Спиро променя темата: — На времето ние, Димо, като че ли бяхме по тарикати от сегашните, ще знаеш. Уж не знам си какво, ама са хаховци. Тая, дето ще се жени за моя, какво мислиш: от провинцията! Това нищо де, защото ето и ти, нали така, ама то апартамент трябва и прочие.

Тъй като и това не предизвиква реакция, Спиро решава да опита да започне разговор чрез Лили.

— Ти, Лили, поне си окомуш момиче. Като тръгнеш да се жениш, да гледаш всичкото му на място да е: и апартамент да си има, и лека жола, пък и баща му ако е нещо, най-добре ще е.

В този момент моторът на колата угасва. Спиро завъртва ключа на стартера, но напразно. Поглежда смутено Димо, слиза, отваря капака и завира глава в мотора.

Край тях профучава камион. Спиро му махва да спре, но вече е късно. Камионът е отминал.

*

В камиона, до шофьора, седи Пламен. Без настроение е, но шофьорът, едър, набит българин на около 40 години, като че ли не забелязва това и продължава започнат преди разговор.

— Учител ако станеш, няма да си много добре, освен ако не е по френски. По два лева на час плащам: — И като долавя погледа на Пламен, добавя: — За сина, не за мене.

— Българска филология следвам, литература — пояснява Пламен.

— Е няма да си много добре — сбръква чело шофьорът, замисля се и казва: — Не че плащат малко, но на другите места, където има какво да се краде, крадат и се получават, как му викат де, е... да, диспропорция. А от литературата какво може да се краде?!

— Идеи, теми... — казва Пламен.

— Е щом може, добре! — доволен е шофьорът, на когото Пламен очевидно му е симпатичен.

На един кръстопът камионът намалява скоростта и спира вдясно.

— Дотук съм, братко — казва със съжаление в гласа си шофьорът.

— Благодаря ви! — започва да се бърка за пари Пламен, но шофьорът се обажда.

— Моля ти се! Не че си студения, аз въобще... компанията ми стига!

— Все пак — продължава да се бърка Пламен.

— Не взимам бе, честна дума — хваща го за ръката шофьорът. — Аз съм идеалист.

Пламен слиза. Шофьорът показва глава през отворения прозорец на кабината и му подава тефтерче.

— Я си тури тук името и адреса за всеки случай! — помолва го той. — Де да те знам, ако станеш нещо, може да ми потрябваш.

Пламен изважда химикалка и започва да пише.

— Все някой ще те вземе до София — разправя му междувременно шофьорът. — Ще вдигаш ръка на камион или ако е лека кола, стара да е. Тези, с новите, са големи маниаци.

Шофьорът поема обратно тефтерчето, поглежда, за да се увери, че Пламен е написал адреса си, усмихва му се в знак на благодарност и потегля.

Пламен му махва с ръка и застава край пътя. Изглежда, че вижда кола, защото вдига палеца си по посока към София.

*

Спиро вижда чакащото край пътя момче, натисва спирачката, отваря задната врата и преди да се усети, Пламен е вече на седалката до Лили. Двамата си разменят смутени погледи. Димо се намества неспокойно на седалката, хваща ретровизора и го обръща така, че да вижда какво става отзад.

— От София ли си? — обръща се Спиро към Пламен.

— От Провадия — отвръща Пламен. — Следвам в София.

— Ще гледаш да хванеш някоя софиянка, ще се ожениш и ще си уредиш жителството — съветва го Спиро. — Тя, Софията, защо мислиш, че расте. Деца няма кой да ражда, а расте.

— Спри! — казва Димо, който е видял, изглежда, нещо в ретровизора.

— Ти ли ще я караш? — пита Спиро.

Без да му отговори, Димо отваря задната врата, поканва Лили да седне отпред, а той заема нейното място до Пламен.

— Карай! — заповядва Димо.

Колата набира скорост и се загубва по шосето.

16

В чакалнята за междуградски разговори на Централната поща чакат петнадесетина души. Монотонен женски глас съобщава периодично по високоговорителя различни градове и кабинни.

Пламен и Лили са на гишетото за поръчки.

— Колко ще струва „светкавица“ за Провадия? — пита Пламен.

— Где да зная колко ще говорите! — сопва се служителката.

— Обикновен тогава! — поръчва Пламен.

В единия край на салона едно хлапе кърти плочки от мозайката и ги мушка в джоба, като се оглежда гузно. Изведнаж усеща, че зад него има някой, и вдига виновно очи.

— За какво ти са? — пита го една баба.

— Ами ние така, играем си с тях! — отвръща уплашено хлапето.

— И дай малко за внучето! — казва бабата и хлапето с готовност ѝ подава една шепа.

— За Провадия 15-а кабина, за Провадия 15-а кабина!

Пламен и Лили скачат. Скача и един мъж.

— Пламен за Провадия, 15-а кабина! — уточнява гласът по високоговорителя.

Разярен, мъжът хуква към гишетото за поръчки:

— От два часа светкавица за Провадия чакам! — крещи той.

А Лили и Пламен са вече в кабината.

— Ало, мамо, ало... ами добре съм... получих колета, да... Не, не, така се обаждам. Какво стана с онзи въпрос... Татко не ти ли каза, аз му писах... Е може да се е загубило... Вземи, моля те, един стол и седни... Не са ме скъсали... Седни де, седни...

*

— Ама какво има? — пита тревожно майката и наистина сяда на стол до телефона. Тя е жена на около 45 години, с оксигенирани коси и в момента изглежда разтревожена. — К-к-како? — тя поbledнява, телефонната слушалка се изплъзва от ръката ѝ и майката се свлича от стола.

Бащата на Пламен е наблюдавал досега всичко, седнал на зъболекарския си стол. Той е слаб, нито висок, нито нисък мъж, с очила със златни рамки. Когато вижда, че жена му припада, става, изважда от стъкления лекарски шкаф шишенце и съвсем спокойно го поднася под носа ѝ. Тя се съвзема.

— Оженил се! — казва тя.

— Знам — отвръща спокойно мъжът ѝ.

— И не си ми казал!

— Ами исках да те подготвя. Нали от 15 дни все ти приказвам какво нещо е животът.

— Какво е момичето?

— Симпатично е — казва бащата, вади писмо и измъква от него снимката на Лили.

Но майката не я поглежда дори. Дръпва писмото и започва да го чете.

— Баща ѝ обушар! — крива тя.

Бащата надниква в писмото и показва с пръст:

— Пише „началник в обувен завод“ — казва той.

— Началникът на обушарите е пак обушар! — сопва се тя.

— Сигурно — съгласява се бащата. — Вече не слагат неспециалисти за началници.

— Борисе! — вика тя. — Направи нещо или ще полудея.

— Добре де — отвръща спокойно бащата, — ще му пиша.

— Какво ще му пишеш, оженил се вече!

— Е да — съгласява се бащата. — Виждаш ли какво нещо е животът! Пламен стои на един ъгъл близо до блока, в който живее Лили, и гледа нагоре по улицата.

Момиченце на около 4 години бута пред себе си малка колечка с кукла. До него важно крачи момченце, което държи между пръстите си клечица вместо цигара, залапва я от време на време и така „пуши“. Играят си на майка и баща.

Пламен поглежда часовника си, поглежда и към прозореца на Лили и тъкмо да си тръгне, вижда москвича на Спиро. От него слиза бащата на Лили.

Димо заключва колата, оглежда я доволен, вижда празното, очертано с бяла боя място с изписания отгоре номер, връща се в колата и я паркира на мястото ѝ.

Когато отново слиза от колата, пред него е Пламен.

— Добър ден — поздравява неловко Пламен. — Може ли да поговорим по мъжки — опитва се да се усмихне той.

— Добре — отвръща неочаквано добродушно Димо. — Зная за какво с, съгласен съм.

Пламен не може да повярва на ушите си.

— Само че след като ми покажеш диплома и заповед за назначение. — И Димо бързо влиза във входа.

Пламен си тръгва оскърбен. Прекосява улицата и свива зад ъгъла. Там го чака нетърпелива Лили. По физиономията му разбира всичко и двамата тръгват, без да си кажат дума.

*

Сядат на пейка в една от градинките край Перловската река. Пламен нежно гали косите на жена си, за да я успокои.

— И мене няма да ме види тогава — казва решително Лили.

Двамата сядат и мълчат известно време, после Пламен казва не без чувство за хумор:

— На нас фактически ни трябва само квартира и нищо друго. Че какво пък, само от двайсет дни сме женени и друг проблем нямаме. Затвори си очите!

Тя затваря очи. Той вади от джоба си битово колие от юван метал и го закача на шията ѝ. Тя отваря нетърпеливо очи.

— Какво е това? — радва се тя.

— От първата заплата! — отвръща той.

Трогната, тя го целува и той я задържа в прегрътките си.

Край тях минава милиционер, поглежда ги с крайчеца на окото и продължава. Спират на съседната пейка, където гражданин чете „Вечерни новини“ и люпи семки. Милиционерът вади кочан.

— Един лев глоба! — показва той разпилените шлюпки.

Гражданинът го поглежда ядосан, поглежда и към съседната пейка.

— А това може! — сочи той към Пламен и Лили, но милиционерът го прекъсва:

— За боклука си има място! — показва му той кошчето. — А жилищният въпрос е още висящ. С две деца съм в една стая.

Гражданинът вади портфейла си, като хвърля неодобрителен поглед към Лили и Пламен.

Двамата стават и забързват покрай канала. Откъм стадиона се разнася насърчителният рев на многохилядната публика.

— Да ме пуснат сега да набутам на англичаните три гола, ще ми дадат квартира веднага — обажда се Пламен.

— Гладна кокошка просо сънува — казва Лили.

— Ставаш за редактор, можеш да работиш с млади поети — засмива се Пламен.

Тя го хваща през кръста и се притиска до него. Щастливи са и затова всичко наоколо им се струва безкрайно красиво: и къщите, и тичащите по зелените площи малчугани, и люляковите храсти край реката, и влюбените, и даже старите хора, насядали по скамейките.

Когато влизат в Парка на свободата, вече се стъмва. Двамата вървят целеустремено, като ускоряват крачките си.

— О, и госпожата водиш! — посреща ги отдалеч възрастен циганин, който стои до дървена барачка, в която работниците от парка държат инструментите си.

Лили се ръкува с него, а Пламен влиза в барачката.

— Екстра е момчето ти! — казва циганинът. — И от мене по-убаво полива вече.

Пламен излиза при тях в работно облекло. Целуват се леко с Лили, така както се целуват мъж и жена, когато се разделят за работа, и Лили си тръгва.

*

Пламен държи маркуча и пръска лехите с цветя. Зад него Асен се е облегнал на макарата с навития маркуч.

— Не така де, професоре! — отнима му маркуча Асен и почва да полива.

— Ще се науча — застава зад маркуча Пламен.

— Ако ме питаш мене, не си за тая работа — отвърща Асен.

18

Димо Манчев се върти в леглото си, надига глава да види какво прави жена му, слушава се, но чува само дълбокото ѝ равномерно дишане.

— Хич и не се прави, че спиш! — хваща я той за рамото и я обръща към себе си.

— Е хайде, ще осъмнем! — наистина не спи жена му и запалва лампата. — Слушам, но знам всичко, което ще ми кажеш, наизуст.

— Три часът е! Цяла нощ да не ми се прибере. При него е, слушай какво ти казвам!

— Не е, той няма квартира — отвърща жена му.

— И това знаеш, значи — въбесява се Димо, скача от леглото и започва да се разхожда из стаята. — Всички всичко знаят, само аз нищо!

— Аз бях две години по-малка, като се оженихме — увещава го тя.

— Ами? — не му се вярва на Димо.

— Ами я! — казва жена му и усеща, че моментът е удобен за настъпление. — Какво толкова! Ти на колко години беше?

— Ама аз имах стабилна професия! — чувствава се отново прав Димо. — А той? Поет! Знае ги аз поетите! Половината са алкохолици!

Ляга си и се завива през глава. После скача отново и сяда на леглото.

— Спи сега, пък утре ще мислим! — увещава го жена му.

— Аз ще мисля сега! — кресва Димо. — А утре перушина ще хвърчи. Гя загася лампата и си ляга.

*

Димо Манчев изкачва стъпалата на Софийския държавен университет.

Върви по коридорите на университета, спира пред врата, на която пише „ДКМС — факултетно бюро“. Пооправя се, пипва възела на връзката си, за да види дали е на място, почуква и влиза.

Стаята е пълна. На едно от бюрата рисуват лозунги. На другото се съвещават 5—6 души.

— Кой е секретарят? — пита Димо първия, който му попада.

— Пламене! — виква момчето.

Пламен се обръща. Вижда бащата на Лили. Бай Димо не може да повярва на очите си. Пламен стои така и чака. В стаята настъпва тягостно мълчание.

Бай Димо очевидно не е очаквал такава среща. Обръща се, излиза и тръшва вратата след себе си.

*

В хола у Димо Манчеви Жорко играе шах със свое приятелче. Чува се отварянето на външната врата и почти веднага влетява Димо Манчев.

— Къде е майка ти?

Жорко посочва с глава към стаята. Димо влиза и след малко отвътре се чува гневният му глас:

— Ще отида в градския комитет, хубаво да знаеш. И тогава...

Жорко грабва шаха.

— Дай да вървим у вас, че на края аз ще изям боя.

Деца та се измъкват тихо.

*

Виолета отваря външната врата на дома си и вижда на стълбището Димо.

— Тук ли е Лили? — пита той.

Тя кимва и му отваря да влезе. Въвежда го в стаята при Лили. Лили трепва, като го вижда.

— Поне трябваше да кажеш, че ще спиш тук! — казва Димо и в гласа му няма и помен от гняв. Исква отново да спечели дъщеря си.

Лили нищо не отговаря. Димо сяда до нея на дивана, взима някаква снимка, обръща я, вижда, че е Пламен, и веднага я оставя.

— Говорихме с майка ти — продължава той. — Ами сега какво пък, оженете се... Вместо да плаща наем...

Неочаквано Лили захлупва лице в ръцете си и започва да плаче. Уплашен, Димо я прегръща.

— Какво има, Лили, кажи, какво се е случило?

— Техните не са съгласни — казва, хлипайки, Лили.

— Какво-о-о? — скача като оживен Димо. — Кои не са съгласни? — Лицето му придобива войнствено изражение. — Те какво си въобразяват, че няма да са съгласни. Ако е въпросът за съгласие, аз лично им плюя на съгласието.

— Не искат и да чуят — трие сълзите си Лили.

— Ще се ожените и ще живеете у нас! — отсича Димо. — Още едно гърло мога да изхраня, пък онези... Как може бе? Зъболекарска работа! — казва с презрение Димо. — Ако и двамата не са дюстабанлии, нъ!

— Татко! — укорява го Лили.

— Е, може и да не са де — признава Димо.

Лили става и започва да си избира нещата. В това време вратата се отваря и с чанта в ръка, засмян до уши, влиза Пламен, но като вижда Димо, усмивката му изчезва и той понечва да се върне назад.

— Влез де, влез! — кани го Димо и Пламен пристъпва плахо в стаята. — Тъкмо щях да питам къде си?

По конвейера в обувния завод се движат дамски обувки, белязани с червен конец. Конвейерната лента се издига над главите на работничките, пресича цеха и се спуска при опаковчиците, пред които стоят куп обикновни, картонени кутии.

— С червения конец са за бай Димо! — чува се женски глас от цеха. Опаковчикът поема обувките от конвейера, изважда луксозна кутия с английски надписи и ги поставя вътре.

Междувременно бай Димо и Спиро са се облегли до прозореца в цеха и разговарят.

— Ще извиняваш за колата — разправя Димо, — ама колко ми трябва на мене да ми кипне келят. Всичко ще изхарча, но голяма сватба, голямо нещо ще направя. Нека да видят ония.

— Добре бе, Димо, ами ако бяхме я прехвърлили вече, какво щеше да правиш? — недоволен е Спиро.

— Щях да ти я продам обратно.

— Пет дни я кара и бая си я пораздърнкал, гледам — протестира Спиро. — И неизмита ми я върна...

— Не ставай еснаф де! — съветва го Димо. — Аз като нямам въобще кола, какво ми е? Нищо! Човечеството, Спиро, се връща към велосипеда!

— Устната уговорка си е като договор — не може да се примири Спиро. — И с адвокат говорих.

— Като зъболекар разсъждаваш! — иска да го обиди Димо, позамисля се и добавя: — Нещо против мене имат сватовете. Коскоджамити началник съм, а те... Знаеш ли, това дето от време на време постягат интелигенцията, е съвсем правилно!

Иван, партийният секретар, влиза в цеха и търси с очи някого. Вижда Димо и се запътва към него.

— Черпният е у тебе! — стиска той ръката на Димо.

— Е, няма как! — отвръща щастлив Димо.

Партийният секретар го хваща под ръка и двамата тръгват към „кабинета“ на Димо.

— Доволен си, значи! — казва Иван.

— Много случих, чудесно момче, комсомолски секретар и поет!

— Кой това? — не разбира партийният секретар.

— Пламен бе, зетят, дето Лили ще се жени за него. Те сегашните, гледаш иначе, външно, така, ама пък тука — чука се Димо с пръст по главата, — сече им! Ако някой тури електрика на Луната, те ще са, да знаеш!

— Ще се жени Лили, значи! — отвръща партийният секретар, без да разбира всичко, което му говори Димо. — Че честито тогава! — стиска му той отново ръката.

Сега Димо не може да разбере какво става.

— А ти за какво ми каза одева „черпната е у тебе“?

— Съгласи се директорът. Опъва се, опъва се, пък се съгласи. Щом, вика, бай Димо настоява да върви на машината, говори със Спиро да заеме неговото място.

— Със Спиро?! — възмутен, бай Димо отваря стъклената врата с табелка „началник-цех“ и пропуска пред себе си партийния секретар.

— Нали ти предложи така? — учудва се партийният секретар.

— Предложих аз, ама като се поразмислих! Спиро е кофти човек бе. Егоист е и няма да иска.

— Ще го попитиснем — обяснява партийният секретар. — На машината ще изкарваш барем 20—30 лева повече. Големи деца имаш.

— Бе имам, ама не е той за тази работа. С бяла боя си очертал място за колата на улицата и маркуч от шестия етаж пуска да я мие, моля ти се! Как ще повериш на такъв човек 250 души.

— Добре де, бай Димо — казва партийният секретар, — ти нещо... сякаш ние искаме да те разкараме. Нали ти сам... И кола понеже...

— Простих се аз с колата — отвръща Димо. — Ни колата, ни парите са важни. Човек преди всичко трябва да има съзнание. Че мога ли аз да си напусна поста, когато от 30 години работя тук, още откогато като се кажеше „заводът“, за този завод се разбираше. Друг нямаше. Ей това е! А черпната че си от мене, от мене е — казва Димо.

— Добре де, ще отида пак при директора.

Иван си тръгва объркан. След него излиза и Димо. Оглежда цеха си, показва нещо на една работничка, после тръгва по коридора с горда походка, малко изпъчен, със самочувствието, че всичко тук е негово. Спира пред врата, на която пише „Зъболекар“, и я отваря отривисто.

— Как е, докторе? — пита той с чувство за превъзходство.
— Екстра, бай Димо — отвърща му младо зъболекарче.
— А така — поощрява го Димо, затваря вратата и тръгва обратно към цеха.

Един пикап спира пред блока на Лили. От него слиза Димо, а отзад скачат двама хамали. Димо държи под мишниците си два гоблена с нови златни рамки. Влиза бързо във входа.

Запхтян и щастлив, той нахълтва в стаята на Лили, където освен Лили и Пламен са Киро, Виолета и Ваньо. Стаята е полугола, старата мебелировка е изнесена.

— Здравейте! — казва приятелски Димо. — Банкета осигурих и леки коли броя шест. Жорко да не забрави да измие колата на Спиро, че той е в състояние и мръсна да я докара...

Докато приказва, Димо гледа къде да окачи гоблените. Сетне излиза от стаята.

— Все повече затъваме! — казва Лили.

Не само тя, но и останалите имат загрижен вид.

— Да оставим нещата да се развиват като на изпит: облекло официално, пък останалото не зависи от нас! — опитва се да повиши духа Киро.

Бай Димо се връща с чук и пирони, а след него един хамалин внася частите от леглото на нова спалня, обляга ги на стената и излиза.

Димо е заковал пирон и закача единия гоблен, дрпва се крачка назад и му се любовва.

— А ти все викаше, „защо си вадиш очите, защо си вадиш очите“ — казва жена му, която току-що се е появила в стаята.

— Знаеш си ти работата! — потупва я Димо насърчително по рамото и се обръща към Пламен: — Жената е голяма работа! Ей такова нещо да напишеш за жената, силно впечатление ще ми направиш!

Димо е закачил вече и втория гоблен.

— Киро — казва той, — едно списъче да направиш кой в коя кола ще бъде!

— Може — казва Киро.

— Пък прощавай, че тебе те товаря, ама магарето знаеш за какво е! — прави една от своите малко недоделани шеги Димо и закача Киро с пръст по мустаци. — Да не ги бръснеш в никакъв случай, много ти отиват!

На Киро е хрумнало нещо и той използва веднага доброто настроение на Димо:

— А защо да не я направим по комсомолски тази сватба? — пита наивно той.

— Разбира се, че по комсомолски трябва да е! — казва уверено Димо. — Как е по комсомолски?

— Ами в гражданското ще отидат само младоженците и свидетелите! — посочва Киро към Вислета и Ваньо. — А ние...

— Достатъчно! — прекъсва го Димо. — Няма да е по комсомолски.

На външната врата се звъни и той отива да отвори. След него тръгва жена му.

— Защо да не е по комсомолски, Димо — говори му тя. — Утре ще вършат децата, все може да има някакво значение при разпределението.

— Няма значение! — отсича Димо.

Отвън на вратата го чака пощаджия с телеграма. Димо взема телеграмата.

Влиза с отворената телеграма в стаята на Лили.

— И леля ви Сийка от Каспичан ще дойде! — размахва я доволен Димо.

— Какво? — пита Лили.

— Лел! ти Сийка! Всички роднини съм поканил вече.

Младите си разменят бързи погледи. Чак сега като че ли си дават истинска сметка за кашата, която са объркали.

— Ти защо не каза? — пита Лили, приbledняла като платно.

— Лили, какво ти е? — разтревожава се Димо.

— Ами татко, ние вече сме женени — признава изведнаж тя.

На Димо му трябва време, за да асимилира чутото. Най-напред стои като стъписан, но постепенно на лицето му се изписва едва ли не ужас.

— Женени! Вие луди ли сте! Седем кила пражка шунка съм купил! — избухва той. Исква да приведе и други, по-важни аргументи, за да докаже, че не може да приеме факта, но в яростта си не може да се сети нищо. Обръща се и тръшва вратата след гърба си.

Един гоблен се откача и пада.

*

Димо върви по улиците, без да обръща внимание какво става около него. Младо момче го спира и му иска огън. Димо му подава механично цигарата си, но като вижда, че момчето е едва ли не ученик, дръпва я, заплашва го с плесница и отново забързва.

Минава покрай магазина за младоженци и го отминава, но изведнаж се връща пред витрината. Разглежда манекена в разкошна булченска рокля. Влиза в магазина. Продавачката разтваря пред него луксозни кутии и разгръща различни модели — един, два, три. Димо харесва една рокля, взима я, поставя я пред себе си и се оглежда в огледалото. Не, на него не му отива. Премерва я на продавачката. Да, ще я купи. И венче за глава. И голяма копринена роза за булката. И още цял куп букетчета от изкуствена момина сълза за сватбарите.

Всичко това продавачката опакова в луксозната кутия, която завързва с бяла панделка. Димо ѝ подава касовата бележка и поема пакета. Доволен, особено от бялата панделка, с която е вързана кутията. Тръгва си усмихнат, а беше влязъл толкова мрачен.

С пакета в ръка той е в райсъвета. Надниква в празната зала за граждански брак. Делник е и няма никого. Погледът му се плъзва по тавана с гипсови орнаменти, слиза по дървената ламперия и спира на тежкия персийски килим. Обстановката наистина е тържествена, така както подобава за сватба. С някаква решителност Димо излиза от залата и влиза в съседната стая.

— Вие ли сте длъжностното лице? — пита той единствената жена в стаята с три бюра.

— Да.

— Деца имате ли?

— Да, какво се е случило — обезпокоява се служителката.

— Ще ме разберете, значи — въздъхва с облекчение Димо. — Дъщеря ми се е оженила преди известно време за Пламен Борисов Димитров от Провадия. Баща му е зъболекар.

— Е?

— Налага се да се разпишат отново. Аз не знаех и съм поканил приятели и роднини... нали разбирате?

— Разбирам, но какво мога да направя?

— Да си затворите очите и да ги венчаєте отново — казва Димо и гледа краката на служителката така, че тя се смущава и ги скрива зад бюрото. — Аз работя...

— Не ме интересува къде работите — прекъсва го тя. — Законите са еднакви за всички.

— ... в обувния завод. Имаме нов модел, с индийски сан... Трябва обезателно да направя тази сватба... Трийсет и осми номер носите.

— Как си го представяте това нещо! — става строга служителката.

— Една формалност!

— Противозаконно е.

— Моля ви се — настоява Димо. — Толкова безобразия стават, едно раз-

писване да не може да се уреди. И то за добро, дето се вика, за сватба.

— Дума да не става! — категорична е служителката.

Димо разбира, че е излишно да упорства повече. Планът, на който толкова е разчитал, се е провалил и той си тръгва отново, обзет от отчаяние.

*

Димо седи на стол до стена, прегърнал кутията с булченската рокля. От двете му страни също седят хора и чакат. В адвокатската стая са, с четири бюра и четирима адвокати, всеки от които говори поверително с клиента си.

— Не ме интересува на колко години ще го осъдят — чува Димо да казва клиентка на адвоката си, — а да плати повече обезщетение. Защото съм много оскърбена!

— Добре, добре! — обещава ѝ адвокатът, докато я изпраща до вратата. Сетне се обръща към чакащите: — Има ли някой за мене?

Димо поглежда към останалите и тъй като никой не се обажда, става от мястото си. Адвокатът го поканва да седне, разчиства някакви дела и се обръща към Димо:

— По какъв въпрос?

— Развод!

— По чия вина?

— Как е най-добре?

— По взаимно съгласие, стига да се разберете. Знаете ли какви случаи има: орезилват се взаимно, оплакват се и уж интелигентни хора, а като се стигне до делба на имуществото, не могат да се разберат и се събират отново. Деца имате ли?

— Не аз, дъщеря ми трябва да се разведе.

— А, така ли? Несъвместимост на характерите или той се оказа келеш?

— Много добро момче е! — засяга се Димо.

— Е ясно — обляга се адвокатът на стола си и усмивката на знаещ озявява лицето му. — И двамата имат апартаменти и искат да ги задържат.

— Нищо нямат...

Адвокатът го изглежда с подозрение.

— Слушайте — казва той строго, — колегата Шойлев ли ви изпрати? Той обича да си прави такива безвкусни шеги.

— Не, не, аз съвсем сериозно говоря. И ще ви моля всичко да стане за една седмица.

Адвокатът се разсмява.

— Толкова бързо и господ не може да ги разведе.

— Но моля ви се, след десет дни трябва да се женят.

— Кой от двамата?

— Двамата!

— Вън! — скача адвокатът и му посочва вратата. — Вън!

Смутен, Димо напуска стаята. Адвокатът вдига телефона:

— Ало, Шойлев, ако още веднаж...

*

Стъмнило се е вече. Прозорците на жилищните блокове все още светят, но улицата е сравнително пуста. Едно такси спира, Димо плаща на шофьора и си тръгва, но шофьорът го спира и му подава пакета с булченската рокля.

Леко пийнал, Димо стои с пакета и се чуди какво да го прави. Поглежда нагоре. Никой няма по прозорците. Вдига капака на шахтата за мазето, за да хвърли пакета, но се отказва. Мушва го в един от празните дървени кафези пред

плод-зеленчука, оглежда се като крадец, да не го е видял някой, и бързо влиза във входа.

В антрето го посреща жена му. Разбира, че е пийнал, но нищо не казва. Гледа да избегне скандала.

Димо сваля самото си и го закача на закачалката.

— Ще вечеряш ли? — пита го тя.

Димо я изглежда гневно.

— Ще вечеряш ли? — повтаря той въпроса. — Сетихте се, значи, да ме питате и мене нещо в тази къща. Каквото искате си правите.

Вади cigarите от джоба на самото си, отваря вратата на хола и се стъписва.

— Ти какво си се развикал такъв! — посреща го отвърге баща му. — Аз на сватба съм дошел, той...

— Няма да има сватба! — казва Димо, преодолял първоначалното смущение. — Разписали се.

— То разписването е едно, сватбата друго. Разписали се, разписали! А сватбата ще я направим.

— Без мене!

Димо тръгва към спалнята.

— Я не говори глупости! — скача дядо Пано и влиза след Димо в спалнята.

Димо сваля куфар от гардероба, разтваря го, но дядо Пано грабва куфара. Димо измъква обратно куфара от ръцете на баща си.

— Минали са без мене на разписването, ще минат без мене и на сватбата!

— А, bravo, това вече е умна приказка — отвърща дядо Пано. — Ще минат, Димо, като едно нищо ще минат. Те без тебе могат, ти без тях не можеш!

Въпреки увещанията Димо хвърля безразборно дрехи в куфара.

— Като ги питат всички „Къде е баща ви?“, тогава ще видим кой без кого не може — отвърща Димо, слага най-отгоре едно сако и затваря куфара. Поглежда към дядо Пано, може би очаква да бъде отново спрял, но дядо Пано нищо не казва, и Димо заключва куфара, вдига го, поглежда пак баща си, но и този път дядо Пано мълчи и Димо, няма как, тръгва.

Излиза в хола. Там е жена му, седнала на стол до масата. Тя вдига очи. Димо спира и я гледа. Ако му каже дори една дума, той вероятно ще остане. Но тя навежда глава и нищо не казва.

Димо минава през антрето, отваря външната врата и излиза на стълбището. Притваря вратата след себе си, но не я затваря напълно. Като че ли очаква някой да го догони и върне обратно. Вероятно му се причува някакъв шум, защото тръгва надолу по стълбите, но бавно, като поспира на всеки две-три стъпала.

Излиза от входа и поглежда нагоре. Никой няма нито на прозореца, нито на балкона.

*

Външната врата на апартамента, гледана откъм антрето, се открява леко. Подава се куфарът на Димо, побутван с крак по мозайката. След куфара се показва и Димо. Затваря след себе си вратата, ослушва се и тръгва към кухнята, като се старее да не вдига шум.

В кухнята, седнал на масата, е дядо Пано. Пред него има дамаджана, запушена с царевичен кочан, и чаша вино. Димо сяда до него. Взема чаша и си сипва. Отпива. Поглежда към трите дамаджани, строени до балконската врата. Дядо Пано проследява погледа му.

— Ще стигнат ли? — пита Димо.

— Ще стигнат! — отвърща дядо Пано.

Димо отпива от чашата. Мисли нещо.

— Сух салам ще трябва още три кила — казва той.

Дядо Пано вади листче и си записва.

— Шунка? — пита дядо Пано.

— Седем кила съм купил — отвръща Димо. — Ще кажем ли, че, такова, са се разписали, или ще речем, че по комсомодски...

— Бе кой ще те пита! — прекъсва го дядо Пано. — Като има ядене и пиене, никой нищо не пита.

Жена му надниква, вижда, че всичко е в ред, и се оттегля.

Димо стои замислен. Отпива от чашата. Дядо Пано го гледа. Вижда, че нещо все още го мъчи.

— Какво? — пита дядо Пано.

— Как да ти кажа... — Гласът на Димо потрепва от вълнение.

— Знам — потупва го дядо Пано по бузата като малко момче.

— Можеха да почакаат, малка е още! — казва Димо и изведнаж очите му се напълват със сълзи. Не успява да ги овладее и две се търкулват по бузите му. Димо ги избърсва с опакото на ръката си. — А бе, щастливи да са там, останалото е вятър работа, нъл тъй! — И той се опитва да се усмихне, усмихва се, но сълзите остават да пълнят очите му.

ЕПИЛОГ

Животът, делничният живот, отново си тече. Около ЦУМ е шумно, гъмжи от хора. От входа щастливи излизат Димо и баща му, който бута току-що купена количка за близначета.

Слагат количката върху багажника на стария москвич. Привързват я да не падне. Димо отключва вратата и сяда на волана, а до него се разполага баща му. Встрани от арматурното табло е залепена сватбената снимка на Пламен и Лили.

Москвичът и привързаната отгоре на багажника детска количка — превозните средства на две поколения — се изгубват в потока коли по широкия булевард.

На този фон минава песента, с която започва тази история.





ОЧАКВАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ
БЪЛГАРСКИТЕ ИГРАЛНИ ФИЛМИ
„СЛЕДОВАТЕЛЯТ И ГОРАТА“ (ГОРЕ СЦЕНА ОТ ФИЛМА)
И
„НЕ СИ ОТИВАЙ“ (СЦЕНА ОТ ФИЛМА НА ЧЕТВЪРТА
СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА)