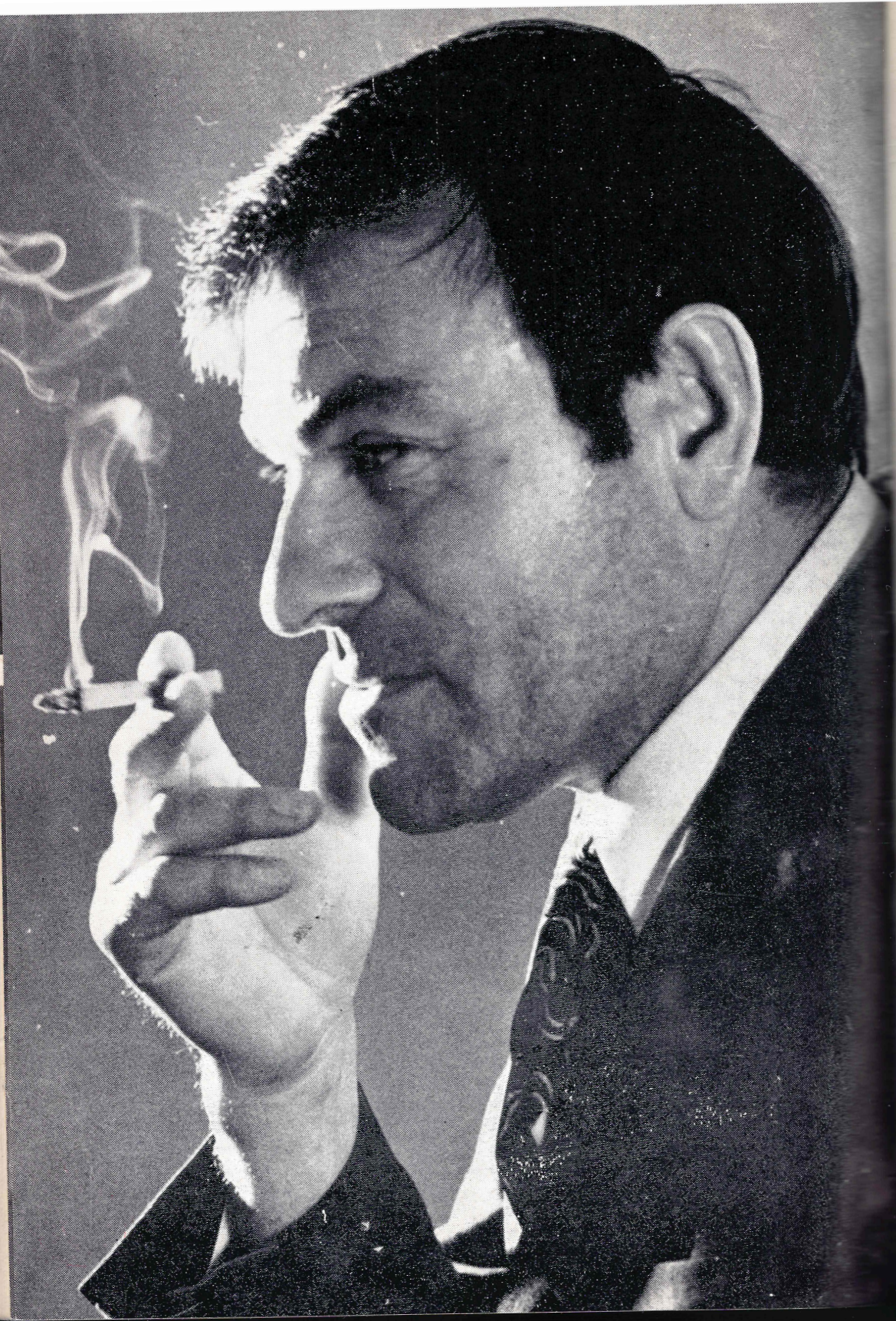


КЛИНО изкуство



6





Кино изку ство

орган на комитета
за изкуство и кул-
тура, на съюза на
българските фил-
мови дейци и съю-
за на българските
писатели

ГОДИНА XXXII
Бр. 6, юни 1977 г.

съдържание:

ПЛОДОВЕТЕ НА НЕВЗИСКАТЕЛНОСТТА (3)

ПАВЕЛ ПИСАРЕВ — ВДЪХНОВЯВАЩ ПАРТИЕН
ДОКУМЕНТ (3)

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ — АНИМАЦИЯ '76 (12)

ГЕОРГИ ЯНЕВ — КРИЗА ИЛИ КАТАРЗИС НА КИНО-
ДОКУМЕНТАЛИСТИКАТА (23)

ВЛАДИСЛАВ ИКОНОМОВ — ПРИКЛЮЧЕНСКО-КРИ-
МИНАЛНИЯТ ЖАНР В БЪЛГАРСКАТА ТЕЛЕВИ-
ЗИЯ (39)

АТАНАС СВИЛЕНОВ — ОЩЕ ВЕДНЪЖ ЗА „МЪЖКИ
ВРЕМЕНА“ (48)✓

ГРИГОР ЧЕРНЕВ — „ХОРА ОТДАЛЕЧЕ“ (54)

СЛАВ СЛАВОВ — ГЕОРГИ ПОПОВ В КИНОТО (59)

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА — НОВИ СЪВЕТСКИ ФИЛМИ
(72)

БОРИСЛАВ АНТОНОВ — ПОРЕДНИТЕ ДОЗИ (78)

ХРОНИКА (81)

СТАНИСЛАВ СТРАТИЕВ — „ПОДРОБНОСТИ ОТ ПЕЙ-
ЗАЖА“ (сценарий) (89)

КИНОИЗКУСТВО

излиза всеки месец

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ
БУРЯНЕНЧЕВ
ПЕТЪР КАРААНГОВ
БОЖИДАР МИХАЙЛОВ
БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ
ВЪЛО РАДЕВ
ЛЮБЕН СТАНЕВ
АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ (зам.-гл. редактор)
ИВАН ШУЛЕВ
ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ

оформление и техническа редакция
КОНСТАНТИН КЕЧЕВ

коректор ЦВЕТАНА ГАНЕВА

Адрес на редакцията:
София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж
тел. 87-91-11, вътр 316, 317 и 319 от 14—18 ч.
Издателство „Български писател“
Каса — 88-00-31
ул. „Ангел Кънчев“ 5
Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.
Тираж 9000
Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната.

Дадено за набор на 10. V. 1977 г.
Подписано за печат на 20. VI. 1977 г.
ДП „Георги Димитров“
Код: 9524158511

На първа страница на корицата сцена от новия български филм „БАРУ-ТЕН БУКВАР“

На втора страница н. а.
ГЕОРГИ ГЕОРГИЕВ-ГЕО

ПЛОДОВЕТЕ НА НЕВЗИСКАТЕЛНОСТТА

Известно е, че последните години, особено след Десетия конгрес на БКП, са години на истински подем в развитието на българското социалистическо изкуство. Творческата съкровищница на нашето изкуство се обогати с нови значителни творби, въплъщаващи основни процеси в съвременната действителност и формирането на социалистическата личност, които бележат по-висока степен в неговата идейно-естетическа зрелост и художествено майсторство и са ценен принос в духовната култура на развитото социалистическо общество. Творческият подем, появата на перспективни художествени явления и тенденции във всички видове на изкуството получиха достойна оценка и широко признание от литературната и художествената критика, от цялата наша общественост. Непрекъснато нараства и международният престиж на съвременното българско изкуство, чийто идейно-художествени завоевания спечелиха много отличия и награди на не един авторитетен световен културен форум.

Една от главните същностни черти на ленинската априлска линия на БКП в областта на културата и същевременно главно условие за успешното развитие на нашето изкуство е високата принципиалност на тази линия. Нейните основоположни принципи не са подчинени на отделни лица, а на коренните интереси на партията и народа, служат на крайните цели на социалистическото общество, отразяват небивалия духовен ръст на народните маси, техните пораснали културни потребности, идейно-естетически критерии и вкус. Богатите творчески плодове на нашето изкуство са красноречиво свидетелство за неизчерпаемата жизненост и плодотворност на априлската културна политика на БКП, на нейната ленинска същност и принципиалност.

Особено показателно за съвременното състояние на българското изкуство е развитието на нашето филмово изкуство. Идейно-художествените завоевания на киноизкуството ни недвусмислено доказват, че то не само преодоля творческата криза, в която се намираше преди няколко години, но с редица свои творби се нарежда сред най-добрите постижения на съвременния социалистически и международен кинематограф. Правилна и стабилна идейно-естетическа позиция, активна ориентация към съвременността, задълбочаваща се проблемност, тематично и жанрово разнообразие, богатство на стилистическите търсения, растящо професионално майсторство, обновяване на кинематографическите кадри с нови талантиливи попълнения — това са някои от основните водещи тенденции в нашето киноизкуство, характерни за неговия идейно-творчески ръст. В резултат на това значително порасна вътрешният и чуждестранният интерес към българския филм. Броят на зрителите на българския филм например се увеличи за последните пет години от 13 520 милиона на 20 216 милиона годишно. За същия период общо 280 български филма са удостоени с 225 национални и 139 международни награди. Всичко това, разбира се, не означава, че нашето филмово изкуство е разрешило своите проблеми, че е осъществило най-пълноценно големите и сложни задачи, които се поставят пред него на съвременния етап. Всичко това, разбира се, не означава, че наред със сполучливите творби у нас не се появяват или няма слаби, необедителни или направо неуспешни филми.

Развитието на изкуството не протича триумфално и гладко. То не е параден церемониал, а сложен и труден процес със своя специфика и закони, със свои върхове и подножия, със свои противоречия и проблеми. В изкуството не може да се създават само шедьоври. Не бива обаче да се допуска примиренчество към произведения, които не отговарят на основните идейно-естетически критерии на народа. Важното е художественият процес да протича в обстановка на непрекъсната, будна и растяща идейно-естетическа възискател-

ност; да се води нестихваща борба за увеличаване на успехите и намаляване на неуспехите; да се отстраняват предпоставките, които улесняват и поощряват появата на произведения, влизащи в противоречие с високите критерии на съвременното ни социалистическо-реалистическо изкуство, или когато такива произведения се появяват, да може да им се дава съответната своевременна и вярна оценка.

Актуалността на тия проблеми изпъква особено ярко в сферата на нашия телевизионен филм. Тук също могат да бъдат посочени някои сериозни постижения, не един и два примера, които говорят убедително за утвърждаването на българския телевизионен филм като неделна част от общото ни филмово изкуство и бележат големите възможности и продуктивните посоки на неговото развитие.

Но тук могат да бъдат посочени и печални случаи на притъпена възискателност, на спадане до недопустимо ниско равнище, обстоятелство, което не може да не предизвика остри конфликти с очакванията, с вкуса на зрителите.

До такава остро конфликтна ситуация между произведение и зрители се стигна след излъчването на многосерийния телевизионен филм „Завръщане от Рим“ (сценарист Антон Дончев, режисьор Иля Велчев). И трябва веднага да се подчертае, че причините за тая нежелана ситуация се коренят изцяло във филма, в сериозните слабости и недостатъци, които лежат в основата му.

Сами по себе си мислите, които авторите искат да споделят с нас, са безспорни, верни и благородни. Човек трябва да живее не само с повелите на разума, но и с поривите на сърцето си, на чувствата си — ни уверяват авторите и ние едва ли имаме какво да им възразим. Животът не бива да протича егоцентрично, сухо, без поезия, без риск, но и поезията, и рискът, и стихията на първичното са непълноценни, когато не са осмислени в името на една голяма и вярна идея, когато не са насочени към значителни дела. Това са почти дословно взети формулировки от репликите на героите във филма.

И всичко щеше да бъде наред, ако в изкуството не съществувахе изискването — основните идеи на произведението да не се поднасят като оголени формулировки, а да се раждат чрез ПРАВДАТА НА ОБРАЗИТЕ на героите и чрез ПРАВДАТА НА ОБСТОЯТЕЛСТВАТА от техния живот.

В центъра на филма „Завръщане от Рим“ са поставени взаимоотношенията между лекарката Ани Милева, нейния съпруг — главен лекар на болница — доцент Милев и спортния журналист и ездач на коне Влади. Това са усложнени, трудни взаимоотношения. И лошото не е в това, че вниманието на авторите се е насочило към именно такива герои с трудна, нелека съдба, с трудни, болезнени ситуации в живота си. Лошото започва тогава, когато тая трудна съдба и тия сложни ситуации започват да ни се разкриват жизнено недостоверно и бедно (при цялата им външна сложност и ефективност!). Тук жизнената правда е подменена от повърхностното жизнеподобие. На първ поглед като че ли всичко е показано „както в живота“, но фактически във филма липсва главното — жизнената убедителност, дълбочина и сила на образите, техните верни вътрешни и външни реакции и постъпки, способността им да ни накарат да им повярваме, да ни включат в драмите на героите, да ни заставят да се вълнуваме и изживяваме заедно с тях.

Не може да не се види, че основните слабости на филма са заложили още в сценария. Сценаристът като че ли най-малко се е вълнувал от необходимостта да постигне реалистическа убедителност и задълбоченост на образите и конфликтите. За него очевидно е било достатъчно да очертае външния контур на отделния образ, да го снабди с известен брой фрази и постъпки и с това творческата му задача се е изчерпвала. Върху основата на тия сценарни дефекти и недостатъци явно и неудържимо увлечение на режисурата по външнооефектното е дошло, за да задълбочи слабостите на филма.

И като резултат зрителят, вместо да се включи чрез своите преживявания в драмите и изживяванията на героите, се отдръпва, изпъква се с недоверие и вътрешна съпротива срещу показваното на екрана, срещу онова, което авторите искат да му внушат. Да му внушат на всяка цена. Наистина, какво ли не се прави във филма, за да се улови и спечели нашето внимание, за да се убедим, че това, което става с героите, е съдоносно-разтърсващо и заслужаващо най-голямо внимание. Тук са хвърлени в боя всички, без остатък, резерви: дългите разходки из Италия, заснети с рядко, разточителство (очевидно Рим с Колизеума и фонтана Ди Треви, с масовите манифестации се е оказал недостатъчен и ето във филма се появяват многобройни моменти, с мостовите, с каналите, с гондолите и гондолиерите и с тоя китарист-певец, който сякаш си е поставил застрашителна цел да запълни времето на един едва ли не самостоятелен концерт); конете, които препускат с каданс и без каданс, вмъквани с повод и без повод, със своите наистина фотогенични, но показвани без мярка грациозни извити тела и гриви, които развяват мотива за „поезията на първичното“; музиката, за която инак, ако на нея се гледа като на филмова музика, биха могли да се кажат хубави думи, но на която в случая е отредена неблагоприятна роля напълно чуждо да ни подсказва, че ето тук и тук, и тук героинята или героят е стигнал до момент на дълбоко изживяване, което трябва по най-категоричен начин да се подчертае, защото зрителят сам, без тая специална допълнителна помощ, би

могъл да не обърне внимание на тия моменти; специалните кинематографични акценти — безконечните „гросове“ и гигантските фотоси на главната изпълнителка, натежали от многозначителност. . .

Всичко това доста бързо започва да се възприема от зрителите не като художествено богатство, не като яркост на палитрата, а като опити и средства да се намери начин за запълване на вътрешната бедност на филма при разкриване на главните му теми. Така се ражда впечатлението за претенциозност, за плъзгане по повърхността на показното и фрапиращото, за злоупотреба с външните похвати. Така се ражда впечатлението и за ненужно, неоправдано големия обем на филма — всъщност неговият реален и целесъобразен обем би трябвало да бъде не 5 серии, както е сега, а не повече от 2—3 серии.

Необходимо е да се обърне внимание на още два съществени момента.

Първият. Слабата и необедителна защита на главните теми във филма, във взаимоотношенията на основните действащи лица не означава просто и само наличие на вътрешна бедност. Изразени по тоя начин, пречупени през тая бедност и неразвитост на вътрешния живот на героите, съответни изменения претърпяват и духовно-нравствените внушения и оценки на авторите. Поднесени без необходимата проникателност, без необходимото уважение към света на човешките чувства, към сложната и деликатна сфера на емоционално-психическите измерения на образите, тия внушения и оценки получават неочакван, нежелан и деформиращ смисъл. Филмът избобелства с преднамерени, изкуствени ситуации и немотивирано поведение, бит и морал на героите, които чуждеят на реално съществуващия нравствен климат в нашето общество, на социалистическия начин на живот, които влизат в противоречие с моралните принципи на нашите съвременници.

Това личи най-явно в образа на главната героиня — Ани Милева. Лишен от така нужната за него вътрешна сложност и органична, а не механически посочвана противоречивост на изживяванията, тоя образ, неговото обективно художествено съдържание получава ориентация в нежелателна посока. За зрителя Ани Милева започва да бъде не толкова една драматична героиня, оказала се в остра болезнена ситуация, мъчително търсеща и намираща изход от своите дилеми и проблеми, колкото една жена, която се отнася лекомислено и прибързано към различните възможности, които се изпращат в живота ѝ, и с еднаква вътрешна незаангажираност разкъсва старите си връзки и създава нови, преминавайки „от единия към другия“, за да изостави и двамата. Тъкмо тия черти изпъкват за съжаление на преден план в съдържанието на нейния образ, измествайки положителните елементи, онова, което е в хармония с авторския замисъл.

Вторият момент. Когато посочваме отлепването на зрителското възприятие от изживяванията на героите, би трябвало да направим една важна уговорка. Това отлепване не означава липса на всякакво активно зрителско възприятие. Но в случая имаме вече друг вид активност, активност от друг ключ и с друг смисъл, неочакван и нежелан от авторите. Това е активност, която носи характера на иронично-критично възприемане и реагиране на екранните образи. Активност, за която тия образи започват да звучат комедийно-пародийно, защото носят противоречието между замисъла и изпълнението, между претенцията и реалната стойност, между съдбоносно-важната ситуация и нейния беден вътрешен смисъл. А това противоречие, както е известно, дяволски хитро, в най-неподходящия момент отваря вратата, за да влезе неканеният гост — смехът.

И петте серии съдържат в това отношение многобройни примери. Ето, доцент Милев, подмамен от коварната Симова, попада на приятелската вечер в апартамента на Влади. Тук той вижда бившата си жена да танцува в прегръдките на домакина. Ани Милева е очевидно дълбоко разстроена от тая неочаквана среща. Но почти веднага тя е обладана от неудържимия страст към Влади. Прозвучава нейното тъмно зовящо „Ела!“, ръката ѝ хваща конвулсивно ръката на младия ездач и те се озовават сега вече в нейния апартамент, падат на пода и се отдават на своето неудържимо влечение един към друг, което, трябва да се признае, е доста осезателно озвучено. Но тъкмо в тоя върховен момент прозвучава нахално входният звънец. На вратата е доцент Милев, който се провиква отвън, че ще продължава да звъни, докато не го пуснат. Когато влиза вътре, между него и окопитилия се Влади се разменят убийствени реплики и надвисналият пердах е избягнат само благодарение на намесата на Ани Милева, която категорично изпъжда и двамата.

Както се вижда, това е ситуация, повече от рискована и прекалена дори за най-доброжелателно настроения зрители. А като се прибави и стремежът на авторите непрекъснато да вмъкват допълнителни, все по-силно действащи обстоятелства, които се натрупват едно върху друго, появата на пародийния ефект става неизбежна.

И вторият, не по-малко красноречив пример. Този път Влади, обхванат от силна тревога поради явното насочване на Ани към нейния бивш съпруг, се озовава неочаквано в болницата, където главен лекар е доцент Милев. Двамата се срещат пред вратата на една стая, в която заседават останалите лекари. И тук, пред тая врата, между тях отново се разменят серия от убийствени реплики, които заставят партийния секретар да

излезе от стаята и да предложи помощта си на Милев. Милев го успокоява, че нищо няма. Вратата е отново затворена. И словесният двубой е пак подхванат, не по-малко гръмогласно. Но сега вече се стига и до употребата на юмруци, нанасят се удари, в резултат на което за най-голяма изненада спортният журналист и ездач, носителят на стихийно-мъжкото начало във филма, се оказва строполясан на пода. На интелигентността на зрителя е предоставено да свърже този смайващ изход на боя с болестта на Влади, която е станала причина за неговото запознаване с Ани.

Отново струпване на силно действащи обстоятелства, доведени до крайна степен на нажеженост, която може само да размее зрителите.

Не може да се отмине с мълчание и неверният, изкуствен, книжен диалог, който звучи в немалко епизоди на филма. Книжният характер на диалога изпъква особено подчертано върху пищно-живописните фонове, избрани за неговото поднасяне. Ние познаваме автора на сценария от талантливия, получил заслужено висока оценка роман „Време разделно“, с други критерии, с висок художествен вкус и може само да се съжاليا, че те са му изневерили в „Завръщане от Рим“.

Още преди филмът „Завръщане от Рим“ да бъде излъчен по малкия екран и зрителите да имат възможност да се запознаят с него, в нашата преса излязоха материали, в които естествена и желателна предварителна информация се преплиташе с елементи на ненужна реклама и самореклама. Излишни, и както показва опитът, неизгодни за самия филм бяха специалните условия, които бяха създадени при програмирането на филма по телевизията. Колко по-разумно и по-целесъобразно щеше да бъде, ако силите в това отношение се пестяха и се хвърляха с по-голяма енергия, всеотдайност и възискателност при творческото осъществяване на колкото се може по-високо равнище на филмовите произведения.

И още нещо. В някои от тия предварителни публикации филмът „Завръщане от Рим“ се свързваше с партийната политика в областта на изкуството, за него се говореше като за ярка изява на социалистическия реализъм, като конкретна защита и пример за въплъщаване на основните принципи, върху които се гради съвременното ни художествено творчество. За какво ако не за необоснована от професионална гледна точка хвалебственост, за липса на сериозен анализ и възискателност, дори за рецидиви на примитивизма говорят някои от предварително появилите се оценки, в които „Завръщане от Рим“ се изтъкваше като откритие, като върхово постижение, като „чиста проба телевизионен филм“, като „модерен съвременен филм“, който изпреварва теорията и пр., и пр., а „откъм обществен план филмът е в синхрон с изискванията на конгресните партийни решения и Юлския пленум“ (Ј. Попов, в „Народна култура“, бр. 3, 1977 г.)

Достатъчно беше само да се излъчи филмът, за да се види, че не е имало основания за такова свързване. И че всъщност има основания да се говори за неуспеха на филма, за това, че той влиза в грубо противоречие с редица първостепенни изисквания, неотменни за цялото ни изкуство, за всички негови области и за всички, без изключение, автори, които работят на това благородно и толкова отговорно поприще. Не случайно филмът предизвика спонтанна и масова отрицателна реакция от страна на различни среди на народа — работническите колективи, интелгенцията, медицинските работници, младежта и др., — ново потвърждение за високия и здрав естетически вкус на нашия народ.

Режисьорът на филма Иля Велчев е от младата генерация в нашата филмова режисура. Безспорно това е талантливо поколение, което активно и успешно навлиза в творческия процес, показва добра професионална подготовка, внася свежи търсения в киноизкуството. Нужни са обаче непрестанни грижи, за да усъвършенствуват младите своето дарование чрез незаменимата школа на живота и творческия труд. И младият режисьор Иля Велчев е необходимо да се учи, по-дълбоко да овладява и да осмисля истината за живота, да се вслушва в художествената критика, а не да воюва срещу критиците си, да му се помага да развива творческите си възможности.

Недопустимо е партийната политика в областта на изкуството да се идентифицира с отделни лица, а още по-малко да се използва, за да се квалифицира основателното критично отношение към едни или други слабости в техните произведения като борба срещу партийната политика. Партията никога не е допускала и никога няма да допуска компромиси с отклоненията от марксистко-ленинските идейно-естетически принципи, както и никога не ще се поддаде на опитите на тяхната вулгаризация.

Партийната политика в областта на изкуството изразява идеите, принципите и генералната линия на цялата наша партия. Тя е цялостна система на разбиране и отношение към изкуството, към неговите проблеми, факти и явления, към неговите творби, система за ръководене на неговите процеси и за осъществяване на високите комунистически идеали в неговата област.

В това е нейната сила. И в това се състои една от главните причини за разцвета на днешното ни изкуство.

(Уводна редакционна статия на в. „Литературен фронт“, бр. 15, 14. IV. 1977 г.)

Вдъхновяващ партиен документ

*През май т. г., в навечерието на Третия конгрес на културата, се състоя разширен пленум на СБФД, на който бяха отчетени резултатите от изпълнението на „Решението на Политбюро на ЦК на БКП за по-нататъшното развитие на българското киноизкуство“. По-долу поместваме доклада на генералния директор на ДО „Българска кинематография“ **ПАВЕЛ ПИСАРЕВ**.*

Изминаха две години от решението на Политбюро за развитие на българското киноизкуство. Настоящият доклад има за цел да разгледа резултатите от изпълнението на това решение, да посочи нерешените проблеми и допуснатите слабости, както и да обсъди задачите, от чието осъществяване ще зависи в бъдеще успешното развитие на българското кино.

Постановлението има трайно политическо значение за нас, затова ще започна именно с тези жизненоважни въпроси. С положителните си констатации за важната роля на киното за комунистическото възпитание на трудещите се, потвърждавайки отново ленинската постановка за изключителното място на киното и сега в ерата на аудиовизуалните средства, постановлението изигра голяма роля за общественото утвърждаване на нашето кино, на българската кинематография и на Съюза на българските филмови дейци. Много съществена бе констатацията, че българското кино преодоля тежкото положение, в което се намираше преди няколко години. Утвърждавайки художествените постижения на киното ни и новата, творческа идейно-политическа атмосфера в съюза, постановлението постави отговорни задачи и откри в истинския смисъл на думата нов период на развитие пред нас. Мина времето, когато киното бе арена на борби, грешки, трудности и отклонения от партийната линия. Сега се създадоха нови условия за работа и трудностите имат друг, производствено-творчески характер. Затова може да се каже, че постановлението е политически документ на Политбюро, който ще остане паметен със своя творчески характер, олицетворяващ априлската политика на нашия Централен комитет. Сега кинематографията и съюзът играят най-активна роля в културния и обществения живот, а киното като изкуство е на челно място в художествената система на страната. Вече пет години задържа едно от най-високите посещения на кино в света (110—115 милиона зрители годишно), въпреки наличието и на втора, и на цветна програма по телевизията. Може би не си даваме точна сметка, но това за нас е забележителен успех. Фактът, че киното е масово и синтетично изкуство и че състоянието на българското кино е добро, е причина през последните две години 14 окръжни комитети на партията и всички окръжни съвети за изкуство и култура на свои пленуми да обсъждат кинематографични проблеми. Това е израз на една постоянна грижа и указания от страна на партията, пряк резултат от постановлението на Политбюро. Укрепнаха нашите връзки с окръзите и сега кинематографията, съюзът, творческите колективи са търсени и желани партньори за обществено-политическо сътрудничество. Укрепването на авторитета на киноизкуството ни е факт в страната, а благодарение на най-сполучливите ни филми и на международната ни активност укрепна и авторитетът ни в чужбина. Българското киноизкуство зае призово място в семейството на социалистическите кинематографии, нещо повече — ние участвуваме резултатно в

световния кинопроцес. Факт, който единодушно отбелязва международната кинокритика в статии и книги, а и на неотдавна проведения колоквиум на ФИПРЕССИ. За издигане престижа на българските кинодейци особено помогна ЦК на БКП и лично др. Тодор Живков в периодичните си срещи с нас. Незабравима ще остане атмосферата на срещата ни във Варна!

Сега, в навечерието на III конгрес на културата, нашето кино работи активно в системата на комплекса „Художествено творчество, културна дейност и средства за масова информация“. Кинодейците са силни и сплотен художествено-политически отряд на нашата творческа интелигенция.

Тези констатации за творческата атмосфера в нашето кино и за мястото му в културния живот на страната се потвърдиха на Първия конгрес на Съюза на българските филмови дейци, както и на всички годишни, отчетно-изборни партийни събрания в системата на кинематографията и съюза. Оценките на постановлението за българското кино, оценката на ЦК на БКП в приветствието до Първия конгрес на СБФД, както и оценката на др. Тодор Живков станаха оценки и на нашата общественост. Това се потвърждава практически от факта, че най-гледаните филми в България са българските (20 нови филма—20 милиона зрители).

Разбира се, има и някои рецидиви на миналото. Неставя дума за това, че не трябва да има различия в оценките на едни или други филми, напротив, това е необходимо, свързано е с различното художествено равнище на филмите, с обществените критерии и личните вкусове, с естетическите възгледи. Различията в оценките говорят между другото и за висока култура на дискусиите, за техния партийен характер. Вредни обаче за развитието на киното и обективно връщащи ни назад са нетолерантните оценки вътре в самото кино, които ту обвиняват едни филми във формализъм, ту други като ровещи се в задния двор на социализма, а трети—като лакиращи действителността. Такива, макар и неофициални разговори, бързо стават широкоизвестни сред нашата кинообщественост. Те далеч не са полезни. Такова поставяне на „етикети“ напомня стари периоди на взаимоотношения. Самите ние трябва да изоставим тези маниери и да ги заменим със сериозни и взискателни анализи на кинопроизведенията. Още по-странно прозвучаха в началото на тази година някои изказвания по радиото и телевизията за характера на Варненския фестивал, за това, че киното с произведенията си на съвременна тема отстъпва от партийните позиции, за това, че „малката правда“ се превръща в голяма кривда. Чухме необосновани оценки за филми по сценарии на Георги Мишев и за други филми на съвременна тема. Всички ние добре видяхме от малкия екран къде е малката правда и къде е голямата кривда. В този дух кинодейците изразяват пълна подкрепа на редакционната статия на вестник „Литературен фронт“. Ние сме против оценките за българското кино, каквито и да са те и от когото и да са дадени, щом са в противоречие с оценките на ЦК на партията, в противоречие с оценките, изразени в постановлението, чиито резултати ние сега обсъждаме. Подобни оценки внасят смущение в средите на киноинтелигенцията и не спомагат за нейното сплотяване около априлската линия на Централния комитет. Това са сериозни неща, които не можем да премълчим и по които ние трябва да вземем отношение.

Главните задачи, които постановлението постави пред нас, са в областта на творческия прогрес. Постановлението посочи, че с особена острота продължава да стои сценарният проблем, че все още киноизкуството ни не успява да изрази с необходимата дълбочина и художествена сила изключително богатите образи на строителите на социалистическото общество, главните процеси и проблеми на съвременната социалистическа действителност, на социа-

листическия начин на живот. Работническата тема, както и големите преобразования в нашето социалистическо село все още не са намерили своето пълноценно кинематографично изображение. Постановлението посочи необходимостта да се издигнат на нов, по-висок етап идеологическите, естетическите и възпитателните функции на българското социалистическо киноизкуство, да навлезе то дълбоко в процесите, които формират сложния духовен мир на новия човек, да разкрие проникновено образа на комуниста, красотата на комунистическата правда, да покаже революционната и ръководната роля на комунистическата партия, да утвърждава ценностите на социалистическото общество, като воюва безкомпромисно срещу отрицателните явления, като не отслабва вниманието към историко-революционната тематика. Постановлението постави и задачи в областта на държавната поръчка, посочи необходимостта от копродукции, особено със съветската кинематография, по проблемите на сближението на нашите народи. Партийният документ набеляза задачи за екранизиране на произведения от класиката ни, подчерта необходимостта от филми за деца и младежи, както и от филми със спортна тематика, кинокомедии и т. н. През изтеклите две години бе извършено немалко за изпълнението на тези задачи. Съвместно със Съюза на българските филмови дейци на два пъти бе обсъдена работата на творческите колективи, освободени бяха редактори за несправяне с работата, направиха се корекции в тематичните планове за периода 1975—1978 година. Приети бяха от Комитета за изкуство и култура тематични насоки за работа до 1980 година. Създаде се нов четвърти колектив. На работа бяха привлечени нови сценаристи. Главните резултати в тази област са създадените нови филми. Издигнато бе общото художествено и професионално равнище на българския филм. Може да се каже, че и до постановлението кинематографията се беше насочила към овладяването на съвременната тема, която бе заела водещо място в репертоара ни, но сега през последните 2 години и особено след XI конгрес на партията ние вече се приближаваме към изискванията за мащабно отразяване на съществените процеси в нашето развитие. Говорихме за това, че киното и съюзът повишиха ролята си в обществото. Това стана възможно, защото филмовото ни изкуство се насочи към мащабни произведения, които засягат възлови проблеми от нашето минало и настояще. Филмите „Циклопът“ на Христо Христов, „Слънчев удар“ на Ирина Акташева и Христо Писков, „Басейнът“ на Бинка Желязкова и Христо Ганев, „Година от понеделници“ на Борислав Пунчев и Николай Никифоров, „Вилна зона“ на Едуард Захариев и Георги Мишев, „Следователят и гората“ на Рангел Вълчанов, „Вината“ на Веселина Геринска и Любен Станев, „При никого“ и „Хирурги“ на Иванка Гръбчева и Георги Данаилов са известен напредък в разработването на съвременната тема. Големи проблеми решават в историко-революционната тематика и филмите „Допълнение към Закона за защита на държавата“ на Людмил Стайков и Анжел Вагенщайн, „Бой последен“ на Зако Хеския, Никола Русев и Свобода Бъчварова, „Спомен за близначката“ на Любомир Шарланджиев и Константин Павлов, „Апостолите“ на Борислав Шаралиев, Веселин и Георги Браневи, „Осъдени души“ на Вълко Радев, „Юлия Вревска“ на Никола Корабов, Стефан Цанев и Семьон Лунгин, „Над Сантяго вали“ на Елвио Сото.

Подобри се съвместната работа със съветските кинодейци, появиха се нови копродукции, някои се снимат в момента. Може да се каже, че тези успехи се дължат на изживяващото се самоцелно усложняване на нашата режисура, недостатък, посочен от постановлението.

Подобрява се сътрудничеството ни с българските писатели. Проведохме две срещи с ръководството на съюза, с редакцията на в. „Литературен

фронт“, както и със секция „Кинодраматурзи“ при СБП. От всеки 4 филма 3 са по произведения, чиито автори са членове на съюза.

В областта на художественото творчество обаче все още има много нерешени проблеми. Продължава да стои остро сценарият проблем. Ако по-рано нямаше сценарии, сега има достатъчно. Между тях има и хубави, но липсва дългосрочна перспектива в работата на кинематографията и главно в работата на утвърдените сценаристи и режисьори. Нашите големи кинематографисти нямат личен творчески план, съгласуван с кинематографията, поради тази причина не всякога работят в главните тематични направления. Не е утвърден тематичният план на кинематографията до края на петилетката. Изоставаме с работата за 1300-годишнината от основаването на българската държава. Не достигат детските филми, филмите със спортна тематика, музикалните филми. Изглежда, че един от четирите колектива ще трябва да се трансформира в колектив за детски филми. Няма тематичен план за екранизация на литературна класика, приет от Съюза на писателите. Не е осъществено тематично единство с телевизията. Все още не са събрани сценаристите, за да се види кой от тях ще бъде ангажиран с държавна поръчка. Предстои да се приемат предложенията на комисията, на съюза и обединението за корекции в статута на колективите. Продължава с острота да стои актьорският проблем. Няма твърд статут със сериозни материални последици за тези, които не го спазват. Подготвя се документ, който да ограничи участието на актьорите в киното до 2 филма годишно в главни роли или до една телевизионна серия, както и да се въведе разлика в заплащането на труда за артист, който трябва да бъде освобождаван за участие в киното или се освобождава сам от театъра. Предложенията на кинематографията, обсъдени със съюза и неговите секции, ще бъдат дадени за разглеждане на телевизията и театъра.

В областта на подготовката на кадри също може да се каже, че е направено нещо. Вече се откри 2-годишен курс за подготовка на киномеханици с права на средни техници, което постановлението ни задължи да направим. Подготвено е решение на МС за обучение, разпределение и повишаване квалификацията във всички области на филмовото творчество, производство и разпространение. Няколко пъти съюзът и кинематографията разглеждаха в Комитета за изкуство и култура проблемите на Катедрата по кино и телевизия към ВИТИЗ. Направеното проучване показва, че ние сме в състояние да осигурим работа на кадрите, които тази катедра готви. От всички 51 режисьор-постановчици имаме 11, които са без висше или с полувисше образование. От 26 кинорежисьори на игрални филми 10 нямат необходимия ценз. От 29 кинорежисьори на други филми 11 са без ценз, от 87 асистент-режисьори 49 са със средно образование. От 48 филмови оператори 20 са без ценз, от 83 асистент-филмови оператори 76 са без ценз. Както се вижда, има място постепенно в близките 5—6 години на тези места да бъдат назначени хора с висше специално образование, както и на местата, освобождаващи се поради пенсиониране или напускане. В системата на кинематографията на тези места вече е забранено да се назначават лица без висше специално образование. Вzeti са мерки да се увеличи броят на киноинженерните специалности в СССР, като вече втора година ежегодно изпращаме по трима души.

Постановлението на Политбюро засяга голям брой проблеми, свързани с материално-техническата база на кинематографията. Излезе решение на МС за концентрация на филмопроизводството, в резултат на което телевизията вече преустанови производството на 35 мм филми. Ограничи се до минимум филмопроизводството на София-прес, само до 15—20 филма годишно със специално предназначение. От телевизията и София-прес в кинематографията премина техника за милион и половина долара. Производството

на филми в МВР и МНО се ограничи в рамките на производствените им нужди. В областта на транспорта също някои нужди бяха задоволени. През 1971—1975 г. ние сме получили само 20 транспортни средства, а 1976 и 1977 г. получихме 80, т. е. 4 пъти повече. Подобрява се снабдяването с кинолента. През шестата петилетка сме получили цветна лента за 12 милиона лева и в това число за 570 хил. долара. Сега през VII петилетка получаваме цветна лента за 20 милиона лева, в т. ч. за 1 милион и 300 хил. долара, както се вижда едно увеличение близо 2 пъти. Сега цялото ни производство е цветно 50% „Истмън колор“. Нараснаха и капиталовложенията на кинематографията. През шестата петилетка те бяха 18 милиона, като от тях 460 000 за машини и съоръжения. Капиталовложенията сега са 23 милиона, в т. ч. 700 хиляди долара за машини и съоръжения. Увеличението е с 30%. Трябва обаче да се признае, че това е недостатъчно. За нас най-тежкият проблем сега е звукозаписът. Този проблем ние ще решим до края на годината и през първото полугодие на 1978 година, като водим борба за отпускане на допълнително 500—600 хил. долара. Нашите нужди от нов звукозапис са признати от КИК и плановата комисия и в момента въпросът е поставен за решаване от МС. Може да се каже, че все още е трудна производствената съдба на българския кинематографист. Известно облекчаване може да настъпи, тъй като сме ограничили увеличаването на филмопроизводството и сме взели мерки за намаляване на филмите с голяма постановъчна сложност, както и на двусерийните филми.

Изооставаме и в новото строителство. През тази петилетка ще се преустрои и модернизира лабораторията, за което имаме отпуснати необходимите средства. Ще бъде преустроен и модернизиран звукозаписният процес, ще бъдат построени складове на Киноцентъра и филмохранилища. През следващата петилетка ще бъдат построени нови павилиони, студия за анимационни филми, нова филмова лаборатория, студия за озвучаване, сграда за филмотеката и нови хранилища. До края на тази петилетка, т. е. през следващата 1978—1979 година, трябва да завърши проектирането на това строителство.

Най-важните задачи на „Българска кинематография“ в изпълнението на постановлението на Политбюро изискват ново преустройство. Ето какви са сега нашите проблеми за разрешаване:

1. Наложително е единство в художествено-тематичните планове на киното и телевизията; перспективна тематична програма, която да осигури продължаване възхода на българското кино като заангажира най-талантливите творци в основните тематични направления. Трябва да се навлезе решително в съвременната тема, като се продължи линията с още 10 филма, отразяващи мащабни проблеми на днешния ден, особено проблеми на работническата класа и съвременното село; трябва да се осигури излизането на българското кино на международен екран чрез средствата на копродукции; да се създадат специални филми за деца.

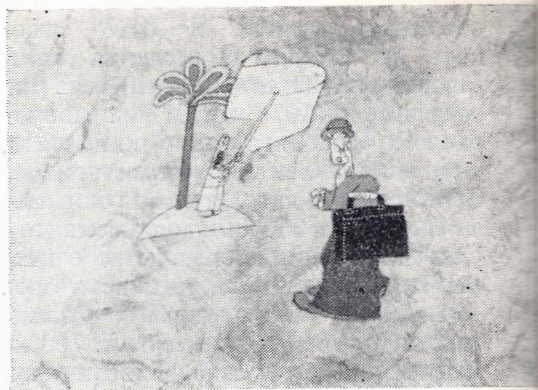
2. Главната задача в областта на филморазпространението е киното да се превърне в неразделна част от всенародната естетическа програма. То следва да се свърже с образователния процес; да се обърне специално внимание на късометражното кино, като се обсъди въпросът за създаване на отделна студия за документални филми при кинематографията.

3. В областта на материално-техническите задачи да се предизвика от ръководните държавни органи преразглеждане на темповете на строителната програма на Киноцентъра и преди всичко да се реши до края на годината проблемът за звукозаписа, като продължи решаването на транспортния проблем.

Това са някои от задачите, които стоят пред нас до края на тази година.

АНИМАЦИЯ' 76

(Мисли по повод
на една успешна
производствена година)



„Ан пасан“

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

До неотдавна обект на шумни комплименти и масови възторзи, днес българската анимация все по-често се оказва изтласкана на позаден план в полезрението на нашата кинокритика и обществеността. Задъхани в дискусиите около търсенията на игралния филм, в утвърждаването на едни или други негови качества, ние сякаш позабравихме това своеобразно изкуство на оживели рисунки и ярки внушения. Сепваме се може би само в моментите, когато с удивление откриваме, че то не само се опитва, но и реално се развива, че търси настойчиво своите нови художествени превъплъщения. И най-вече когато греши, когато фалшивата нота влезе в остър дисонанс с нашите прежни впечатления за неговата пластическа мощ и мисловно богатство. Тогава тръбим за състояние на криза в българската анимация, за признаци на застой в нейното развитие, търсим трескаво чудодейните рецепти за бъдното изцеление, сякаш в изкуството е достатъчно само доброто желание. . .

В настоящия момент нашето анимационно кино се намира в една сравнително успокояваща ситуация— вече не се говори във филмовите среди тъй тревожно за някаква твор-

ческа речесия в тази иначе плодородна област на националното ни кино, а думата „криза“ почти изчезна от речника на всички, които се интересуват по едни или други причини от продукцията на студия „София“. На фона на изминалите неспокойни години на вътрешни сътресения и мутации днес нашата анимация гради своите художествени търсения върху една солидна организационно-производствена структура. Експериментът със създаването на творчески колективи вече на практика защити своите положителни страни и доведе до сплотяване на кадрите около здрави идейно-естетически позиции. От друга страна, непрестанно нарастват производствените възможности на студията, достигнала през изминалата 1976 година обема от 22 анимационни филма. Очевидно този статистически показател има непосредствено отношение и към творческите процеси в полето на нашата анимация, защото илюстрира възможностите за една по-широка изява на повече и с по-разнообразни художествени почерци автори, позволява и осъществяването на някои по-смели проекти, за които в миналото само можеше да се мечтае. При един поглед към цялостната продукция не бива да

се изпуска от вниманието и важното обстоятелство, че едно ново поколение аниматори настойчиво разширява периметъра на своите изяви и търси собствената си художествена физиономия върху фона на утвърдените стойности на националната ни анимационна школа.

За мен изминалата производствена година е година на успешно развитие.

Нашата анимация достойно защитава високите критерии за професионализъм, артистичност и творческа оригиналност, които издигна на своето знаме в годините на възхитителното си самоутвърждение като самобитно изкуство в средата на 60-те години. Отбелязвам това, защото пред нас са много примерите на упадъка или кризата на редица големи национални анимационни школи, чието успешно и възходящо развитие е било силно разколебано от ескалацията на телевизията, както и от редица модни течения и стилове. Българската анимация устоя на изкушенията, предлагани от телевизийните шлагери на рисуван филм, и с една завидна последователност продължи своите самобитни творчески търсения в сферата на сериозното изкуство, непризнаващо компромисите с кича, с художествената посредственост, с вулгаризацията на мисленето в името на някаква мнима популярност и вседостъпност. Пред тези съмнителни стойности тя предпочете истинските мъки на творчеството, изстраждането на своя оригинална позиция, откриването на собствени пътища из ландшафта на толкова пъстри течения, стилове и направления в съвременната анимация.

Разглежда на най-общ аспект, изминалата година потвърди общата посока на тематични и художествени търсения, формиращи вече години наред физиономията на нашата анимационна школа. Зад 22-те заглавия на филми, създадени през

1976 година, откриваме преди всичко неспокойната мисъл на студийния творчески колектив, изцяло обърната към съвременността. Не че тя присъствува буквално и навсякъде с еднаква убедителност във филмите на студия „София“. Но и липсата на по-устойчиви иконографически символи на днешния ден в някои произведения не анулира автоматично усилията на авторите на тези филми да постигнат съвременността преди всичко като мисловна нагласа, като отношение към съвременни проблеми.

Разглеждащата продукция продължава общата линия на развитие, подхваната още с филмите на Тодор Динов — линия на гражданска развълнуваност и непримири-мост към всичко онова, което замърсява хуманните идеали на нашето общество и заплашва хармоничното развитие на отделната личност. Това е характерен за нашата анимационна школа тематичен ракурс, който ѝ позволява с най-зрелите си произведения да защитава страстно позицията си на буден обществен съдник на морала и нравите на обществото. По този начин българската анимация години вече отстоява не само своето извоювано гражданско право, но преди всичко и големите си художествени възможности на строг и етичен възпитател на обществото. Именно по тази линия дойде и спонтанното всеобщо обществено признание на малките рисуван филми, защото в тях открихме най-вече изстрада-на авторска позиция на истински и последователни хуманисти, развълнувани за моралното здраве на обществото, открихме и самобитните автори, чийто творчески рисунок пробуди чувство на възхищение пред тяхното дело.

Този своеобразен феномен, присъщ на нашата анимационна школа, лесно ще дешифрираме и в повечето от филмите, произведени през миналата година. Може да се каже,

че те също тъй последователно, както и в дните на големия възход на нашата анимация, са насочени към съвременността, разглеждана в нейната нравствено-етична конфликтност. И сегашните филми стоят на позиции, от които „дребните“ пороци на личността, откъсната от хуманизма на големите нравствени идеали, от здравата трудова основа на битието, се анализират в тяхната истинска сложност като сериозно обществено зло, което на нася непоправими щети върху нравствения климат на съвременността, деградира постепенно личността и я превръща в ненаситен потребител на блага, в затворена в себе си и за себе си монада, в зловеща карикатура на „хомо сапиенс“. Прицел на сатиричния поглед са потребителската стихия, лишено от идеали съществуване, конформизмът във всичките му превъплъщения, кариеризмът, духовната ограниченост, житейският практицизъм, скудоумието. . . Може още да се продължава изброяването на пороците, срещу които воюват с филмите си нашите аниматори.

Това е една битка, в която се използват смъртоносните оръжия на смеха — от леката ирония до парещата болка на сарказма. Тук всеки от авторите използва индивидуалните си склонности към типа на обобщението, пристрастията си към един или друг подход към темата и проблемите. Обединяващото звено е позицията — нравствено извисена, стремяща се към обективност и диалектичност при анализа на проблемите и конфликтите, войнствена и непримирима. Това придава и на цялата поредица от филми, създадени през изтеклата календарна година, при всичкото им разнообразие и неравност на художественото внушение усещането на вътрешно единство на търсенията, за принадлежност към една обща тематична насоченост. Оттук и широкият спектър на авторски

позиции се възприема в контекста на общия поток — като естествено развитие и задълбочаване на различни художествени равнища и с разни стилови предпочитания на общата тематична и проблемна насоченост на съвременното ни анимационно кино.

За мен силата на миналогодишната продукция от анимационни филми е най-вече в широкия спектър от произведения, които масирано атакуват актуалната проблематика за човека и смисъла на неговото съществуване. И, разбира се, в реалното многообразие на авторски почерци, в разнообразието на жанровите решения, в богатата им пластика на изображението. За разлика от миналите години, когато отделни анимационни филми са се откроявали рязко върху общо взето безликия и неинтересен фон на студийната продукция като високи и чисто взети ноти, то днес наблюдаваме качествено различна картина. Всеки един от разглежданите днес филми звучи със свой тембър и мощ в общото течение на една широка мелодия, в която улавяме ясно отделните гласове, отделните силови партии, но следим преди всичко хармонията, контрапунктното сплитане на отделни мотиви. Ето защо такива диаметрално противоположни като обобщение и внушение творби, като „Ламята“ и „Хипоте-за“, „Ан пасан“ и „Комисия“, „Икар и гравитацията“ и „Песента на поета“ или който и да е от останалите филми на миналогодишната продукция, се възприемат колкото според тяхното самостоятелно звучене, толкова и в общия контекст на сходни тематични търсения. По този начин се постига и едно особено обогатяване на панорамата на съвременния български анимационен филм, в която съвсем отчетливо и ясно се оформя тенденция към развитие в широчина и дълбочина на определени тематични мотиви и проблеми.

Качество на анализираната филмова продукция е нейното жанрово многообразие. В миналогодишната продукция са застъпени всички традиционни за нашата анимационна школа жанрове — от сатиричната гротеска до битовата шега, от философската притча до лиричната експресия. Това създава впечатлението за творческо пълноводие, за оригиналност и своеобразие на индивидуалните търсения още повече че отделните автори се стремят към постигане на тъй желаното избистряне на собствените си жанрово-стилистични предпочитания. И ако в близкото минало разговорите ни се въртяха около самобитността на неколцина автори, днес тяхното своеобразие е вече отвоюван художествен терен, върху който успешно кълнят нови и интересни решения, раждат се свежи хрумвания и идеи. Но освен към произведенията на тези утвърдени автори — Доньо Донеv, Стоян Дуков, Пенчо Богданов, Проjко Проjков, Христо Топузанов и др. — нашето внимание трябва да се насочи и към интересните изяви на други творци, наложили своето индивидуално присъствие в годишната продукция тъй категорично — Анри Кулев, Слав Бакалов, Георги Чаушов, Румен Петков. Тук е уместно да отбележим, че тези неколцина творци присъствуват в общата картина най-вече с търсенията на собствена стилистика, с постигнатите индивидуални успехи по линията на пластическото решение на филма и в по-слаба степен — с остротата и оригиналността на своето мислене.

Впрочем с малки изключения миналогодишната продукция ме навежда на мисълта за необходимост от адекватност на пластичното мислене и дълбочината на идеите, заложили в дадена творба. Като че ли по-интересното, по-свежото идва главно по линията на стила, на индивидуалния почерк и в последна сметка на артистизма и про-

фесионалното майсторство на автора. Значително по-малко са находките от идейно-смыслово естество. По-скоро те са резултат на интелектуално усилие върху вече, общо взето, познати проблеми, отколкото мощни изблици на самобитна авторска мисъл.

Разбира се, с това ни най-малко не искам да омаловажа или да ликвидирам с един замах своеобразието на различните авторски позиции в разглежданите от мен филми. Това е само констатация, наблюдение, а не сурова присъда. Макар че не би било излишно да се замислим върху един основен художествен компонент, който в голяма степен „програмира“ още на предварителните етапи към създаването на една филмова анимационна миниатюра нейната семантика, идеен заряд, позиция по даден проблем, ако щете. Става дума за сценария като драматическа основа на филма — един традиционно остър художествен и даже производствен проблем не само в полето на анимацията. През последните години наблюдаваме странен, макар и вътрешно съвсем логичен процес на постепенно налагане на „авторството“ почти като задължителен принцип на творческа себerealизация сред режисьорите на нашата анимация. Вярно е, че специфичният характер на това особено изкуство, родено в зората на киното като резултат от стремителното нахлуване на пластическите принципи на изграждане на образа, не само предполага, но и активно насърчава т. нар. „авторско начало“. Едва ли някой би се заел сериозно да опровергава примата на автора-режисьор, особено в сферата на анимацията, където обикновено режисьорът е художник на своите филми. Но тъкмо затова толкова несъстоятелни са амбициите на почти всички художници-режисьори да бъдат автори на сценария на своя бъдещ филм.

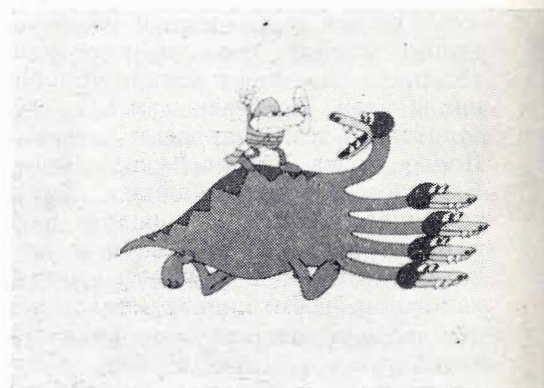
Тук се сблъскваме с художестве-

ни факти, които много недвусмислено илюстрират тезата, че авторството не е нещо, разбиращо се сякаш „от само себе си“, а преди всичко е процес на творчески възможности, на мисловен капацитет и т. н. Банална истина е, че не всеки режисьор е непременно и в същата степен на талантливост и драматург, т. е. автор на идеи и образи, както банален факт са и многото печални в художествено отношение опити за подобен род „авторство“. Те не липсват и от палитрата на миналогодишната продукция на студия „София“, но като че ли най-обезпокояващи са те в творческата изява за най-младите. Слав Бакалов и Румен Петков са автори на по два филма, но тъкмо по линията на авторството са и техните сериозни художествени пропуски. На практика се оказва, че те са далеч по-самобитни, интересни и свежи в пластическото решение на дадена тема, проблем или образ, отколкото в опитите им сами да откриват тази тема, проблем или образ. Своеобразието на техния почерк, индивидуалното им „виждане“ са онези творчески фактори, които доминират във филмите им, решително излизат над останалите компоненти. Нещо повече, в отделни миниатюри съвсем ясно се усеща липсата на режисьорска грамотност и професионализъм, което значително снижава общото въздействие на филмите им.

Обръщам внимание именно на режисурата, разглеждана преди всичко като основен творчески компонент в анимационното кино, защото ми се струва, че напоследък твърде много разпространен възглед беше съзнателното елиминиране на режисьорското начало и подмяната му с някои ефектни, чисто пластически стойности — рисунк, интересни похвати на анимиране, екстравагантен типаж или декорация. Дори започна да съществува опасност от постепенното превръщане на

режисурата в нещо подчинено, второстепенно при създаването на анимационния филм. Един феномен, чиито корени трябва да търсим преди всичко в наличието на толкова силни таланти на художници в нашата анимационна школа. . .

Естествено, не всеки талантлив художник задължително се реализира и като талантлив режисьор. Но също така разглежданата днес филмова продукция ни убеждава, че един добър художник може да тушира в голяма степен слабостите както на драматургията, така и на собствената си режисура. Нещо по-



„Ламята“

вече, на базата на не особено оригинални хрумвания или просто на вариации върху вече веднъж казани неща той, става дума за талантливия художник-автор, е способен да създаде произведение с такива художествени качества, които да го отделят върху общия фон на търсенията в съвременното българско анимационно кино. Ярък пример в това отношение са филмите на Доньо Донеv (особено „Ламята“), Стоян Дуков („Ан пасан“), Георги Чаушов („Човекът“), Христо Топузанов („Икар и гравитацията“), Слав Бакалов (последните две миниатю-

ри на „Хроника“, Арни Кулев („Хипотеза“) и т. н.

Очевидно и днес пластичното извеждане на внушенията и идеите, изобщо изобразителната стилистика на нашите анимационни филми са тяхната силна страна. Като че ли по-уязвима страна е смисловата и свързаните с нея начини на фабулиране, индивидуализиране, типизиране, както и структурното изграждане на творбата. Един най-общ поглед върху конструкцията на филмите от миналогодешната производствена програма на студия „София“ би открил любопитна особеност: болшинството от тях експлоатират сходен начин на структуриране. При това без особен прилив на творческа фантазия, без необходимото за случая вариационно богатство в подхода към сюжета. И сегашните наши анимационни филми използват метода на линейното разгръщане на структурата. Напрежението на фабулата, характеристиката на отделните персонажи, даже разкриването на идеята и емоционалното постигане на внушението се търси посредством простото натрупване на ситуации, на действия, на факти. Тяхното линейно изреждане е удобен структурен похват дотолкова, доколкото позволява едно непосредствено въздействие, опиращо се на класически схеми и модели, които имат своето художествено битие във фолклора и епоса. Но често пъти тази повторемост на структурни единици не изразява обективно *р а з в и т и* е на дадената тема, образ или характер, а представлява обикновено *н а т р у п в а н е* на напрежение, на подробности. Тогава вместо очаквания от твореца ефект на въздействие неизбежно възниква ефектът на отчуждение на зрителя от замисъла. Трупането на излишни подробности прави монотонната фраза тромава, лишава пластиката на анимационния образ от нейната първозданна експресивност на действие върху емоцията на зри-

теля, създава ненужни усложнения по пътя на усвояването на замисъла и идеята. Режисьорите-аниматори сякаш се любуват на интересното пластическо решение, на оригиналния типаж, вместо да проявяват една по-голяма режисьорска възискателност и зрелост в композирането на своя филм.

Само с неумението да се мисли наистина кинематографично, т. е. *м о н т а ж н о*, с неизживените увлечения по „чистата“ пластика на филмовото изображение мога да си обясня обилието на толкова примери на неадекватност на замисъла и режисьорското решение. В едни случаи това е фатално за цялостното прочитане на творбата — „Спасители“, „Диоген“, „Стълбата“, „Вероятна история“, „Изход“, „Ура за носорога“ и др. В цитираните филми неумението да се изведе ясно и професионално точно една идея, една мисъл се превръща в основен художествен недъг, пречещ за възприемането на творбата в нейната многозначителност и дълбочина. В съзнанието остава само външният събитен пласт на филма, при това без да предизвиква необходимите емоционални или интелектуални реакции.

Но подобни слабости могат да се видят и в произведения, които несъмнено са сред най-доброто, което студията е създала през изминалата година. „Ан пасан“ и „Музикална история“ на Ст. Дуков, „Крадливото кенгуру“ на Хр. Пройкова, „Човекът“ на Г. Чаушов, „Изложба“ на Пр. Пройков, „Музикално дърво“ и „Ламята“ на Д. Донев са филми с потенциални художествени резерви, в известен смисъл нереализирани поради изгубената явна мярка за ритъм. Това се отразява не само на общата дължина на избраните произведения, но в определен смисъл и на хомогенността на замисъла, който малко е позагубил от силата на своето внушение главно заради излишна-

та режисьорска „бъбривост“ на своите автори.

Склонен съм да приема за оправдание на подобни режисьорски решения тезата за драматургическата недостатъчност на сценария, за беднотата на мисли. Очевидно някои литературни сценарии просто не могат да се вместят в стандартната дължина на едночасовия анимационен филм просто защото в тях има материал само за миниатюра. В такъв случай спасението идва по линията на режисурата, която се нагърбва дори с непосилната творческа задача да вложи повече, отколкото замислят позволява. . .

Резултатите от подобно „обогащаване“ са известни.

Лично за себе си не мога да си обясня защо е било необходимо един такъв смел и твърде своеобразен експеримент, какъвто е опитът на Пр. Проїков да съчетае анимацията с изпълнението на жив актьор, да се разпростира върху цели две части филмов материал. Нарушеният ритъм, досадните натрупвания на еднообразни пластически решения снижават иначе интересния художествен ефект, позволяват да се прокраднат нотки на скука.

В „Комисия“ на П. Богданов също така откривам сходни режисьорски „боксувания“, особено в многословното описание на идентичните ритуали в комисията при „посвещаването“ на всеки неин член в „докторат“. Това го има и в „Ламята“ на Д. Донеv, в „Музикална история“ на Ст. Дуков, във „Вероятна история“ на А. Ботушарова и в много други филми от миналогодешното производство. Тези досадни „опашки“ са свидетелство за принизена режисьорска възискателност спрямо формата, за една занемареност на чисто режисьорските въпроси в текущата практика на анимационното ни кино.

Тук не се спирам на далеч пофрапиращи случаи на режисьорска

немош при решаване на аналогични структурно-композиционни задачи. Съзнателно акцентирам върху характерни слабости, ограничавайки погледа си в кръга на няколкото безспорни постижения на студията през изминалата година, защото, струва ми се, тъкмо в тях найясно се демонстрира истинският смисъл на подобен род режисьорски слабости и недомислия.

Някои от цитираните вече автори наистина се опитват да излязат достойно от твърде приблизителната драматургическа ситуация, разчитайки предимно на своето професионално умение, на оригиналните си инвенции, на използването на някои смели пластически решения. В този смисъл особено интересни са работите на Ст. Дуков, А. Кулев, Сл. Бакалов, Д. Донеv, Пр. Проїков и Хр. Топузанов, в които ще открием и нови търсения в изразната техника на съвременната българска анимация. .

При Ст. Дуков това е акцентраното внимание към проблема на овладяването на филмовото пространство като основно изразно средство. Той съзнателно поема риска да експериментира в една област, която, общо взето, няма аналог дори в практиката на нашето игрално кино — имам пред вид умението и лекотата, с която той деформира вътрешнокадровото пространство, постигайки ефектите на един много сложен дълбочинен мизансцен. Неговият рисунък причудливо мени своите пропорции, отношенията между обектите в кадъра, дръзко нарушава традиционните ни представи за пластичност и пространственост на изображението в анимационното кино. Този формален похват позволява да се потърсят и някои интересни пластически характеристики на вътрешни психологически състояния или пък да се материализира субективната авторска позиция спрямо герой, ситуация или идея. В този план на раз-

съждения особено много ми допадат редица характеристики на персонажа от „Ан пасан“ или виртуозните движения в „Музикална история“.

Доньо Донеv реализира своите авторски търсения в друга посока. Той сякаш е склонен към един традиционен тип анимация, чиято истинска художествена мощ е в разкриването на характерите, в психологическото нюансиране на конфликтите. И в последните си две работи Д. Донеv развива своята дарба с лаконичен рисунък да постига човешкия характер, да индивидуализира и типизира своите персонажи. Но в новите му филми откриваме и нов вид търсения — опитите на художника да раздвижи една многолюдна човешка група в кадъра, опитвайки се същевременно да характеризира всеки един от участващите в сцената герои с чисто индивидуални реакции. В това отношение твърде последователна като творчески принцип е сцената около „музикалното“ дърво в началото на едноименния филм, макар и тя да звучи малко самоцелно поради нарушения ритъм и дължина на режисьорското решение. Сходни експерименти Д. Донеv провежда и в „Ламята“, но тук те са значително по-уравновесени и в художествено отношение по-убедително защитени.

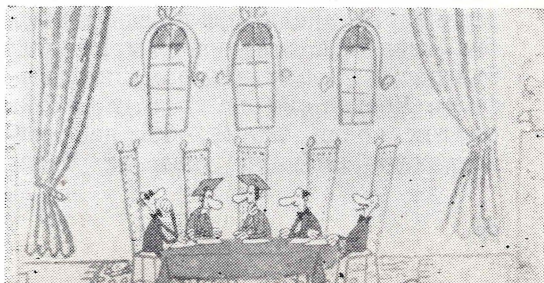
Слав Бакалов използва в своята палитра експресивните възможности на раздвижения фон, опитва с въвеждането на нови технически похвати в процеса на анимирането.

Вече споменах веднъж за удачния експеримент на Пройко Проиков в „Изложба“ — експеримент, който разкрива големите художествени възможности на такъв тип анимационно кино за постигане на по-голяма плътност и психологизъм при разкриване на образите, за обновяване и разширяване диапазона на използваните изразни средства. Трябва да се отбележи

особено сполучливото въвеждане в изобразителната структура на филма на стилизирани елементи от арсенала на нямата кинокомедия, което позволява да се използва емоционалната сила на гротеската, без обаче да се прибегва до самоцелни деформации на образа. Очевидно тепърва този индивидуален почерк ще търси своята художествена зрелост, но несъмнено е, че подобен род експерименти значително обогатяват творческия опит и възможности на нашата анимация.

Твърде любопитни, за да не кажа и със значение на открития, са постиженията на Анри Кулев в „Хипотеза“. Този сложен филм грабва вниманието с необикновената сила на своя рисунък, но това е само първото впечатление. Струва ми се, че неговите истински постижения не са толкова по линията на изобразителното решение, носещо аромата на една утвърдена индивидуалност в сферата на карикатурата, колкото в плоскостта на режисурата. В този филм А. Кулев скъсва с твърде разпространения в практиката на нашата анимация линеев начин на структуриране и търси по-сложни форми на композиция. Неговата „Хипотеза“ е изградена по принципите на една характерна музикална структура — рондото — и тъкмо този формообразуващ принцип е позволил на автора да се домогне до една удивителна музикалност на емоционалното внушение, адекватна на неговите мрачни гротескови хипотези. А. Кулев постига своето обобщение посредством постепенното наслагване на мисловни акценти, при което въ-

„Комисия“



трешната затвореност на формата, присъща на рондовата структура, се обогатява от вариационното умение на режисьора, от пластичното повтаряне, но вече на равнището на конкретното изображение, което органично използва характеристиката за родното контур на кръга.

Иска ми се особено да се спра на един друг експеримент, който, общо взето, е твърде далеч от схващането ми за художествена ефективност. Става дума за усилията на Роман Мейцов години наред да работи в техниката на покадровото рисуване направо върху филмовата лента. Само за себе си, в контекста на „голата“ техника, това е интересно и заслужаващо насърчение авторско начинание. Друг обаче е въпросът, доколко избраната техника има адекватно смислово и художествено покритие в готовия филм. „Песента на поета“ отговаря категорично отрицателно на този въпрос. Професионалното несъвършенство в провеждането на избрания технически похват дразни силно и прави естетически безплодни усилията на автора да разкаже с тези примитивни средства фабулата на сюжета. Ако се абстрахирам за момент от всички недъзи на филма, трябва да отбележа неговото място в търсенията на модерна изразност в нашата анимация, но очевидно е, че Р. Мейцов ще трябва да превъзмогне решително несъвършената техника и естетическата безобразност на своите експерименти, ако иска те да бъдат съществен елемент в художествената практика и на анимационното българско кино изобщо.

Впрочем моето пожелание за художествената адекватност между идеите и средствата, с които те се реализират в една филмова творба, бих искал да отправя към всички български творци на анимационния филм. Убеден съм, че едва ли някой от тях прави филми, без да има искрената амбиция това да бъде

неговият личен принос за художественото израстване на националната школа, едно стъпало нагоре в собствената му еволюция като творец. И същевременно трябва да признаем, че не винаги индивидуалните амбиции се покриват изцяло и частично с крайните художествени резултати. Причина за това обективно явление има достатъчно много и за тях неведнъж е ставало дума на подобен род обсъждания. Една голяма част от тях би следвало да търсим у самите автори — в особеностите на тяхното творческо развитие, в нивото на тяхната професионална подготовка, в самовзискателността и самокритичността им и т. н. Останалата част отнасям към сферата на организацията и управлението на творческия процес. Считаю, че тъкмо тези, да ги наречем условно „извън“ или „околотворчески“, причини са сравнително най-леко преодолими и вярвам, че подобни са и убежденията на ръководството на студията и че то има желанието и готовността да създаде оптимални условия за творческа работа на нашите аниматори.

Ето защо с особена сила започва да звучи проблемът за личната отговорност на всеки, който се е заел да твори това трудно изкуство — анимационния филм. Една особена отговорност, защото тя не е насочена само към твореца, към неговата разностранна и цялостна художествена изява, но и към потребителя на неговото изкуство. А това поставя пред творчеството на анимацията и някои специфични изисквания, свързани с битието на филма като вид комуникация.

Преди всичко това е проблемът за осъществяването на контакт със зрителя. Нашата школа в анимацията като че ли още в първите си по-ярки изяви налучка верния път към публиката и смело интегрира в своята изразна система някои характерни за българската национал-

на душевност и характер особено-сти на мировъзприятието: хумор, дидактичност на внушението, предметност на идеите, известна литературност на моделите, но и една подчертана демократичност на посланието. Тъкмо това осигури трайния успех на нашите анимационни филми от онези години. Същевременно пионерите на това изкуство умело се заеха да подготвят естетически и кинематографически своята аудитория за възприемането и на по-сложни художествени „текстове“. Напоследък отново забелязваме тенденцията към усложняване на езиковите структури, посредством които нашата анимация осъществява своите комуникативни функции с масовия зрител. Това безспорно е положително явление, поне доколкото активизира значително процеса на възприемане, превръщайки го от пасивна среща със света на художественото в особен вид интензивен интелектуален контакт със света на твореца и неговите идеи.

Но отиването в крайности винаги е съпроводено и с определен риск — рискът да останеш неразбран, да не пробудиш мислите, на които си разчитал. За съжаление с такива факти се сблъскваме и в палитрата на миналогодишната филмова продукция на студия „София“. Съществуват произведения, в които явно е нарушена пропорцията между идея и образ. В „Малкият“, „Изход“, първата миниатюра на „Хроника“, „Сабята на щуреца“, „Стълбата“ и донякъде „Шанс“ (особено в последната миниатюра) се изправяме пред един недъг, който и в миналото е бил обект на критическо внимание — склонността към прекалено и по същество самоцелно метафоризиране, към излишно усложняване на образа и образната система, към разрушаване на всички онези семантични връзки, които биха прехвърлили мостове между екран и зрителна зала. С

основание можем да си зададем въпроса: изкуство или своеобразен естетически ребус? Един въпрос, който винаги ще изниква, когато творецът се увлече в „зашифрирането“ на своите мисли, когато вземе връх самоцелното любуване на формалния похват, когато идеята не намери своя адекватен художествен изказ. Защото първопричината за изключително затрудненото добиране до зърното на авторовата идея в цитираните от мен примери трябва да търсим в тези повтарящи се вече години наред слабости. Но може би най-лошото в случая е това, че често пъти зад сложната форма, зад „интелектуалния ребус“ не се крие и голямата и сложна мисъл, а нещо съвсем незначително или вече познато като обобщение. Какво казва например със своите финали, твърде неуместни дори в общия идеен контекст на филмите си, Румен Петков? Какви откровения можем да открием в „Изход“ или в началната миниатюра на „Хроника“? Дали финалът на „Ура за носорога“ действително придава някаква смислова обемност на целия филм, или само отправя възприятието му по неверни пътеки? Защо хубавата мисъл в „Сабята на щуреца“ остава нереализирана в съзнанието на зрителя?

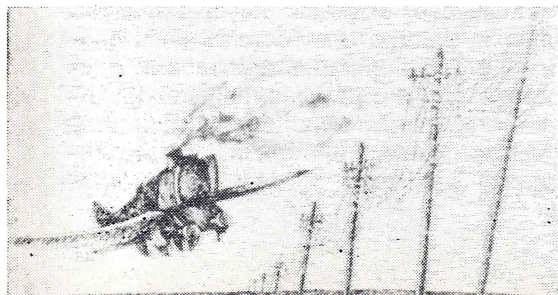
Отново ще трябва да говоря за значението на литературния сценарий, за талантливото му „прочитане“ от редактор и режисьор, за професионалното умение на твореца, за високия вкус и самовзискателност, за творческата самодисциплина и отговорност.

Тъкмо защото в други филми, действително сложни като мисъл, усложнената форма е адекватна на вложеното съдържание и изразява преди всичко дълбочината, своеобразието и оригиналността на идеята, тя не представлява декоративен придатък към произведението. Филми като „Хипотеза“ и „Колоната“ доказват художествено пра-

вомерността на съществуване и на други, не толкова комуникативни структури. Те също трябва да се овладяват творчески и да се използват там, където от тях има действително естетическа необходимост, а не да се превръщат в хипнотична цел, в игра на интелектуализъм.

Точно тъй, както не бива да се робува и на понятието „демократизъм“ на формата, „разбираемост“ или „четивност“ под каквато и форма те да се прокрадват в практиката на нашето анимационно кино. Изпадането в тази крайност е също тъй неприятно, защото тя лишава изкуството на анимационния филм от неговия действителен интелектуализъм, от неговата художествена и смислова поливалентност, от способността му да атакува възприятието на зрителя на различни равнища. И миналата година в студията се появиха няколко подобни работи: „Спасители“, „И така...“, „Вероятна история“ и др. Не особено оригинални като драматургически хрумвания, тези произведения с нищо не подсказват, че са създадени от колектив с утвърдени високи критерии за художественост, професионализъм, не говорят за някаква солидна творческа традиция в областта на анимационния филм. Особено тревожен като факт е филмът „И така...“, в който елементарността на замисъла и неговата неубедителна художествена защита направо компрометират идеята за създаване на политически анимационен филм — една идея, която от години зрее в нашите творчески среди, без обаче да покълне в нещо своеобразно и ярко.

„Хипотеза“



* * *

Погледът ми към миналогодишната продукция на студия „София“ вероятно е изпуснал някои подробности и в този смисъл е възможно той да страда от непълноти. Увлякох се по някои по-общи разсъждения, които вълнуват и мен, защото личните ми пристрастия към изкуството на анимационния филм са ясно изразени. Затова вярвам ще ми бъдат простени критичният тон и високите критерии, с които оценявам резултатите на творческите усилия на колектива на студията.

На края искам да обобщя своите мисли за отминалата производствена година. Подчертавам още веднъж — за мен тя е успешна. Създадените произведения свидетелствуват за широкия спектър на търсения, за назряването на качествени промени, които не след дълго ще ни зарадват с тъй чаканите от всички шедеври. Но моето лично убеждение е, че шедевровете се раждат в делничното напрежение на всеотдаен труд, във всекидневните усилия за овладяване на майсторството, на професията, в търсенето на големите човешки истини — мъчително, изтощително и не винаги радващо се на подobaващо обществено признание.

Най-сериозното в идейно-художествено отношение, създадено през този кратък производствен цикъл, ме настройва оптимистично в прогнозите. „Комисия“ и „Колоната“, „Ан пасан“ и „Музикална история“, „Ламята“ и „Музикално дърво“, „Изложба“, „Икар и гравитацията“ и „Хипотеза“ са жалони по трудния път нагоре. Но този път изисква още много от онези, които крачат по него със съзнанието, че са поели върнатата посока и че непременно трябва да достигнат върховете. А те не се нуждаят нито от препоръки, нито от снизхождение.

Целта, голямата цел на всяко изкуство, е пред тях.

Криза или катарзис на кинодокументалистиката

ГЕОРГИ ЯНЕВ

Напоследък се прояви подчертана загриженост за състоянието и развитието на българския документален филм, свързана и с организационно-производствената нестабилност, и с лишения от хомогенност административно-управленчески климат — необходима предпоставка за развитието на всяка национална кинодокументалистика. От друга страна, освен острите критики към някои филми, хвалебствените слова към други и пълното мълчание по отношение на трети Вторият национален фестивал на късометражните филми в Пловдив показва и тоталното разминаване на филм и зрители!

С особена загриженост критикът Ал. Тихов отбелязва: „Вторият пловдивски фестивал след съответната селекция е имал амбицията да поднесе на зрителите програма с немалка идейно-художествена стойност. Но всяко „поднасяне“ предполага и наличието на страна, която приема поднасяното. За съжаление такава тази година в Пловдив нямаше и това е положително най-сериозният проблем пред нашия национален фестивал на късометражното ни кино — **проблемът за зрителя.** (к. м.) Няма да преувеличим, ако кажем, че този път фестивалът беше без зрители. . .“ И по-нататък: „... пълният неуспех тази година в това отношение трябва да ни наведе и на друга мисъл: дали

Статията (на която редакцията гледа като на дискусийна) продължава разговора за документалното кино, започнат в кн. 12, 1976 г. на списанието. Ще дадем място и на други мнения.

само фестивалът е без публика, или изобщо късометражното ни кино? За съжаление истината е горчива!...“ И на края: „... Трябва да се поведе настойчива борба за зрителя. . .“¹

Няма да оспорваме изложените от автора причини, като лошата организация на фестивала, недостатъците в разпространението на късометражните ни филми, липсата на грижи за „приобщаването на широкия зрител към късометражното ни кино“, немарливост към неговата кинокултура и „развиване вкус към естетиката на късометражното кино“. Те впрочем са дискутирани неведнъж на събрания и по страниците на нашия печат. Отливът на зрителския интерес от кинодокументалистиката през последното десетилетие е не само наше „домашно“ явление, а от световен мащаб. Не напразно по фестивали и симпозиуми зачестиха оплакванията, че „хората не гледат документални филми“ и на телевизията се възлагат надежди и упования да възроди интереса към тях.

Така или иначе причините се търсят многопосочно. Интересен е например анализът, който прави Б. Михайлов в статията си „Някои проблеми на разпространението на късометражните филми“.² Не без доза хумор авторът констатира, че „при излъчването на късометражния филм — домакинята да изостави задълженията си в кухнята, мъжът да

¹ „Киноизкуство“, бр. 12/1976 г., стр. 3—8

² „Киноизкуство“, бр. 12, 1976 г., стр. 10—18.

захвърли вестника, компанията да прекъсне „карето“, за да „погълне“ поредния документален филм, както това става при вечерната (пълнометражна) филмова програма — е само щастливо изключение. Нещо като изключително произшествие, едно малко чудо. . . „Както Тихов, така и Михайлов изтъкват сходни причини за това състояние.

Може отделни творци в документалното кино да имат голямо самочувствие за постиженията си, за своята мисия в изкуството, може на други такова самочувствие да им се привнася отвън (на прегледи и фестивали, по страниците на печата), но и едните, и другите трябва да погледнем трезво и критично и на творчеството си, и на етапа, на който се намираме. Защото „днес ние не можем да пренебрегнем зрителското приемане или неприемане на един филм. Докато филмът е в кутиите, той още не е изкуство. Той става изкуство тогава, когато се срещне със зрителите, когато се получи доверието към показаното на екрана.“¹ И още, защото „изкуството не би трябвало да бъде скучно“².

Нека да си признаем: на прегледите в Кюстендил, Веллингград и т. н., на фестивала в Пловдив няма зрители. Организаторите им пълнят салоните с докарани „по етапен ред“ ученици и войници. Специализираните кина за късометражни филми едва кретат с наши програми. И нека се запитаме: защо разчитаме на телевизията, а не на пряката завладяваща сила на кинодокументалистиката ни?

Елементарната етика изисква да уважаваме зрителя, да не го обвиняваме в малокултурност, в липса на естетически вкус, да не изготвяме рецепти за неговото „приобщаване“. Ами ако той не намира потребност от такова „приобщаване“ към мало-

културните и лишени от естетика наши произведения? Изслушали ли сме някога търпеливо този зрител? Ние дори себе си не изслушваме. Разделяме се по „тенденции на развитие“, на „възрастни“ и на „млади“, взаимно отричаме се и забравяме да осъзнаем, че той, всемогщият зрител, не проявява интерес нито към филмите на едните, нито към филмите на другите. И каква стойност има тогава фактът, че ние си раздаваме (в точния смисъл на думата) големи награди, „Златни ритони“, „Пауталии“, награди на критиката и т. н. Раздаваме ги при празни и полупразни салони, зад разпалените дискусии за консерватизъм, склеротизъм и шаблон на „старите“, за „новите“ тенденции в подхода ни към човека, към съвременника, „към неговия индивидуален и групов портрет“. Отрича се „илюстративното“ кино, пеят се дитирамби за „аналитичния подход“, при разкриване на явленията и т. н., и т. н., а **зрителя го няма!**

Преди да продължа нататък, ще направя една аналогия със спорта (може би не най-подходящата). Преди години при футболни състезания стадионите бяха пълни. Сега са празни. Причините? Те са две: първата — телевизията и втората — слабият футбол! Това е така, защото при международни състезания стадионите тук-такси се изпълват със зрители в очакване на „големия футбол“. По аналогия би трябвало поне на филмовите фестивали да очакваме „големия интерес“ на зрителя. Логично е. Има селекционни комисии. Избира се най-доброто, най-хубавото! Пред нас е „голямото кинематографично изкуство“! Уви, зрителят отказва тотално да гледа документалните ни филми, независимо от това, към коя тенденция на развитие принадлежат те.

Кои са причините?

Магистралата автор — зрител

„По-строга, по-взискателна, селекцията трябва да се извършва тук, в

¹ „Киноизкуство“, бр. 4, 1976 г., стр. 26, Л. Погожева.

² Пак там, стр. 30, А. Новогрудски

Пловдив, като допуска до участие в конкурсната програма само най-престижните филми.¹ Общо взето, това е позицията на критиката. Вера Найденова споменава в един свой социологически анализ: „Пушкин беше писал, че някое произведение може да не е само по себе си безупречно, но да е забележително по своя успехи по своето влияние.“² Доколкото все пак „престижните“ филми, показани в Пловдив, включваха и „най-престижните“, но не донесоха най-важното: „доверието към показаното на екрана“ т. е. липсваха зрителите, замисляйки се върху казаното от Пушкин, трябва да допуснем, че може би наличието на модните „селекционни комисии“ в тесните рамки на националните прегледи и фестивали е една от причините. Те играят ролята на творчески „търговски организации“ в обществото. Избират и поднасят на потребителите това, което на тях, „търговците“, им харесва. Може пак сравнението да не е най-удачното, но свидетели сме: пише се, приказва се по телевизията, по радиото, а на пазара липсват определени стоки, асортименти. Производителите хвърлят вината на търговските организации, които отказват да договорят нови, модерни стоки под предлог, че потребителите няма да купят такива модели, такива стоки. Окава се, че търговските организации предопределят вкуса, предпочитанията на купувачите, без да са упълномощени за това. И ще не ще, потребителят негодува, но консумира това, което му се предлага.

На територията на изкуството обаче това „малко“ не е така. Потребителят изобщо се отказва от консумация.

В търговията се въведе нова форма на пряка връзка „производител — консуматор“. И тя дава плодотворни резултати. В миналото такава връзка съществуваше в киното. Студиите-

производителки изпращаха направо своята продукция на прегледи и фестивали. Даже на международни фестивали! Сега дори за прегледите в Кюстендил, Велинград и т. н. съществуват посредници — селекционни комисии. Организируют се очевидно, за да се регламентират програмите, да се покаже „най-престижното“. Т. е. извършва се едно предварително насочване на зрителя към определени филми. Но той долавя това и отказва да гледа филмите, към които го насочваме.

От друга страна, „производителите“ не желаят „посредници“ да се грижат за тяхната продукция. Отнема им се възможността да представят на оценката на зрителя това, което са произвели за него — филма. А той може да бъде приет и високо оценен от всички инстанции. Малцина са тези, които не знаят дългата „пътека на здравето“, водеща между тези инстанции, в края на която се намират художественият съвет и още по-нагоре — комисията по категоризацията. Редно е да се запитаме: защо е нужна и селекционна комисия?

Не става ли взаимоотношение между комисията по категоризацията (основна, трайна и дългосрочно действаща оценителна единица) и селекционна комисия (ефимерна, непостоянна, променяща се, съставяна най-често „а prima vista“)?

Към всяка студия има творческа секция или комисии (основни звена на СБФД). Ако ние действително зачитаме общественото начало в сферата на културата и изкуството, неговото неподправено действие, нека предоставим на самите създатели на българския документален филм в рамките на техните секции да определят блока от филми, който би трябвало да ги представява на един преглед, на един фестивал, при максимално старание да се предостави на всеки автор контакт със зрителя. Или ако не му се предостави такъв контакт, то мотивирано да му се обясни защо става това.

¹ „Киноизкуство“, бр. 12, 1975 г., стр. 10, Яко Молхов

² Пак там, стр. 24

Така ще се избягнат всякакви „автопроизшествия“ по магистралата „автор — зрител“.

Кой бяга от филма?

Нека се съгласим, че в днешния век, особено в нашето динамично ежедневие, препълнено с масирана информация, достигаща до нас по много канали, човек мъчно би дръзнал да отдели дори броени минути за нещо, което е безинтересно, банално, скучно. Особено скучната! Киното победи, наложи се над всички останали изкуства, защото „нокаутира“ скучата.

Смятах да се огранича в поднасяне на едно мнение без достатъчно усърдие за теоретическа защита, но очевидно моментът изисква теоретически оглед на днешното състояние на кинодокументалистиката. И то не от какви да е позиции (примерно на театъра, на телевизията, на социологията, на психологията и т. н.), а от позициите на самото филмово изкуство. „Кинореализмът се отнася до истината в живота и се мъчи да представи правдиво взаимоотношенията между хората. . . обществото, неговото развитие и движение. Затова има филми, които като че ли вярно са фотографирали действителността и които точно затова не са реалистични. Прилагането на реализма в кино не зависи от това, дали творецът се отказва от възможността, която му се предлага — **специално** от киното. Страхът от това, че ще бъде упрекнат във формализъм, ме води към ненапълно използване на **филмовата специфика**, която **съществува, независимо от това, дали някой иска, или не иска**. Напротив, филмът ще бъде толкова по-реалистичен, колкото повече и колкото по-добре, точно, с помощта на **киноспецификата** показва житейската правда.“¹

Позволих си по-дълъг цитат, защото в него откривам теоретични постановки (за кой ли път!), от които

можем да излезем при анализиране кризата, съпровождаща кинодокументалистиката не само у нас, но и в световен мащаб. Казвам „кризата“ и „световен“, защото тя съществува от средата на 60-те години, и то в такива размери. Тогава започнаха първите опити за обновление, за откриване нови терени за развитие на документалното кино, които, уви, не бяха намерени, и кинодокументалистите предпочетоха или да останат на „твърдата обетована земя“ на постигнатото и да замръзнат в своето развитие на старите позиции, или следвайки „обновлението“, да попаднат в гравитационното поле на телевизийните предавания и да загубят своите специфични стойности. Така се стигна до „бягство от филма“, от неговата специфика, до отказ от киноизкуството. Поет беше пътят на най-лекото съпротивление. Творческите търсения и експерименти в посока на „спецификата“ бяха занемарени и документалното кино, което измина над осем десетилетия път на развитие, се върна там, откъдето беше тръгнало — при своя „татко“ Люмиер. То проходи, опита се да тича, да живее, да се радва на всемогъщото си движение, но беше приковано към патерицата на неподвижността. Стигна се до свръхпарадокса: при днешната техническа и научна революция, която позволява филмовото изкуство да навлезе в апогея на своята специфика, документалният филм слезе при бешешката си количка — статичност и закованост.

Документалният филм (здраво закотвен от неподвижността на микрофоните и тежестта на синхронните камери) от самостоятелен клон на киноизкуството се превърна в имитатор или добросъвестен плагиатор на телевизийните предавания.

Известният американски оператор Хаксел Уекслър беше казал някъде: „Посредством бързата смяна на кадрите, което е същината на това изкуство, може да се манипулира с времето. . . Колкото повече съзнаваш

¹ „Филм а доба“, Ян Клемент

както ти привнасяш във филма и в сюжета, толкова повече нарастват шансовете, че това, което ще извлечеш от него, ще има всеобщо значение.“

Опираме в стари концепции, които се оспорват толкова повече, колкото повече растат изискванията към творците като към кинотворци. Защото тези изисквания предполагат неимоверни творчески усилия, а причините, за да не се върви по този път, са може би незадоволителният творчески потенциал на немалка част от кинодокументалистите и кинокритиците.

С регистрирането на пълния отлив на зрителите от документалното кино в средата на 60-те години, за което стана дума по-горе, творческият потенциал на българската кинодокументалистика започна да търси нови пътища за художествена защита, за кинематографичен изказ, за по-плътното приближаване към човека и съвременността, за творческо преосмисляне и пресъздаване на действителността, разчетена в духа на Априлския пленум от едно по-субективно авторово мислене. Началото бе поставено с „Шатрите горят“, „Светлини и хора“, „Толкова ли съм лош“, „Релси в небето“, „Хармония“, „Хора и бури“, „Срещи“, „Сол“, „Вар“ и т. н. 70-те години ни донесоха „От едно до осем“, „Здравейте, мили деца“. . . „Жена на строежа“, за да стигнем до „Пролет моя“ и „Строители“, до „Ятаци“, „Даскал Марин“, „Стъргалото“, „Звеното“ и т. н.

Сикейрос беше писал: „Новите сюжети искат нови форми.“ Нека си припомним горната поредица от филми. Не е трудно да открием пълно „обезформяване“ на съдържанието, довело до аморфност и атрофия на филмовите средства.

Явление, което „забукува“ . . .

Ако спрем пак вниманието си на горната поредица от филми (макар и непълна), лесно ще открием, че пътят на българската кинодокументалистика през посочения период от време

е маркиран най-ясно от филмите на Хр. Ковачев¹, които бележат отделните етапи на едно „филмово израждане“, почувствувано (честно — ръка на сърцето!) дори от най-преуспелите творци. Анализът на творчеството на Ковачев (който кинотеоретичите не са направили) би ни разкрил пряко и косвено облика на съвременната тема в българското документално кино през кризисните години до ден днешен. На Ковачев, когото много, много отдавна ни нарекохме „режисьор с камера в ръка“, се падна честта да се хвърли в дълбоки, неизследвани дотогава води (насърчаван и подкрепян от съекипниците си) и да измине пътя от „Светлини и хора“ до „Агрономи“ (който за съжаление не съм видял и затова той остава извън обсега на настоящите редове). Можем да твърдим, че апогеят на творчеството му беше „Пролет моя“, където Ковачев все още противоустоява на „телевизионната гравитация“, не е в покорство на „новото течение“ и не се е отказал „от възможността, която му се предлага **специално** от киното“. В „Пролет моя“ Ковачев използва в достатъчна мяра „**филмовата специфика**“, съществуваша независимо от това, дали някой иска, или не иска. Все още в сферата на тази специфика той разкрива **неповторими** страници от истината за нашия живот, като използва „бързата смяна на кадрите, което е същината на това изкуство“, и „привнесе във филма и в сюжета“ толкова свсе, че филмът му придоби „всеобщо значение“. Или с други думи, Ковачев работеше с въображение. Нещо, което без много усилия можем да открием и в двете крайни точки на посочения път: „Светлини и хора“ — „Пролет моя“. Той не подчини „Про-

¹ В моя преглед не става дума за филмите на биографична, историческа и революционна тематика, много от които имат безспорни стойности на зрели — дело на творчески подход — кинодокументи, наградени на наши прегледи и международни фестивали

лет моя“ на надъханите изключително от телевизионния способ статични, антифилмови интервюта и беседи, с каквито по-късно изгради аморфната, безизразна конструкция на „Строители“¹. Той им отдаде нужното пространство, но в една блестяща пропорция с полета на своето въображение, видяло нашата действителност под един неповторим, свой творчески ъгъл. Това е „**голямото привнесено**“, което прави филма изкуство.

За съжаление след „Пролет моя“ големият наш документалист направи фатален завой². Кое накара Хр. Ковачев да тръгне на истински лов за „говорещи глави“, да забегне и от операторската същност, легнала в основата на неговото филмово творческо кредо?

Една илюзия! Илюзията за „златното Колорадо“ на кинодокументалистиката. Ние — „златотърсачите“ на нови изразни средства — се втурнахме по нея, заслепени от щедрите и благородни подбуди и намерения „да приближим човека“, дори „да надникнем“ вътре в него, в „интимен, психологически план“. Кой подхвърли тази версия? Убеден съм: не ние, кинодокументалистите. Може би е бил някой, който се бори за „чистота“ на жанра, борец срещу всякакви амалгами на игрални и документални елементи. Този или тези „някои“ изведнъж **откриха**, че специфичните духовни периметри на игралното кино са „собствена“ среда на документалния филм. Навлизането в душевността, в интимния мир, „до пси-

хологията на отделния човек, отразила промените в обществото“, станаха настолни постулати: повтаряни до фанатизъм и заклеяващи с „анатема“ всеки, дръзнал да ги отрече. На тези „някои“ не им мигна окото да отдадат кинодокументалистиката в плен на новата амалгама от телевизионни елементи — интервюта, директно **копиране** и безучастие към действителността — атрибути на телевизионните предавания, „които като че ли **вярно** фотографират действителността и които точно затова **не са** реалистични“. Разправата с филмовата специфика на обичайния „чист“ филмов жанр беше безпощадна.

Криза в теорията

Като разсъждавам за състоянието на кинодокументалистиката³ не мога да не се спра на някои моменти от областта на кинотеорията и телевизията. Тук е необходимо да обърна внимание на ролята, която изиграха в налагането на тази псевдодокументална тенденция някои критически и теоретически недомислия, тъй като, общо взето, теоретично-критическата мисъл се оказа на повърхността на проблемите.

Февруарският пленум на ЦК на БКП от 1974 г., както и миналогодишният Юлски пленум и решенията му, „За по-нататъшното подобряване на критиката в средствата за масова информация“ утвърдиха в „нашата художествена практика **аналитично-изследователския подход към действителността**“⁴. Но къде е този непредубеден подход на нашата критика върху **цялата** територия на кинодокументалистиката ни? Не са малко случаите, в които имаме преднамерено опростенчество и преиначаване на

¹ В „Строители“ трябва да отдадем нужното преклонение пред финала на филма. За съжаление, само финал!

² Думата си каза вероятно и количественото претоварване на автора, изразило се в една дългометражна „конвейерност“ („Картини от България“, „Строители“, „За него, човека“, „Агрономи“). Сам Ковачев отхвърляше преди години такъв стил и метод на работа.

Като по чудо сред тези дебри се оказа оцелял „Даскал Марин“. Една творба, напомняща за истинския Ковачев, но тя остана в дълбока сянка, недооценена.

³ Под „кинодокументалистика“ ние разбираме трайното филмопроизводство (независимо от мястото на неговото осъществяване) за разлика от „телевизионното“, не-трайното; вж. нататък

⁴ „Киноизкуство“, бр. 12, 1976, стр. 25

фактическите художествени стойности в интерес на предварително изградените теоретични постулати, за които стана дума по-горе.

Малцина критици се оказаха на висотата на Я. Молхов, който по време на Първия фестивал на българския късометражен филм в Пловдив отново сподели своето кредо за документалния филм, „чиято сфера, чиято стихия е **общественият** човек. Документалното кино — подчертава той — трябва да се занимава с обществени въпроси, без да навлиза в интимната сфера, без да надничва през ключалката.“¹ В. Геринска също отбелязва особеното място и значение на документалното ни кино, получило вътрешно и международно признание „не само като летописец, но преди всичко като изследовател на процесите в обществения ни живот“².

Жалко само, че Я. Молхов обърна гръб (в качеството си на критик и теоретик) на кинодокументалистиката ни, а със своя дългогодишен опит и богата ерудиция би могъл да бъде много полезен в теоретичния „аналитично-изследователски подход“ към явленията, състоянието и развитието на документалния ни филм.

Никак странно например не звучи отдаденото от него предпочитание на филма „Столица да бъде София“ пред „София на бъдещето“ за разлика, да речем, от М. Саръиванова и Л. Черноколева, които изразиха обратното предпочитание. В първия случай се срещаме с теоретико-критично мислене, което е не само закотвено в самостоятелността и спецификата на филмовата теория, но и подхранвано от естетиката в другите сфери на изкуството. Нещо, което не достига явно на Саръиванова и Черноколева при оценка на съвременните филмови явления. Защото филмът „София на бъдещето“ крие в себе си дълбоките, но проиграни възможности дори за

едно чисто „фотографско“ изследване на намиращите се и кипящи в темата проблеми. Но затова е била необходима авторова и гражданска позиция на висотата на поставения „обществен въпрос“. Да отминеш всичко това е нежелание или признак на „подмяна на дълбоката конфликтност, която реалността-обект предлага“³, с едно повърхностно изследване с рекламен характер.

Някои критици като Л. Черноколева се опитаха да жалонират многообразието в развитието на кинодокументалистиката, като „откриха“, че „днес с идването на новата техника и изменението на социално-естетическите изисквания възможностите на документалното кино по отношение създаването на пълноценни, задълбочени човешки образи получиха богата реализация“. За пример тя предлага обширен анализ на филма „Ятаци“. Да оставим настрана това, че обективно нищо не подсказва в „Ятаци“ наличието на „нова техника“ (защото такава в случая няма), а едва ли можем да доловим и някакви изменили се „социално-естетически изисквания“, които О. Кристанов да е имал пред вид. Доста спорно е доколко самият анализ е правдив в стремежа си да утвърди, че „са създадени вълнуващи образи на двама стари селяни“, че „се разкриват характеристики“⁴ и т. н., като оставим настрана търсената външна фактура на ятаците, характерните индивидуализиращи ги жестове и мимики, за което умело и на място е използван близкият план. Но не това кардинално и основно достойнство на филма има пред вид Черноколева, която както и редица други „модернисти“, проявява отчуждение към филмовата естетика точно при изследване на характерни явления във филмовата област. Естествено, двамата „стари селяни“ говорят пред камерата. Направен е запис. Извършен е подбор

¹ „Киноизкуство“, бр. 12, 1975 г., стр. 10

² Пак там, стр. 8

³ „Киноизкуство“, бр. 12, 1976, стр. 27

⁴ „Киноизкуство“, бр. 8, 1976 г. стр. 45

и е тематично групиран. Двамата комунисти се изказват по редица въпроси и разказват спомени. Още нещо: обрисуват се взаимно. Това е всичко. Но ако изразяването на становища по животрептящи въпроси, разказването на драматични спомени от времето на съпротивата безспорно обогатяват нашата мемоарна фонотека, то те не подкрепят нито горещитираните художествени постижения, нито това, че „от документалните откъси режисьорът е успял да получи завършени образи“¹. Не мога да приема, че използването на грубия натуралистичен потенциал на директно записаните неравни, на места нахъсани и несвързани като мисъл и съдържание реплики, е допринесло много съществено за идейно-художествената стойност на филма.

Да се твърди, че „се разкриват характеристики“, че се получават „завършени образи“ в документалния филм, благодарение „идването на новата техника“, не е нищо друго освен подминаване и игнориране на сложния художествено-творчески процес с неговата особена психонагласа при обрисуването на характери и изграждане на завършени образи. Вярно е, че от всички изкуства киноизкуството се обуславя преди всичко от материално-техническите предпоставки, но също така е вярно, че никакво естетическо възприятие не може да бъде сведено до техническо възприемане. Да оставим настрана обстоятелството, че авторката изпада в грубо противоречие с едно друго свое твърдение, че едва ли героите говорят искрено и изявяват себе си „пред окото на камерата, която, както знаем, респектира почти всеки човек“². Филмите, които разглеждаме и самата практика ни показва, че документалният филм, като се добира до „първия, най-отличителен признак на художествения образ — неговата единичност, конкретност, наглед-

ност“, като не допуска „абстрахиране от предметната действителност“³, не допуска и пълноценното участие на творческата фантазия, без чието участие е невъзможно създаването на „завършени образи“⁴. Ако се докосваме до своеобразната форма на обективно познание за живота на „двама стари селяни“, то не можем да твърдим, че тези образи са творческо откритие на художника, което по най-елементарните правила на марксистко-ленинската естетика би ги направило характери и завършени образи.⁵

Би могло така да се постигне художествена стойност и завършеност на образа, но само в определени случаи, и то когато героят е художник, например поетесата Дора Габе в документалния филм „С отворени очи“ на В. Зарева. Доколкото всички тези филми почиват на принципа на **самоизграждането**, на вътрешното **съавторство**, то съвсем ясно е, степента на постигнатото зависи от това, дали самите герои могат да се ангажират в един художествено-творчески процес.⁶

³ „Основи на марксистко-ленинската естетика, „Академия наук СССР, Москва, 1960 г., стр. 483

⁴ Пак там, стр. 485

⁵ Доколко са създадени вълнуващи „образи“, както твърди Черноколева, е спорно, тъй като „вълнението“ не всякога е естетическа категория. Особено в киното. Например присъствието на малки деца в кадър винаги вълнува.

⁶ При всички случаи се разчита на **самопознаването** и **саморазкриването**. Всеизвестно е, хората прикриват своя интимен свят, особено „пред окото на камерата, която респектира почти всеки човек“. Прикриват субективното си мислене. Всеки се стреми да представи себе си и близките, за които говори, в най-положителна и мека светлина. Причината е не само присъствието на камерата и особено на микрофона (те могат да бъдат прикрити), но и „инстинктът за самосъхранение“ — да не се даде гласност на нещо, което в една или друга степен би навредило на индивида. Всеки вътрешно (неопределимо от нас) „си мери“ приказките с един лексикон, изграден в рамките на чувото и видяното в периметрите на средствата за масова информация. Те много добре „очертават“ границите на допустимото и

¹ „Киноизкуство“, бр. 8, 1976 г., стр. 45

² „Киноизкуство“, бр. 12, 1976 г., стр. 27

Ако в „Ятаци“ има документално-художествени постижения, които извисяват филма над други подобни нему, това се дължи на филмовия феномен — камерата, — който тънко и проникновено моделира мимиките, жестовите и цялата онази сложна плетеница от състояния и човешки вълнения, които изграждат тъканта на една артистична наблюдателност при рисунъка на неповторимата характеристика на двамата герои. Именно тя поражда емоционалните взривове в контакта с тези двама мили, обикновени, себераздаващи се българи. Цялото тяхно „аз“, особеностите на характера, житейското им поведение се изразява най-ярко тогава, когато те мълчат, където се появява чисто филмовата авторова намеса. Връхна точка е иносказанието на онези кадри, в които двамата комунисти — дали толкова много, но не пожелали да получат нищо в замяна — бавно се отдалечават, яхнали конете си. И то гърбом!

Спорът не е до отделните филми, които тук съм принуден да посочвам.¹ Не отричам в по-голяма или в

„обществено“ приличното! Съществува в различни степен и страх от служебни, административни, семейни и пр. санкции и неприятности на местна почва. Още в „Просто двойно правило“, 1962 г., една кооператорка каза пред микрофона нарицателната фраза: „Ще кажем! А после? Сватовете си отиват, ама булката остава!“ Това беше началото, но и до днес няма филм (въпреки че опадат още във филмовата „кухня“), в който да не се открият уговорки от рода на: „Ей, внимавайте какво говорите, защото тука се записва!“ („Стефан Рангелов“), „Яз му казвам: Да, но ще говориш само когато сме ние наши, пред чужди хора няма да говориш.“ („Ятаци“). „Ще ви кажа един момент, но няма да го запишете“, „недей да казваш всичко. . . това всичко ще се даде там“, „всичко не се казва. . . стига, стига“, „а, това и да го записвате, ще го изличат“ („Звено“) и т. н., и т. н.

¹ Моля да бъда извинен, ако някои от авторите им се почувствуват засегнати от една несправедливост, която е „привнесена“ в творчеството им от тези, които им чертаят „перспективите“. Възможно е някои да се ръководят и от „спекулативност в мисленето“ — то си е вече за тяхна сметка.

по-малка степен достойнствата, които те носят по линия на филмовата специфика, но искам да оголя неистинността на една „голяма илюзия“, защищавана и издигана от нашата критика; една „голяма илюзия“, поддържана от несъстоятелни и неверни постановки.

Подчертано пристрастен в тази област се оказа критикът Христо Кирков, автор на доклада, изнесен на миналогодишното обсъждане на кинодокументалистиката в Съюза на българските филмови дейци: „Поглед върху състоянието и перспективите на българското документално кино днес“. Съвсем очевидно е, че обсегът на доклада и задачите, които той си поставя, го поставят в центъра на нашето внимание. Тук намираме изяви претенции за проследяване в исторически план „образа на човека в нашето документално кино“. Хр. Кирков открива включването „на повече черти от душевността му“, създаване на „многоостранни, относително сложни и завършени образи на наши съвременници“, посочва „активизирания интерес към индивидуалната психика“² на съвременната кинодокументалистика. Тази „психика“ той лансира като „сравнително нова, сравнително малко използвана строителна материя в нашето документално кино“³. Това са същите теоретични постановки, които открих преди малко в схоластичните тиради на Черноколева. Тук обаче ерудицията и опитът на критика са много опасни подмоли, които могат да ни завлекат на дъното на една безизходност за нашето документално кино.

Разбира се, кинодокументалистиката търси, експериментира, насочва се в хранителната среда на творче-

² „Съвременното течение“ в световен мащаб (като започнем от „Хубавият май“ на Крис Маркер и стигнем до последните филми за Чили) не си поставя „психологически“ задачи. Целта беше и си остана **проблемният** обхват на тази „вълна“ в широк обществен и политически план.

³ „Киноизкуство“, бр. 4, 1976 г., стр. 41—51

ските инвенции (къде сполучливо, къде несполучливо) и това е верният път на развитие в разкриване образа на човека. Но съществува едно условие — *sine qua non* — в характеристиката на филмовата специфика. Дори погледнато от страна на формата, търсения извън нея могат да бъдат всичко друго, но не и филмово изкуство. Не би било ерес например да погледнем с какво майсторство и старание в миналото се изграждаше архитектурата на един документален филм. Кадър по кадър, с подчертано индивидуално монтажно мислене в търсенето на визуално и аудиоемоционално въздействие над зрителя. Забравихме ли най-проблемния от проблемните и най-конфликтния от конфликтните филми — „Сол“ на Ед. Захариев. И без нито една реплика!¹

Обективно погледнато, ако прочетем доклада на Хр. Кирков отзад напред, ще установим, че той недвусмислено, още в по-широк мащаб поставя пред документалния филм задачите, които лаконично лансира Я. Молхов. Кирков аргументирано доказва, „че между съвременното документално кино и текущата действителност съществува несъответствие“. По-нататък разкрива, „че то, проблемното ни документално кино, само в отделни случаи попада на животрептящи, фундаментални, с проекции в бъдещето въпроси на нашата социална практика и прогнозиране“ и т. н., и т. н. (Критикът не споменава заглавия на филми, които биха защитили поне частично тези „отделни случаи“. Уговорката остава голословна и ни е трудно да открием съществуването на подобни филми.) Понеже става дума за намиране „модел“ на „проблемното ни документално кино“, то положително авторът в защита на тезата си би ни препратил към определения от него „симптоматичен“

документален филм „Звеното“. Това предположение не би могло да бъде оспорвано, тъй като Кирков сам лансира мисълта, че именно тук Н. Тошева „усъвършенствува естетиката и разширява възможностите за въздействие на проблемното кино“. И заключава: „Позовах се на тази творба, за да подсказва още веднъж перспективите, пътищата за развитие на проблемното кино в нашата кинодокументалистика.“

Няма да спорим за правилата на защитата, но мисловната еквилибристика едва ли помага в подобни случаи! Какво се получава в действителност? Застраховка! Лансиране като „перспективно“ едно развитие, което в заключителните акорди на доклада бива отречено поради „несъответствие с действителността“. Защото да издигаши именно „Звеното“ в еталон на проблемното кино, това означава изобщо да изведеш кинодокументалистиката в орбита около проблематиката и да я запратиш в задънената улица на безидейността, безконфликтността и баналността на един обикновен „автоочерк“. Тук няма и помен от рекламираните с такава страст „животрептящи, фундаментални, с проекция в бъдещето въпроси“.

Именно тук може би приляга най-пълно изградената от Саръиванова и Черноколева формула: „Откриваме един много по-сложен процес — подмяна на дълбоката конфликтност, която реалността-обект предлага...“ и „филмът ни предлага една нова формула на безпроблемен герой“ с много пукнатини и несъвършенства на повърхността, докато сърцевината на неговата човешка същност, както и неговото пласиране в живота на собственото му обкръжение — професионално и лично — не предизвикват никакви безпокойства — всичко е от добро към по-добро...“² Факти: звеноводката не разрешава да се почива по време на работа, защото

¹ Далеч съм от мисълта да доведе до фанатизъм, до единствена догма едно или друго течение в документалното кино.

² „Киноизкуство“, бр. 12, 1976, стр. 27

„триста декара гоня аз“. Почивка може да има само когато завали дъжд. Машината за бране на тютюна създава ядове: „Това са такива движения! Такова чудо е! . . .“ Героинята и съпругът ѝ дванадесет години са живели разделено, сега живеят пак отделно — той горе, тя долу в двукатната къща. Работа на полето, работа в къщи, „на едно кино“ не са отишли. Вместо да гледа телевизия, тя върти рудана на чекръка. И заявява: „Животът го изкарахме благополучно,“ за да заключи: „Прибрал си се, вечерял си, легнал си си в свой дом“ — знаменита сентенция за съвременното щастие на село!

Всичко споменатото досега може би потвърждава правотата на Кирков, „че Н. Тошева е известна с дисциплината си на документалист, която изобщо се отнася в своето творчество доста строго към поривите за открита авторова намеса“. Но това е „правотата“ на едно повърхностно наблюдение. По същество в случая (и не само в „Звеното“, а и в другите ѝ филми, например в „София на бъдещето“) у Тошева съществува активна, „открита авторова намеса“, но в посока, обратна на социалното движение, в заобикаляне и отминаване покрай проблемите, покрай конфликтите.

Случаен ли е такъв критичен подход? Защо е необходима такава преднамереност? (Защото всичко, което не намира реално покритие при оценките, е характеристика на пристрастието в една или в друга насока. Такива „откривателски“ амбиции могат да изправят пред пропаст българския документален филм!)

Да анализираме случая. По начало Кирков определя „проблемната насока“ като „втора очертана насока в развитието на документалното ни кино днес“. (Защо „втора“? — това е тайна на критика!) Към нея той правилно отнася такива филми като „Стената“, „Въздухът“, „София на бъдещето“, „Водата“, „Наградата“ и т. н. Но критикът не спира вниманието си на нито един от тези филми — опре-

делени достижения в полето на „втората насока“. Защо? За да отправи своя взор към „Звеното“. Еврика — проблемен филм № 1!

Може би това се обуславя от другата, също невярна констатация на докладчика, че „нито един **чист** филм-анкета“ не е получил вътрешно и международно признание. Авторът примерно не споменава и „Шешкинград“. Та нали и този филм, и всички гореизброени получиха награди! (Нали за наш филм-анкета ставаше дума и на международните симпозиуми в Лайпциг и Берлин?)

По начало, струва ми се, нашата критика престана да се интересува, да анализира художествените стойности на дадени филмови явления, да разкрива постиженията на творческия процес от позицията на спецификата на филмовото изкуство. Монтажното мислене, аудиовизуалната постройка на кинотворбата не интересуват кинокритиката. С какво право тогава искаме филмовото изкуство, респективно документалният филм, да зачита една такава „чужда“ критика? Критика, която насочва — да! Критика, която дезориентира — не! Защото — нека ми се прости не-лепото сравнение, което се налага — не е възможно да се прави критически разбор и творчески анализ на един роман по художествената стойност на илюстрациите, които го съпътствуват. Защото документалното съдържание на всеки документален филм (картина и в случая „автоговорите“) е зафиксирана даденост, която съществува извън творбата, независимо от нея. Тази зафиксирана даденост не може да бъде сама по себе си художествен факт просто поради самата ѝ зафиксираност върху филмовата лента. Емоционално внушение върху зрителя постигат филмовите стойности като еквиваленти на едни строго субективни и индивидуални художествени факти, разкрити уникално от даден автор.

Ето тук е разликата между „Ятаци“ и „Звеното“, която критиката

недооценява. В първия филм е налице художествена интерпретация на образите, която води до тяхното идеализиране¹, докато във втория филм се ширят студена обективистичност и натурализъм не само по линия на изобразителните търсения, но и в сферата на мисловните открития. Може да се запита тогава с думите на Дзига Вертов кое тук (и в подобните нему филми) „е свое“? Къде е „свежата мисъл“, „свежата конструкция“, „свежият език“? И един произведен вариант: Щом реализмът в изкуството не е фотографичното копиране на действителността, можем ли да приемем, че **магнитното зафиксирване** на човешки говори е реализъм? Сборът от тези два технически похвата (копиране и зафиксирване), лишени от вътрешна естетика и художественост, може да бъде изведен в степен на филмова специфика?

Стига се до парадоксалното положение: с колкото по-съвършена техника и с колкото по-голямо количество основни филмови материали разполага един кинодокументалист, толкова по-голямо изкуство прави!²

Телевизия и кинодокументалистика

За да се изяснят пътищата и причините за бедата, която сполетя документалното кино, налага се един основен анализ на съпътстващите явления. Бедата на кинодокументалистиката е частична. Тя сполетя главно телевизията и малцина си дават сметка за това.

Да започнем от началото. За какво отваря зрителят своя телевизор? Най-простият отговор е: за да гледа. Дали това ще бъде световното първенство по фигурно пързалане в Япония, фе-

стивалът на детската песен в Италия, разходка из Африка, операта през вековете, история на революцията, програма, посветена на Освобождението на България, световна естрада, поредният игрален филм и пр., и пр. — зрителят преди всичко иска да гледа, а по-малко да слуша. Голямата грешка, която допусна нашата телевизия (пък и не само тя) още от люлката си, е именно нарушаването на аудиовизуалния баланс в ущърб на изобразителното начало.

Да се спрем на един такъв факт: влиянието на телевизията върху увеличаване престъпността в САЩ (девет от всеки десет престъпници от затвора „Маркет“ заявили, че те научили нови похвати и повишили „квалификацията“ си благодарение редовното гледане на детективските предавания по телевизията). Досега няма данни за по-масирано въздействие върху зрителите от посоченото. Показателното тук е, че именно в блока от филмови аудиовизуални средства се крие максималната сила на телевизионното въздействие. Грешното разбиране, че щом телевизията е средство за масова информация, то тя преди всичко е „говорилня“, клон от журналистиката, намалява нейната „ударна вълна“, колкото това да ни се струва парадоксално и нежелателно. Като пренебрегва първостепенната роля на творческото разработване на визуалната страна, телевизията си нанесе удар, който по закона за „родствените връзки“ рикошира не само в документалния, но дори в игралния филм. По-високите категории (филмовите) бяха принижени до по-ниските (журналистически те телевизионни предавания). Оттук някои започнаха да отъждествяват документалния филм с журналистиката, забравяйки, че той дори в сферата на кинопублистиката е „журналистика“ плюс „филмова специфика“, т. е. способността да се мисли мон-тажно.³

¹ Онова „естетизиране на своите обекти“, което Кирков напразно се опитва да ни внуши, че е налице в „Звено“.

² Логично е да предположим, че ако ЦРУ подплати с какъвто и да е визуален материал своите подслушвания, ще създаде сензация в тази област на филмовото „изкуство“

³ Някои бъркат „монтажното мислене“ с

Да виним телевизията за сегашното състояние на кинодокументалистиката е все едно да отдаваме предпочитание на следствието пред причината. Като отъждествяват телевизията с кинодокументалистиката, мнозина не прозират несъвместимостта на едно такова тъждество по простата причина, че първото е средство за предаване, а второто — художествена субстанция. Ако телевизията е **сега**, то кинодокументалистиката във всичките ѝ разновидности е **настояще**, което още в следващия миг се превръща в **история**.

Оттук капиталната разлика, която съществува между телевизията и кинодокументалистиката в пространствено-временен аспект. Така филмът е разположен в строги, зафиксирани, еднакво валидни за всички рамки във времето. Започнат в сценария като мислене във времето, филмът чрез своето „динамико-зримо-слухово изображение“¹ е единственият способ на човешкия гений, който материализира времето и го консервира за бъдещето в образи и звук. Кинодокументалистиката е тази, която с фиксирането — образното запечатване — **спира** живота в определени пространствено-временни граници. Тя има способността да го „**транслоцира**“ неограничено, в определени обемни масиви от действителността, в пространствено-временните очертания на бъдещето; да ги превръща в живи исторически паметници.

Филмът даде на човека уникалната възможност „да връща“ времето в избрани от самия него граници, колкото пъти пожелае. И не само това. Чрез монтажа — „едно обикновено слепване на кадри помежду им като **композиция** на времето“² — човекът

„успя“ да коригира потока на времето, да го кондензира, да се освобождава от предлаганото му разточителство и да изгражда **свое** време, протичащо в друго редовно време; да подрежда, да сближава, да слива или отдалечава различни откъси от времето, да ги съпоставя, да ги противопоставя в тяхната същност. Чрез тази своя способност кинодокументалистиката се превърна в материализирана **памет** на човечеството, способна да задържа и възпроизвежда многократно миналото време, да го пренася и **настанява** в реалното сегашно време.

Всичко това е недостъпно за телевизията, която е сбор от последователни „мигове“, редуващи се един след друг и умиращи завинаги в мигновенията на своето раждане. Разпростирайки се **сега**, телевизията, въпреки че на пръв поглед отразява най-точно и безпогрешно „сегашното време“ в неговите „текущи мигновения“, в своята същност и специфика е лишена от възможността да дислоцира и пренася времето. По отношение на познанието „време“ за всички тези, които не са пред телевизионните апарати в момента на излъчване, на „текущите мигновения“, тя не допринася нищо. Да, на излъчване на „текущите мигновения“ тя не допринася нищо. Да не говорим пък за идните поколения. Дори 16 мм филмова лента, на която телевизията може временно да зафиксирва, да **спира потока на живота** поради своята нетрайност не представлява източник за набиране материали, необходими за документирани на историята.

Така волею или неволею единствени хроникьори на епохата остават кинодокументалистите. Оттук за нас днес е много по-важно **кое** и **какво** „време“, в **какви** количества ние складираме във филмохранилищата на човешката материална памет. Какви пластове от „сегашното време“ ние ще дислоцираме в бъдещето? Именно от това се определя мястото и значението на съвременната кинодоку-

„монтажна маса“, „монтажист“ и т. н., докато то съпътства непрекъснато и неотстъпно филмовия процес от „замисъл“ до „премиерата“.

¹ Определението е на Луиджи Киарини.

² Ле в Ку л е ш о в, книгата му „Киноизкуство“, Москва, 1929 г.

менталистика. Идните поколения ще съдят за нас, за нашето място в историята не по това, което им разказваме, а по това, което пренасяме от нашето в тяхното време. Първостепенна роля в изпълнението на тази задача играе кинодокументалистиката и кинохрониката — най-чистата, „двадесет и четири каратова“ памет на човечеството. Бъдещето, стремящо се към разучаване и възприемане на настоящето, ще преценява културата на нашето съвремие, културата на даден народ на първо място по обема на „сегашното време“, пренесен през невъзвратимия поток на реалното време в градушето.

Възможно е на тази нетъждественост да се дължи и парадоксалният факт, че телевизията не оправда „надеждите и упованията“ да масовизира и разшири интереса към националните документални филми. Затова и симбиозата от пренасянето на документалния филм в сферата на телевизията даде печални резултати.

Краят на „кризата“ и началото на „катарзиса“

В края на краищата опираме до съвременната безпроблемна кинодокументалистика на **даденостите**. Това е всеобхватната характеризираща черта на „съвременната телевизионна тенденция“, в документалното кино, която, кой знае защо, отбягва от анализа на нашите критици. Ако „апологетичното кино от 50-те години ни предлагаше образа на идеалния герой без проблеми, без недостатъци, без пукнатини“¹ и властвуваше „апологетично-безпроблемният подход“², то в съвременния тип ми-

слене в областта на документалното кино, като липсва и едно, и другото, стигнахме до „голямото постижение“ и „модерно откритие“ на **дегероизиране** нашите съвременници и социалистическа действителност, следвайки пътя на безпроблемното „**кино на даденостите**“, без това да бъде психо-етически обосновано от конкретния исторически отрязък, в който живеем.

Вярно, че филми като „Звено“, „Стъргалото“, „Почивката“, „Учителят“ и т. н. са изчистени от апологетичност, но нека се запитае на какви проблеми са носители показаните в тях наши съвременници? Носители на какви проблеми са младежите и девойките от „Стъргалото“, които през цялото време не престават да бърборят вариации на безделието? Надникване в душевността на българина ли е разказването на дълги производствени и семейни истории от битието, заложили грубо, натуралистично — най-често задкадрово — върху съвсем инертна, разнопосочна, попълваща и нееквивалентна, повтаряща се до втръсване филмова изобразителна тъкан; натрупвания от „злокачествени туморни“ образувания на еднообразна кинокартина. Получават са странни хибриди на мисловна научна некомпетентност (социологическите анализи предполагат научен потенциал!) и художествена „съдова“ недостатъчност (в резултат на отчуждението от филмовата специфика).

Е, добре. Питам се: ликвидирахме с апологетичността, защо трябва да ликвидираме и с красотата на българина? Защо героите ни трябва да бъдат преднамерено търсени: „домашни паши“ (снимаме ги излегнали се на кревата, докато жените домакинствуват), смачкани, но добре обръснати селски труженици, за разлика от жените, които са с мустаци (погледнете типажа и на „Почивката“, и на „Звено“.)

¹ Това и следващото — „Киноизкуство“, бр. 12, 1976, стр. 27

² Твърде понятието той беше обоснован от конкретния исторически период, но трябва да отбележим за чест на нашата кинодокументалистика, че тогава бяха необходими немалко творчески търсения, дръзновение и въображение, за да се постигне „образът на идеалния герой“.

Говорих за авторовата намеса, но именно „киното на даденостите“ сведе тази намеса до нула. Ще ми се отговори: тя е в нагласата, в търсенето, в подаването на въпросите, в направлението на разговора, на интервюто. Но за всеки що-годе запознат с психологията на творческия процес е известно, че оттук нататък започва художественото претворяване. Вярно е, че играе роля индивидуалният подход на автора, но тя е незначителна на практика в сравнение с „даденостите“, които му поднася обектът-„съавтор“. Нека погледнем какво развитие търпи темата в този род филми в представените й 20—30 минути. Чета монтажните листове, мъча се да анализирам, да откроя някаво развитие. Да речем, започва добре, върви донякъде, но очевидно обектът-„съавтор“ затваря скобата — толкова иска, толкова може, толкова знае да каже и човекът и. . . точка. Започва да говори за друго. Някъде по средата — за трето. И т. н. Конгломерат от „дадености“! И понеже режисьорът не може да привнесе нищо свое (да не говорим за ролята на сценариста!), той жонглира с даденостите. Някои прибягват до монтаж по текстовете-дадености.¹ (Такъв монтаж, т. е. частична авторова намеса имаме примерно в „Ятаци“ и особено в „Стронтели“².) Сега и това е изоставено. Филми като „Звеното“, „Почивката“ гъмжат от недомлъвки, от повторения, от недоизказани мисли, объркан словоред, от второстепенни, нищо недопринасящи фрази. Филми-

те се удължават до скука. Робува се на натуралистично усвоената аудиовизуална фактология.

Ако трябва да бъде изчерпателен, ще отбележа и факта, че не случайно напоследък зачестиха и подмени на самите теми. Н. Тошева трябваше да реализира филм за жената-комунистка в нашето общество.³ Тя правилно се е насочила към героя на социалистическия труд Сара Смедарчина, но „ потока на даденостите“ я подведе, поде и понесе в друго направление — към Шопова, от звеното на Смедарчина, като самата Смедарчина „се стопи“ в общата маса. Заявката на Хр. Ковачев беше „Партийният секретар“. „Потокът на даденостите“ му наложи да направи завой към „Агрономи“.

Често се запитвам: колко граждани на Народна република България, културни, образовани (не става дума за „таланти“) биха могли да реализират такива филми, ако им се предостави магнетофон, камера и неограничено количество лента? И обратно: как искаме тази граждани и изобщо зрителите да гледат нашите документални филми, когато е налице такова принижаване на творческия филмов процес?

Правилно, ние не можем да допуснем „рецидивите на консервативния — нетворчески и неефективен — подход към проблемите на нашия живот“⁴ да продължават да виреят в нашата кинодокументалистика. Не може в одеждите на старите подходи и мислене да напъхаме съдържанието на новия живот. Не можем да допускаме творческа леност и инертност. Но също така, ако сме безпристрастни, не можем глобално да изхвърлим героичното, да го сложим под сурдинка и приглушим подвига (защото бил „банален“!), не можем да забраним на героите от филмите ни да са „много доволни от обществото ни“, не можем да спрем първенците-кому-

¹ Мнозина прехвърлят магнитните записи на пишеща машина за пригледност. Фразите се обединяват тематично, разместват, смесват, съкращават, изчистват — целият запис добива нова конструкция, която става скелет на бъдещия филм.

² Тук и „вмъкването“ на актьор облекчава задачата. Подобен експеримент в по-друг план беше направен в „Работникът“ (филм от поредицата „Комунисти“ на гл. редакция „Док. филми“ при БТ). Жалко, че някои наши критици не уважават или просто са лишени от способността да откриват елементите на експериментиране.

³ Филм от поредицата „Комунисти“, в чест на XI конгрес на БКП.

⁴ „Киноизкуство“, бр. 12, 1976 г. стр. 29

нисти да получават „всестранни и безмерни похвали“ от колектива, в който работят — каквито изисквания например предявяват критичките М. Сартиванова и Л. Черноколева¹.

Нека се приближим до нашия съвременник, но с чисти ръце! Да обогатим нашите съвременници с примери за подражание. Нека не търсим „апологетичен подход“ там, където хората по простому изповядват своето комунистическо кредо. Защото има такава категория хора! Ако някому е нужно да освобождава нашия съвременник от неговата героика, от неговите идеи и му са по-приятни „надничанията през ключалката“, трябва да му заявим, че това не е главният път в развитието на една социалистическа кинодокументалистика. Не може съпътстващите явления да бъдат издигани в първостепенни.

Прав е Хр. Кирков, когато в края на своя доклад „се осъзнава“ и отбе-

лязва“, че в „подчертания стремеж на някои от нашите кинодокументалисти към индивидуалната психология“ личи съзнателният или несъзнателният стремеж за заобикаляне на ония страни, черти и прояви на съвременника, в които се отразява активното му социално битие, особенният характер на днешните конфликти, на днешните трудови отношения, на днешните белези на хората, които участвуват в кипежа на съзидаването и отразяват динамиката му“².

Но как да стане това, когато сами ставаме „сеячи“ на заблуди, дезинформираме, преиначаваме художествените факти (в угода на този или във вреда на онзи) в полза на една предварително изградена „наша“ невярна концепция?

Да се приближим до нашия съвременник, това означава — и не в последна сметка — да се приближим до зрителя.

¹ „Киноизкуство“, бр. 12, 1976 г., стр. 27

² „Киноизкуство“, бр. 4, 1976 г., стр. 50

Приключенско-криминалният жанр в българската телевизия

(Някои съображения в практиката и възможностите)

ВЛАДИСЛАВ ИКОНОМОВ

Настоящите размисли не претендират за научност и теоретичност. Те са само наблюдения на един практик, който същевременно е и любител на жанра. Ще започна с един цитат.

„Престъпникът произвежда впечатление — ту морално-назидателно, ту трагично, според обстоятелствата, и с това оказва определена „услуга“ в смисъл на възбуждане моралните и естетическите чувства на публиката. Той „произвежда“ не само ръководства по наказателно право, не само наказателни кодекси, а следователно и законодатели в тази област, но и изкуство, художествена литература — романи и други трагедии. . . Доказателство за това са не само „Разбойници“ на Шилер, но дори „Едип“ и „Ричард III“.¹

Тази мисъл на Маркс, достатъчно категорична и аргументирана, може да бъде подкрепена с още десетки примери. Имената на Достоевски и Фокнър, Юго и Хемингуей, Конрад и Леонов са убедително доказателство за това, какви големи творци са черпили вдъхновение от „криминалната хроника“ (както презрително я квалифицират някои псевдоинтелектуалци).

Няма да се занимавам с доказването на отдавна доказани истини, нито пък ще оборвам предразсъдъци, в които не вярват дори тези, които ги изповядват. Литературата по предмета е твърде богата и е достатъчно интересуваният се да се запознае с трудовете на Богомил Райнов („Черният роман“, „Ерос и Танатос“), за да изчерпи темата за правомерността на съществуване, и нещо повече, за значимостта на криминално-приключенския жанр в наше време.

След йеремиевите плачове на „специалистите“ и всевъзможните изтънчени поклонници на „Х муза“ на Запад киното съвсем не загина

¹ К. М а р к с. „Капиталът“, т. IV, част I, стр. 390, 1956 г.



„На всеки километър“

в конфронтацията с телевизията, а, напротив, преживява явен ренесанс, и то в две посоки. Искам да подчертая, че като говоря за западното кино, имам пред вид най-масовата, комерческата продукция. Произведенията на изтъкнатите представители на прогресивното киноизкуство оставям настрана с онези изключения, които засягат темата за приключенско-криминалния жанр. И така — процъфтява голямото, ефектно кинозрелище. Като правило то изцяло попада в периметрите на споменатия жанр. И полицейските филми („Булит“, „Мръсният Хари“, „Магнум форс“, „Маку“, и гангстерските епопеи („Кръстникът“, „Допирът на смъртта“, „Кланът на сицилианците“, „Борсалино“), и „документираните възстановки“ на криминални афери („Френска свръзка“, „Серпико“, „Бостонският удушвач“), и „катастрофичната серия“ („Адската кула, „Аеропорт“) са или изцяло построени по законите на жанра, или частично използват някои негови елементи. Към тази поредица могат да се добавят още ред заглавия на филми, поставящи си за цел изобличаването на определени моменти от капиталистическата действителност („Изчезващата точка“, „Шъгърленд експрес“, „Анкета за гражданина извън всяко подозрение“, „Тодо модо“, „Изповедта на полицейския инспектор пред прокурора на републиката“, „Инцидентът“); или произведения, израз на анархистичния бунт срещу тази действителност („Бони и Клайд“, „Бадленд“, „Ангелите на ада“), а също така и филми, директно атакуващи обществения строй и неговите ръководители („Височайшите трупове“, „Агентат“, „Площад Сан Бабила — 20 часа“, „Изгубената чест на Катерине Блум“). И редом с всички тях — някои вулгарно антикомунистически и откровено фашистки филми („Електра Блюглайдър“, „Топаз“, серията за Джеймз Бонд, „Победата в Ентебе“ и пр.).

Няма да се впускам в разглеждане на който и да е от многобройните аспекти, с които биха били интересни тези филми, ще посоча само две качества, които ги обединяват и които са особено значителни от гледна точка на темата за приключенско-криминалния жанр в телевизията.

1. Тези филми се отличават с ярка зрелищност, с виртуозно използване на съвременния киноезик, с безупречна драматургия, ефектно написани и още по-ефектно изпълнени главни роли. За кинозрителите (онези, които са имали



„Прилепите летят нощем“

възможност да ги видят) ще останат паметни автомобилните преследвания в „Булит“, детективът, гонещ по брега яхтата на престъпника във „Френска свръзка II“, каскадите от „Изчезващата точка“, „Макоу“, и „Кланът на сицилианците“, престрелките от „Бони и Клайд“, „Магнум форс“, „Кучешки следобед“, „Шъгърленд експрес“ и „Дилинджър“. Дълго ще се помнят образите, създадени от Джин Хекмън, Марлон Брандо, Ал Пачино, Стив Мак Куин, Пол Нюмън, Чарлз Бронсън, Клинт Естууд.

Специалистите и историците на киното ще впишат много сцени от тези филми в наръчните по професионално майсторство, изтъквайки виртуозността в боравенето с цвета, монтажа, мизансцена, актьорските изяви, музиката и пр., и пр. А някой ден може би един бъдещ Кракауер ще направи изследване, равно на „От Калигари до Хитлер“, базирайки се именно на тази масова продукция от шестдесетте-седемдесетте години на нашия век. Но да се върна към темата. . .

2. Втората характерна черта на всички споменати филми, както и на безбройните повече или по-малко бледи копия и подражания, е строгият реализъм. Става дума, разбира се, за фотографски, „реквизитен“, бих казал, реализъм. Защото, ако може да се търси някаква прилика между яркия антифашистки памфлет на Карло Лидзани „Площад Сан Бабила — 20 часа“ и злостната фашистка възхвала на моторизираната щатска полиция в „Електра Блюглайдър“, то тя не е само в ефектния (и ефективен!) киноезик, но и — а и преди всичко — в абсолютната, безупречна достоверност на създадения от авторите свят, в чието материално съществуване зрителят е абсолютно убеден. Както миланските улици, кафенетата и работническите клубове, така и малкото градче, аризонската пустиня и ергенската квартира на полиция ни обхлѣхват с онази пълна достоверност, която е първото условие зрителят да приеме с необходимото доверие „историята“, която му се разказва — и онова, което следва — целият идеен багаж, авторската позиция.

Тук ще си позволя отново цитат:

„Художествената литература, посветена на разузнаването, е винаги в основата си една **политическа литература** и концепциите на автора са винаги

политически концепции, независимо от това, дали са изразени като такива, или са завоалирани под някаква етична и психологическа проблематика. Естествено и криминалната белетристика. . . нерядко е израз на някакви политически възгледи. Но в борбата срещу престъпленията на отделната личност всички цивилизовани общества независимо от различията си изхождат и от известни общи и елементарни нравствени норми. Тъкмо това дава възможност на редица криминални автори да заемат позата на надкласови съдници и да разглеждат моралните проблеми през призмата на някакъв абстрактен хуманизъм. . . Авторът, засягащ действията на разузнаването, не е непременно разузнавач, но той във всички случаи е участник в студената война“¹.

Констатацията на нашия изтъкнат майстор на словото е безспорна в началото и в края си. Средната ѝ част, касаеща чисто криминалния жанр, е валидна само, доколкото засяга западните автори на романи и филми. От нашата страна на барикадата за всички, които опитват сили в криминално-приключенския жанр във всичките му разновидности, са в сила последните думи от цитирания текст на Б. Райнов: „ . . . Авторът. . . във всички случаи е участник в студената война.“

Евентуалният въпрос „Какво общо има залавянето на един крадец в Москва, един контрабандист във Варшава или един убиец на „Слънчев бряг“ със студената война?“ е най-малкото наивен. Двойно по-наивен е в момента, когато се разгръща широка офанзива на всички антикомунистически сили в света, когато най-върлите ни противници издигат като официална политическа доктрина правото за чамеса във вътрешните работи на нашите държави — днес под предлог на защита на т. нар. „права на човешката личност“, утре под друг, еднакво благовиден или неблагоприятен предлог.

Двойно наивен е и като се има пред вид характерът и силата на въздействие на приключенско-криминалния жанр. И именно във връзка със силата на въздействие трябва да се погледне към другата разновидност на процъфтяващия киносинеман на Запад — към телевизионния филм.

Нужно е веднага да отбележа, че телевизионният филм като правило има характер на серия, и то серии с размери, нечувани за нас. Стотици и стотици са поредните заглавия от всевъзможните „Айронсайди“, „Колумбовци“, „Коджаки“, „Светии“, „Акции невъзможно“ и пр. Единичният, несериен телевизионен филм на Запад е изключение, което почти го елиминира от практиката. Без да се спирам подробно на многобройните причини за това състояние, ще спомена само бегло една от тях. Изхождайки от доказаната приемственост на телесериите от романа-подлистник, ще цитирам думите на Грамши от неговите „Тетрадки от затвора“:

„При разглеждането на този жанр (романа-подлистник, б. м.) е полезно да се има пред вид как някои морални подбуди, чувствителност, идеологии и др. могат да имат двойк израз: чисто механичен със сензационна интрига (Сю и др.) и „лиричен“ (Балзак, Достоевски, отчасти В. Юго). . . Романът-подлистник не е израз на „народна естетика“. Народът е за „съдържанието“ и когато народното съдържание се пресъздава от големи творци, те са предпочитаните.“²

Дори в езоповския език, с който е бил принуден да си служи съзателят на Италианската комунистическа партия, достатъчно категорично се подчертава народностният характер на жанра. И не случайно насочената към постигане на максимална печалба машина на телевизионния бизнес изпълзува без-

¹ Б. Райнов, „Черният роман“, стр. 198, 1970 г.

² А. Грамши, „За културата, литературата и изкуството“, стр. 195—197, 1976 г.

отказното оръжие на телевизионната серия, при това вече изпробвано именно като роман-подлистник.

Споменатите по-горе, както и десетките други заглавия не са познати у нас. Аз самият съм имал доста ограничени възможности да се запозная с тях, но дори и беглото гледане на десет-двадесет заглавия от седем-осем серии дава вече една определена представа за стила и метода им.

Отново виждаме елементи, познати от „кинофилмите“ с естествената корекция, разбира се, към възможностите на малкия екран. Добре построен интересен характер на главния герой — отобикновения („като всеки един от нас, драги зрители!“) Коджак през грубия, но интелектуален Колумбо („не груба сила, а мозък, драги зрители. Не трябва да си супермен. . .“), до сакатия Айронсайд („дори един инвалид побеждава, когато делото е право, драги зрители!“). Абсолютна жизнена истина на конфликта, и то по възможност най-актуалната. Коджак се бори с корумпирани профсъюзни водачи-гангстери в нюйоркското пристанище. Колумбо преследва търговци на наркотици, специалната група от „Акция невъзможно“ ликвидира група крадци на деца, искащи огромен откуп срещу живота на невинни заложници. Пълнен реализъм в областта на „реквизита“. Зрителят безпогрешно разпознава „своята“ действителност, „своята жизнена среда“ и изпитва най-висока степен на доверие към показваното на малкия екран. Най-силно обаче действа основният принцип на поредицата. Нейната постоянност. Зрителят знае, че в определени часове на определени дни ще има среща с определени личности, с герои, които постепенно стават за него част от реалното му ежедневие, с чиито подвизи той се идентифицира. И — тук е смисълът на цялата операция — чието мислене той постепенно възприема като свое. Без да налагат директно своите политически и обществени възгледи, авторите, а по-точно гигантските телевизионни компании, обработват съзнанието на стотиците милиони зрители не само в САЩ, но и в целия „западен свят“, демонстрират превъзходството на „американския начин на живот“, изграждат мита за своето общество, за стойностите на своя обществен строй. Не случайно актьорът Телли Савалас, изпълнител на ролята на Коджак, беше обявен за „телечовека“ на годината и такова сериозно списание като „Тайм“ му посвети корицата на един свой брой, в който направо го нарече „най-добрия посланик на Америка“. Да не говорим, че хонорарите му отдавна са надминали всички „рекорди“ на кинозвездите.

Обобщавайки, телевизията на Запад не само използва своите огромни възможности, за да оплете обществото в мрежата на една невъобразима свръхреклама и да го превърне в „общество на потреблението“, както смятат някои колкото честни, толкова и наивни социолози; тя ни най-малко не се грижи за еволюцията на „глобалното село“, което така лелее Маршал Маклуан, а напълно съзнателно и доволно ефективно използва възможностите си за **манипулиране** както в обществен, така и в директно политически план на масовия зритель, т. е. на цялото общество. Нещо повече — тя се стреми да използва тези си възможности и за пряка идеологическа диверсия срещу нас. Това обаче е друга тема, също така значима и интересна. Но във връзка с темата за приключенско-криминалния жанр трябва да имаме постоянно пред вид именно горепосочените факти и да си правим **непрекъснато практически заключения** от тях. Още повече че успехите, постигнати в практиката на телевизиите на братските страни, на първо място съветската, пък и в нашата практика, потвърждават горните изводи.

Всички **истински** успехи, постигнати сред нашите зрители, са спечелени именно от криминално-приключенските телевизионни поредици. И „Седемнадесет мига от пролетта“, и „Операция „Тръст“, и „Залог, по-голям от живота“, и „На всеки километър“ са потвърждение на това.



„Нешастен случай“

Въпросът обаче не е в това да си спомним за успехите и да се занимаем с техния професионален и естетически анализ, а да анализираме неуспехите, да намерим начин за ликвидирането им и път за нови постижения, на по-високо, качествено ново, съвременно равнище.

Веднага искам да отбележа, че ако в поредиците „Седемнадесет мига от пролетта“ и „Операция „Тръст““ бяха постигнати — извън всички останали идейни и художествени стойности — значителни успехи в областта на разработването и използването на специфични **телевизионни** изразни средства, ако в поредици като „На всеки километър“, „Залог, по-голям от живота“, и „Адютантът на негово превъзходителство“, сполучливо бе уловен и художествено защитен крилатият дух на романтичната приповдигнатост, с една дума, ако в най-добрите постижения на приключенския жанр в телевизиите на социалистическите страни бяха постигнати редом с безспорните идейно-възпитателни стойности и определени и значителни, **своеобразни** художествени резултати, то, за съжаление, напоследък нещата не са на същото ниво.

Естествено, една от причините е например невъзможността да се говори с езика, подходящ за романтичната епоха на революционните борби (както в „На всеки километър“), за приключенията и перипетиите на съвременния раз-узнавач, действащ в пренаситената с техника действителност на нашето време. Още по-неподходящ би се оказал този език при описание, да речем, ежедневието на следователя в един малък провинциален град.

Изкуството обаче не търпи пустотата и не понася аморфността. Без да си позволявам оценъчност, трябва да констатирам, че в преобладаващото си болшинство реализациите от разглеждания жанр през последните години страдат на първо място от липса на форма. Не е достатъчно да проснеш един труп в първите кадри на филма и след това да вкараш в стаята оперативната група; не е достатъчно да покажеш в светлината на автомобилните фарове цолномера на бягащата кола на контрабандиста. . . Изобщо не е достатъчно да измислиш някаква „завръзка“ или да декларираш нещо от рода на това: „... че нашият герой (или по-добре герои) ще бъде (ще бъдат!) обикновен наш съвременник, кротък боец на тихия фронт. . . примерен съпруг . . .

любещ баща... редовен член на кръжока по изучаване на английски език... " и т. н.

Не говоря за това, че основна и принципно различна е нашата идейна постановка за създаване на пълноценни и богати характери на **нашите** герои (за разлика от схемите на всички схематични наследници на схематичния Шерлок Холмс). Не само Щирлиц и Якушев са богати, сложни човешки личности. При цялата им условност и Клос, и Деянов, и даже Митко Бомбата имат повече характер от огромното количество техни „продължители“ от следващите телевизионни поредици. Създаване на пълноценни характери — това е една от основните задачи, които стоят за решаване пред всички автори, които се заемат с приключенско-криминалния жанр.

Има обаче един момент, на който не случайно наблегнах по-горе, говорейки за съвременната продукция на жанра на Запад. **Реализмът**. . . фотографският, режисурният или, както щете. . . първоначалният, най-повърхностен и на пръв поглед най-лесно постижим реализъм. Първо и предварително условие за спечелване доверието на зрителя. Т. е. първо условие за спечелването на зрителя за нашата кауза. Тук ще си позволя да се позова на собствения си скромнен опит от реализацията на поредицата „Произшествие на спящата улица“, която осъществихме с Людмил Кирков през 1972—1973 година.

Изхождахме не само от стилистиката, налагана от сценариите на Павел Вежинов и Кирил Войнов. И не само от собствените си творчески темпераменти и пристрастия. Поставихме си въпросите: „Какво всъщност искаме да реализираме? Какво целим да постигнем?“ „Да разкажем няколко „историйки“? „Да „сплашим“ евентуалните престъпници с непогрешимостта на нашите криминални инспектори? . . . Да надникнем в една не дотам позната и малко екзотична действителност на „задния двор“ на нашето ежедневие?“ . . . Въпреки ироничния тон всичко това съвсем сериозно минаваше през главите ни и сигурно в една или друга степен е останало и на екрана. Едно обаче установихме с пълна сигурност. Че ще се стремим да бъдем верни на действителността, на нашата съвременност — както в детайла, в реквизита и костюма, в общия лан на улицата и във фактурата на стените на служебните кабинети и квартирите в панелните жилища, също така **и преди всичко** в характерите, пове-

„Един наивник на средна възраст“



дението, мотивировките и душевността на нашите герои. И тези истинските, и тези в кавички. Сходността на нашите принципи с тези на авторите и на актьорите ни позволиха да удържим тази концепция и да пресъздадем на екрана един действителен образ на нашето ежедневие, на нашия свят, в който престъплението е само „произшествие на сляпа улица“.

Мисля обаче, че нито ние използвахме докрай възможностите на така намерената формула, нито другите поредици на нашата телевизия направиха необходимите изводи от нашите постижения и неуспехи. Причината за това, струва ми се, е двояка:

— от една страна, робуването на стари схеми. На погрешно разбирани „канони“ и „специфики“ на жанра, на насила търсене на „атракциони“, „съспенси, трилъри и каскади“ и т. н.

— от друга страна, липса на достатъчен професионализъм и обикновено трудолюбие. Защото показването на екрана на обикновената делнична действителност се оказва на практика по-трудно от заснемането на елегантни барове, луксозни гарсонieri, стилни вили и тем подобни помещения от света на рекламните списания, лошия вкус и „фантастичната“ псевдосъвременност.

Колко по-трудно е показването на духовния свят на съвременния човек? И то на съвременник, застанал на предната линия, на „барикадата“ между двата свята. Тук ни най-малко не са достатъчни мигащите разноцветни светлинки, екраните (които старателно не се показват — не от съображения на държавна тайна, а за да се скрие жалката им бутафория), ултрасъвременните микрорадиостанции, най-нови модели коли западно производство и цялото реквизитно снаряжение, характерно за определен тип „мислене“. Достоверността не се увеличава от търпеливо разтегляния метраж на пейзажи от всички европейски и екзотични столици и плажове.

Защото фактът, че камерата фиксира истинските булеварди и авенюта, още не означава, че се е докоснала до някаква истина за тях. От автентичността на атлантическите вълни не се издига степента на автентичност на разиграваните пред тях ситуации.

Най-реалната реалност не е в състояние да компенсира липсата на познание, на творческо усещане за показваната реалност. Фотографираната материалност става реалност в изкуството само след като се осмисли.

Най-талантливият, най-заслужилият и най-народен артист не може сам да вдъхне живот в хартиено-мукавено-дървените личности, които му се поднасят като сурогат на този висок образец на съвременник, на борец, на комунист, който той трябва да претвори.

Напразно ще мигат екраните, ще фучат мерцедеси и поршета, ще звучат заплашително-значителни музикални акорди и ще се сменят познати и екзотични пейзажи, намирисващи на повика „Пътувайте с Балкантурист“.

С една дума — посоката на настъплението срещу пошлостта и некомпетентността в този изключително, бих казал, жизнено важен за телевизионния филм жанр е ясна — истински, сериозен, възискателен професионализъм. Привличане на най-добрите творчески кадри. Създаване на оптимални условия за дълговременна, перспективно планирана творческа работа на авторите. И ликвидиране на създаденото у някои творци халтурно отношение към произведенията на жанра по време на тяхната реализация като към „стока от втора категория“.

И преди всичко търсенето на теми действително актуални, значителни, засягащи реални процеси, реални недъзи, реални проблеми в нашата действителност. Определени последици от западното влияние, от идеологическата диверсия всред нашата младеж; стопанската престъпност, и то не само на равнището на кварталния бакалин и бармана от крайморския хотел; борбата с

международния контрабандизъм; последствията на колосалните миграционни процеси в психиката на хората, всевъзможните прояви на социална и психопатология, предизвикани от тези процеси и промени; профилактичната дейност, незабележима на пръв поглед, в ежедневието на обикновените служители на МВР; сътрудничеството на нашите органи със съответните служби на Съветския съюз и останалите братски страни. . . Това са само няколко, дошли на първо хрумване теми. Няколко теми от многото, които стоят пред нас, за художествена обработка и реализация.

Убеден съм, че в точката на пресичането на реалните проблеми от действителността, в цялата им острота и сложност с повишените критерии и средства на съвременния киноезик ще се родят онези произведения на криминално-приключенския жанр, които ще могат по право да бъдат наречени произведения на истинския социалистически реализъм, на истинското социалистическо кино.

Ще си позволя още едно отклонение, или по-скоро допълнение.

Въпреки всевъзможните декларации и пр. нашите опити в областта на телевизионната поредица, независимо от несъмнената ѝ младост, вече грешат с един учудващ консерватизъм. Всичките ни поредици са реализирани в една стилистика, в един ключ. . . Те строго спазват правилата на серията, а не на сериала. Т. е. ние досега нямаме в нашата практика нито един сериал, нито един „роман с продължение“, „роман-подлистник“, а само поредици от новели, сборници от разкази с общ герой и обща жанрово-тематична насоченост.

Надали е необходимо да се агитира за преимуществата на сериала. Ще цитирам на края и изтъкнатия френски режисьор Жорж Франжю: „ . . . Тази форма на повествуване, действена и дозирана, се втурва в живота на зрителя и предлага на неговото въображение едно **паралелно съществуване**.“¹

Световната практика — не само тази на американските телевизионни корпорации, но и на телевизиите от нашия лагер — доказва колко по-действен се оказва сериалът от обикновената поредица. Да си спомним само „Седмнадесет мига от пролетта“. Действеността на сериала и неговата ефективност идват от по-големите му възможности за поддържането на зрителското напрежение, от по-големите възможности за развитие характера на главния герой, с една дума — от по-широкото драматургическо пространство, с което може да борави авторът. Разбира се, сложността, творческите проблеми нарастват в същата прогресия. По-трудно е да се създаде един телевизионен роман, отколкото поредица от теленовели.

Пречките от технически характер (например необходимостта от ежедневно излъчване, а не от седмичен цикъл, което води до проблеми от общо репертоарен характер за цялата телевизия, както и необходимостта от значително удължаване на поредицата — 15—20—30 серии, а не 6—10, както досега) сигурно могат да бъдат лесно преодоляни, стига ние (кинематографистите и писателите, които милеем за жанра на телевизионния криминално-приключенски филм, ние, които искаме да създаваме действени оръжия за борбата, на която сме се посветили, ние, на които партията е поверила този толкова отговорен участък от идеологическия фронт) да подхождаме творчески, отговорно и вдъхновено към задачите и възможностите, които ни разкрива най-любимият жанр на телезрителите, любим и скъп на нас самите.

¹ Цит. по статията на В. Михалкович в сборника „Многосерийный телефильм — истоки, практика, перспективы“, Москва, 1976 г.

Още веднъж за „Мъжки времена“

(Преображенията на литературата в кино

АТАНАС СВИЛЕНОВ

Имената на Николай Хайтов и Едуард Захариев са достатъчна гаранция да очакваме техният филм „Мъжки времена“ да не бъде просто една нова бройка в нашето кинопроизводство. Те са нещо като „запазена марка“ и човек се настройва за среща със сериозното, с истинското изкуство, зарежда се с доверие и с една особена, празнична приповдигнатост на духа.

Но ако сме откровени докрай, нека си признаем и нещо друго: предварителното настроение е съпроводено и с известно любопитство, дори с примес на доза тревога, какъв ще бъде крайният резултат от тази „симбиоза“ на две ярки творчески индивидуалности. Безспорно е, че и двамата са художници с безупречно чувство за житейска правда и това тяхно органично влечение към суровата и неподправена истина ги сближава, но пък и колко са различни оттук нататък. Поне ако съдим от досегашните им творчески изяви — от книгите на Николай Хайтов и от трите игрални и няколко документални филма на Едуард Захариев. У писателя е силно подчертано романтичното начало. Първичното, грубото е поднесено в неговата проза през един особен ъгъл на зрение, който по неповторим начин ги оमेкоотява, опоектизира ги. Сърцето на Хайтов е нежно, деликатно, съчувстващо при цялата му инак външна строгост и мъжка навъсеност. А Едуард Захариев е „скроен“ по



Сцена от филма „Мъжки времена“

друга, различна вътрешна кройка. Той не би могъл с пламнала от чувства глава да си разреши излитанията, протуберансите на страстите, които си позволява Хайтов. У него непрекъснато е буден разсъдъкът, хладният преценяващ разум. Той не се възторгва и поради това нито в „Преброяване на дивите зайци“, нито във „Вилна зона“ (двете негови несъмнено най-зрели работи) ще открием лирична струя или някакъв сантиментален мотив. А че драматургията на Георги Мишев крие в себе си и такива възможности, беше потвърдено от други негови филмови интерпретатори — Людмил Кирков на пример. Но Захариев изхожда от собственото си устройство на човек и художник и слага ударение на другото, също присъстващо в сценариите на Мишев, начало — критичното, сатиричното. Той дори го заостря, обаче без да влиза в конфликт с органиката на литературния първоизточник, със същността на Георги Мишевата проза. Разголващият анализъм, сарказмът, с който Захариев наблюдава и изследва героите, не е чужд и на писателя, макар че той не е така безпощаден и скептичен, по-мек е, склонен е да разбере и прости. Захариев явно е по-зълчен, по-непримирим. В това отношение той съществено се различава от Людмил Кирков, който с добротата си сякаш уравнивява в представите на зрителите реалното съотношение на пропорциите и в една двойна проекция образът на Георги Мишев всъщност излиза най-точен и достоверен.

Бих искал веднага да уточня, че аз разбирам и приемам позицията на Едуард Захариев, ценя изключително високо неговите екранизации по Георги Мишев. Защото в случая е съществено не толкова това, какво е индивидуалното му устройство като художник, какви са пристрастията и особеностите му, колкото с какво естетическо и гражданско съдържание е изпълнена неговата позиция. Той критикува, изобличава, дори издевателствува в определени моменти над героите си, но не ей тъй, от мизантропия или черногледство, а като изхожда от високи нравствени и обществени критерии. Несъмнено

като моралист Захариев е един максималист, той не се задоволява с полуизмеренията на нещата, с компромисно извинение. В неговото съзнание непрекъснато присъства най-благороден и най-възвишен идеал. И това не е някакъв утопичен и нереален идеал, а идеалът на нашето социалистическо общество, на комунизма. В негово име той си позволява с язвителност и с негодувание да отрича слабостите, да воюва с пороците, да разчиства пътя на доброто и на истински красивото.

Ето тази непримиримост и настъпателност на Захариев ми допада, като за адмириране при него е и това, че той не защитава позицията си на художник и гражданин с по-удобни, по-малко носещи риск и неприятности средства, не върви по индиректен път към истините, като ги проектира в минали времена и в историята, а ги атакува фронтално, търси ги и ги разкрива в действителността пред нас, в хората, сред които живеем.

Впрочем така беше досега, така беше до последния му филм „Мъжки времена“. Разбира се, нелепо ще бъде, ако по повод на него се заговори за известно отстъпление, за авторска самоизневяра. Наистина, действието този път ни пренася далеч назад в историята, но не е трудно да открием, че тук подходът на Едуард Захариев се отличава със същия онзи нравствен максимализъм, който познаваме от прякосъвременните му произведения. Той се обръща към Хайтов и към героите от „мъжки времена“ с прозирната аналогия да ги съизмерим в морален и изобщо в човешки план с героите на „Вилна зона“ и „Преброяване на дивите зайци“. Досега идеалът се защитаваеше чрез средствата на изобличението, на отрицанието — приглушено или изведено до крещящата острота на гротесковата деформация и карикатурата, а в „Мъжки времена“ методът е друг, но пак в името на същата цел, на същия идеал. И тук той наистина не е пряко защитен, директно изведен, защото епохата е отколешна и над нея тегнат десетки обществено-исторически и нравствени ограничения, но намерението на Хайтов, което следва и неговият интерпретатор Захариев, е да ни докоснат до свят, от който трябва да извлечем и поуки с актуална, непомръкнала стойност. Този свят като цяло наистина е чужд на идеализацията, но в разкриването на вътрешния мир на неговите хора се съдържа една носталгичност, която не е далеч както от възхищението, че са съществували такива чисти, могъщи, здрави и силни страсти, така и от тъгата, че от тях с течение на годините толкова много се е похабило, поизчезнало е. . .

Нашата литературна критика много точно разкри, че стилизацията, присъща на Хайтовите „Диви разкази“ не е толкова стилизация на формата, на повествователния маниер, колкото е стилизация на цялостното изображение. Неговият свят и неговите герои са наистина автентични, натурални, носят чертите и особеностите на отминалата епоха, но те са също така и проекция на авторовия идеал, на авторовата тъга по силната личност, по силната страст, по достойното, наистина мъжко поведение. Оттук е и романтичната извисеност на неговата проза, нейният поетичен чар. Той е ценен и с това, че е подплатен от ярко национално звучене, от дълбоко народностен, български колорит. Изворите му не са в някаква екзотика на примитива (макар че и тя съществува и внася допълнителна свежест), а в задълбочаванията в народната душа, в националния характер, в изследването и разкриването на ценни нравствени добродетели. Ако има тъга по нещо и ако Хайтов иска нещо да извиси и да опоетизира — това са именно не патриархалният бит и ритуали, а тези добродетели, устояли и съхранени през вековете въпреки всички беди и изпитни. И Хайтов ни призовава да ги съхраним и за бъдното, за да останем българи.

Очевидно е, че тъкмо на този призив откликва и Едуард Захариев, той

става чрез екранизацията и негова идейно-естетическа позиция. В името на него той се връща към „мъжките времена“ и суровите им, „диви“, но доблестни и горди хора. Може би от гледната точка на съвременния човек техните нравствени дилеми и изпитания изглеждат някак семпли, без духовна усложненост, но в замяна на това пък там истина и лъжа, подлост и достойнство, мъжественост и нерешителност не са с размити граници помежду си, открояват се пределно ясно и отчетливо. Там нравствените и изобщо човешките категории са в един свой по-примитивен, но пък и по-чист вид. И не е нужно дълго да се колебаеш и измъчваш от съмнения, за да разбереш кой колко струва, каква е тежестта му на кантара на честта.

Именно в разкриването на този извисяващ се до смисъла на метафоричното звучене свят Едуард Захариев ни напомня за много от качествата си на талантлив кинорежисьор, изявени във филмите му по драматургия на Георги Мишев. И тук той ненаатрапчиво, деликатно, с органична непосредственост издига постепенно характера на изображението над натуралната автентичност и навлиза в желаната сфера на стилизацията, за да се роди онзи „един тон в повече“, който вече превръща повествованието от битово-достоверно в епично. Това всъщност е нещо ново при Едуард Захариев, защото досега тонът, взет една октава по-високо, отправяше разказа по посока на сатиричната заостреност. Тук той тръгва в друго, бихме могли да кажем, диаметрално противоположно направление — на поетично-легендарната стилизация, на фолклорно-приказната баладичност. Интересното е, че както по-рано, така и сега пръв помощник на режисьор-постановчика е операторът Радослав Спасов, но блестящата му изява в новото амплуа всъщност не е чак толкова голяма изненада, като имаме пред вид колко чисто като стил и колко ярко като графично внушение той засне новелата „Изпит“ (пак по Хайтов, в режисура на дебютиращия тогава Георги Дюлгеров). И в „Мъжки времена“, както и в предишната му съвместна работа със Захариев, той ни изправя пред едно изображение, което аз условно ще нарека „рококо“ и което се характеризира с бавно и системно натрупване на много детайли, на много подробности, на много нюанси, но в последна сметка тази щедрост се оказва не еkleктика и шарения, а материално извайване на един хармоничен, стилово осмислен пластичен свят. Зрителят започва не само да вижда Хайтовия свят, но и да го усеща, да се подчинява на магията му.

Но след тези признания, с които искам да отдам заслуженото си възхищение от високия професионализъм както на оператора, така и на режисьора, който явно отблизо и пристрастно ръководи всяка функция на камерата, започват и някои мои по-генерални и по-частични несъгласия.

Ще започна от частичните, но те май само привидно изглеждат такива, защото от тях някак от само себе си човек отива и до по-генералните забележки. Този маниер на работа, който си позволих за яснота да нарека „рококо“, довежда до силно забавяне на ритъма, до голяма мудност и провлаченост на филмовото действие. Отначало това дразни и ние очакваме, че на своеобразното любуване на камерата от хубавите обекти, от природните красоти, от етнографската екзотика ще се сложи край, но то за съжаление продължава до края на филма. Но по-нататък освен обхващащата ни на моменти прекомерна досада се долавя и нещо друго: че за големия обем на творбата, за нейното продължително времетраене (над два часа) не достига драматургическа основа, драматургическа енергия. Един друг сюжет, по-плътен, не само външно-атрактивно погледнато по-богат, но и вътрешно по-наситен, по-мотивиран, вероятно не би ни довел до чувството за излишна дължина. Сега тази драматургическа недостатъчност е почти крещяща и за нея първопричината ще търсим не другаде, а у самия Хайтов, който е автор на сценария. В този слу-

чай той като че ли малко механично е погледнал на въпроса за екранизирането на своите разкази и не е подпомогнал със сценарното им обогатяване и уплътняване режисурата.

Механично до голяма степен е станало и „присаждането“ на двата разказа „Мъжки времена“ и „Сватба“ един към друг, макар че по принцип тази симбиоза е възможна. Чрез нея наистина филмовата история може да получи други, по-широки измерения, да стане като идейно внушение по-сложна и по-съвременна, но аз не възприемам не това, а начина, по който всичко в края на краищата е осъществено. Според мен липсва закономерният преход от битово-поетичното звучене на „Мъжки времена“ към психологическия драматизъм, към баладичната символика на „Сватба“. И тук вече освен към сценариста аз не мога да си спестя укорите и към Едуард Захариев. Той е бил именно фигурата, която е в състояние да смекчи ръба между двете самостоятелни части на филма, които са сега до такава степен самостоятелни, че всъщност представляват два филма. Единият от тях, първият, е добър филм и може би с него е трябвало да дойде и финалът. Вторият филм, макар да съм изпълнен с уважение към замислите на създателите му, не мога да приема за успешен. Дори ако го разглеждах сам за себе си, просто като отделна новела. Но още по-малко пък мога да го приема като съставна част на цялото. Тук за мен многозначителността е мътна и претенциозна, липсва органиката и яснотата на предишното действие. Драмата на самотния Банко ме оставя дистанциран, тя е така поднесена, че аз изобщо не се приобщавам към неговите душевни терзания и стремежи. Наблюдавам резултат, без да вниквам в мотивите.

В средите на моите колеги-кинокритици беше лансирана тезата, че цялата втора част на филма трябва да се схваща като предполагаема история, като нещо, което би могло да се случи, а май не се случва. С подобно внушение лично аз решително се разминавам. Не мога да приема за фиктивна, за въображаемо-условна история, която за разлика от първата е заснета дори по-натурално, пластическият ѝ строй е по-осезаемо веществен, по-груб дори. Тук в сватбените ритуали и привички липсва онази стилизация, която придаваше на първата част от филма епична извисеност. Допусната е дори етнографска еднозначност, повече дразни и бутафорната приблизителност. А каква условност може да има например в кадрите с конницата на Каракольо, които освен че са заснети учудващо несръчно и тромаво за творци от ранга на Едуард Захариев и Радослав Спасов, са и натрапващо буквални? Не „спасява“ положението в тази втора половина на филма и огромното дарование на Григор Вачков, който иначе наистина в цялостната трактовка на Банко ни радва с мащабно изградения характер на истински Хайтов герой, на горд и силен, корав и справедлив мъж, носещ в себе си някои от най-ценните добродетели на българина. Ала във втората част при цялата естественост на реакциите си, на поведението си неговата драматична сила е под „сурдинка“; Банко вече не е така природно волният човек, а не вникваме във вътрешните пружини на тази метаморфоза. Измъчва ни някаква статика, която си остава без оправдание. Тук изобщо над филма започва да тегне студенина, която можем да открием и по-рано, и в неговата като цяло успешна първа част, но тъй като към края присъствието ѝ вече става съществен фактор, не бива да я отминаваме без внимание.

Мисля, че това е един от пунктовете, в които наблюдаваме известно разминаване между сценарист и режисьор, между устройството им като темпераменти, като психо-емоционални системи, като художници в последна сметка. Рационализъмът на Едуард Захариев, неговият някак интелектуален скепсис влиза в конфликт с буйно бликналата емоционална стихия на Хайтов, с неговата витална първичност. Не отричам, че от това конфликтване на моменти

се раждат и плодове, които са от полза за прозата на Хайтов — на екрана тя става по-осмислена, в нея започват да прозират непознати, нови пластове. В това отношение заслугите на Захариев не бива да се отминават.

Но заедно с това над целия филм, в по-голяма или в по-малка степен, тегне онази студенина, за която споменах и която е продукт на дистанцираността на режисьора от света на писателя. Той му вярва донякъде, но донякъде и не му вярва. А на други места пък просто не е в състояние да се вживее докрай във вътрешния мир на героите, не им разрешава онази пълна разкрепостеност и природна свобода на страстите, на които Хайтов вярва. Един такъв съществен акцент в разказа „Мъжки времена“ неслучайно е кажи-речи само маркиран във филма — любовната сцена между Банко и Елица на поляната след излизането им от ледената планинска река. Тук по Хайтов трябва да избухне вулкан от чувства и страсти, а на екрана се срещаме с деликатност и рафинирана сдържаност, които може би са присъщи на нашите модерни времена, но не и на първичните натури от епохата, за която разказва писателят.

За мен и цялото реализиране на втората част е своеобразен израз на дистанцираността на Захариев от Хайтов, на резервите, които той си оставя и не му вярва докрай. Не става дума, разбира се, за вяра в творческите способности на писателя, а за вяра в изградения от него свят, в неговите герои, в моралните и хуманните закони, които властвуват там. Той, Захариев, тръгва към разказа „Сватба“ с намерението да усложни нещата, защото до този момент те му се струват някак прости. Той търси контрапункт, търси други измерения, за да зазвучи цялата история в други мащаби, да се изтръгнат от нея нови и очевидно актуални внушения. Впрочем на пресконференцията преди премиерата на „Мъжки времена“ режисьорът честно и откровено си призна, че е така, че без втория разказ не би се чувствувал удовлетворен като художник. Като изхожда от собствените си разбирания и естетически позиции, Едуард Захариев е прав. Но той не отчита един съществен момент, че все пак основната му задача е да пресътвори света и образите на Хайтов. А към изпълнението на тази задача не може да се пристъпва с резервираност, с известна дистанция, с неверие. Та разказът „Мъжки времена“ е всепризнат шедьовър на съвременната ни проза и лично аз мисля, че той и без усложнения и допълнения може да защити и чрез екрана стойността си. Самочувствието на екранизатора е необходимо качество, ала все пак и то си има граници, и то трябва да се съобразява с величини, които не се нуждаят от снизхождение. Преди известно време така преправяхме, доизяснявахме и усложнявахме Йовков и всички видяхме какъв резултат се получи, каква „Нона“ излезе от неговия чудесен роман „Чифликът край границата“. Направо окепазахме Йовков, та сега сигурно трябва да минат поне десет години, докато някой друг добне кураж да посегне пак към него. Давам драстичен пример, който не е в никакъв случай съответен на „Мъжки времена“, но все пак ако крайният резултат, очакван от срещата на Хайтов с Едуард Захариев, не е онзи, който очаквахме, нека между другото пак си помислим за характера на творческите взаимоотношения между писател и режисьор и за необходимото пълно доверие, което трябва да ги предхожда. Защото иначе от пукнатините се достига до плодове, които не са от полза както за писателя, така и за неговия тълкувател. Губят и двамата. Поне така е в случая с „Мъжки времена“, който в движението на нашето днешно кино несъмнено е с определено място и стойност, но който не се превърна и в художествен факт от висотата, която е подобаваща за дарбата на Николай Хайтов и Едуард Захариев.

„ХОРА ОТДАЛЕЧЕ“

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

Докато гледах филма, докато четях сценария и размишлявах върху видяното и прочетеното, имах странното чувство, че нещо неуловимо ми се изплъзва. Явно това не беше от прекалена деликатност и иносказателност, която се нуждае от усилие на фантазията, за да бъде разтълкувана, защото нещата във филма са доста директно назовани. Беше потърсена и атмосферата на истинския строеж, съзирах стремежа към автентичност, желанието всичко да бъде, „както в живота“. И все пак. . .

Най-напред гневът на бригадира Жеков ми се видя малко пре-силен, ~~пред~~поставен. Той отказва да прави инсталацията в новия стол, „да завинтва крушки“, по презрителния му израз, защото е квалифициран и трябва да монтира трансформатори. Добре, но трансформаторите се губят някъде заедно с легендарния Момчилов, който трябва да ги достави, и бригадата получава временно друга задача. Това е основният сюжетен ход, поводът да се разкрият нередности в организацията на строителството и някои конфликти.

Казах си: А защо да не „завинтват крушки“? Защо тоя Жеков толкова се перчи с квалификацията си? И си спомних подобен случай от друг филм — „Мъже без работа“, — където някой пък не беше доставил асфалт, но докато го чакат, работниците свършиха нещо полезно — оправиха площада на близкото село. При сходни ситуации реакциите бяха различни. А симпатиите ми оставаха при героите на предишния филм.

Васил Михайлов в сцена от филма „Хора отдалече“



Сценаристът имаше, разбира се, отговор на неизказаните ми още възражения. Вслушах се в него — той беше точен и логичен: всеки трябва да работи това, за което се е специализирал, „държавата ни плаща, за да монтираме трансформатори“. Останалото очевидно би било разхищение на средства, на труд, на знания. Или използването им не според коефициента на полезното им действие. От ясно по-ясно.

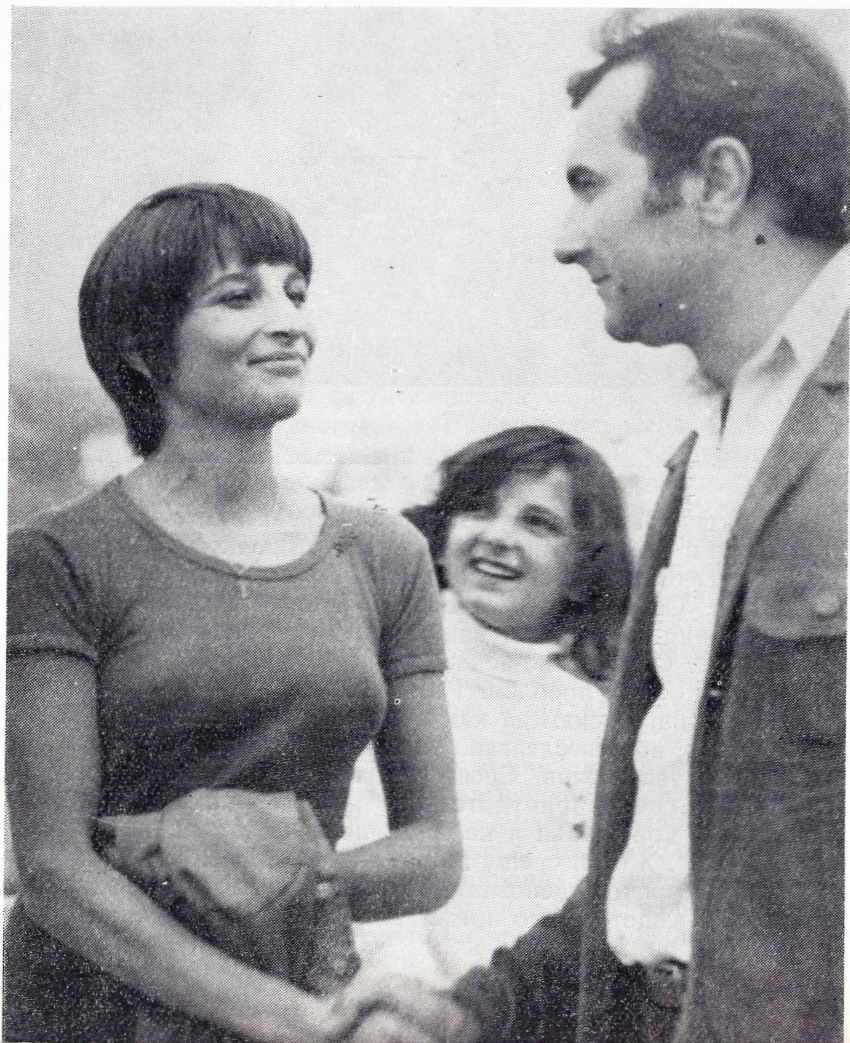
Реален и важен ли е този проблем? Реален и важен е — съгласявам се със сценариста. Но веднага искам да кажа, че той ми изглежда опростен във филма, само заявен, но неизследван, извикан, но неаргументиран.

Срещу какво негодува Жеков? Срещу лошата организация, срещу неритмичното снабдяване, срещу принудителните престои — всичко това олицетворено в Момчилов, който така и не се появява на екрана, но е някъде зад кадъра, „на колела“. Жеков срещу Момчилов? В един момент обаче започнах да съчувствувам на този непознат доставчик, не за да го предпазя от гнева на бригадира, а защото си го представях как тича запотен по гари

разтоварища и канцеларии, как се разправя за неустояните договорни доставки и как въпреки всичко тези доставки ще тръгнат към строежа. . . Ако той наистина е такъв — и защо да не е, щом авторите са го оставили на догадките ни — какво може да му противопостави Жеков освен позата на своята непогрешимост?

Ето как във филма се настанява схемата (този прав — онзи крив), ето как един реален проблем се лишава от своята обемност и многообразност, за да остане само неговата маркировка. Негодуванието на Жеков е неубедително и заради това, че то фактически не се опира на някаква солидна алтернатива. „Трансформаторите“ не са алтернатива на „крушките“. Бригадирът иска отлична организация, но не предлага нищо конкретно. Той е загрижен за всички, за целия строеж (свиква събрание), но тези грижи и действия са още в сферата на констатацията, те не са подплатени от някаква конструктивна идея или проект.

Не ни донася прояснение и възловият епизод на събранието. Тук се разменят остри реплики, казват се някои истини (но пак само като реплики!), създава се впечатление на неспокойствие, на критичност, на непримири-



Сцена от филма „Хора отдалече“

мост към недостатъците, но до по-голяма и по-сложна истина, която включва в себе си пътя за решаването на проблемите, не се стига.

Както казах в началото, нещо „се изплъзва“ — не е ли това „нещо“ самият проблем на филма? Той наистина е деклариран, но изглежда твърдехав, неразвит и беден.

Трябва да признаем едно обективно качество на „Хора отдалече“ — неговите автори, сценаристът Атанас Ценов и режисьорът Н. Рударов, са преодолели страха от така наречената „производствена тема“. Доскоро битуваше мнението, че трудовата, производствената дейност на човека може да бъде само фон в едно произведение на изкуството — иначе той, човекът, се разкривал в семейството, във взаимоотношенията си с приятели и т. н. Подобни възгледи, породени като реакция на стари схеми, очевидно също са схематични. Особено днес, когато развитието на научно-техническата революция извежда на преден план един нов тип герой — инженера, квалифицирания работник, организатора на производството. Днес вече има доста творби, които разискват тези проблеми не между другото, не „като фон“, а в тяхната същностна дълбочина, при това с необходимото уплътняване на образите и характерите. Желанието на нашите автори да следват тази линия е напълно обяснимо, то е вдъхновено от реална съвременна проблематика и, можем да допуснем, насърчено от успешните ѝ претворявания в други произведения. В разговорите и оценките за филма се търсеха аналогии и сравнения с „Премия“, с „Външен човек“, а защо не и с „Магистрала“, в чието създаване сценаристът на „Хора отдалече“ също е участвувал. . . Тези сравнения са естествени не толкова, за да се изтъкват едни минуси за сметка на други плюсове, колкото като опити да се улови общата характеристика.

И така освен проблемите съществуват и хора, които ги олицетворяват и движат. В нашия случай това са „хора отдалече“. Не искам да правя евтини каламбури със заглавието, но ще кажа, че то също ми „се изплъзва“. Запитах се: защо „отдалече“? Със същия успех не можеше ли да бъде „Хора отблизо“? Отдалече — събрани от разни краища на стрежа. . . Отблизо — за да се сближат, за да се сближим ние с тях. . . Но сближаване ли се наистина? Малко след прожекцията се опитвах да отделя в паметта си членовете на бригадата — кой беше Данчо, кой Ванчо, кой Коста, кой Стоил? Двама отидоха „да завинтват крушки“ и бригадирът с юмруци ги разгони, един се изказа на събранието, друг има момиче — детска учителка. . . Виждам, че за всекиго са търсени по един-два шриха, но те неусетно избледняват (или са били по начало бледи), не са открити достатъчно актьорски, за да ги запомним и запазим в паметта си като съдби и индивидуалности. В този смисъл заглавието „Хора отдалече“ може би повече подхожда.

Ако допуснем, че това са допълнения към образа на Жеков, фон на енергията му, оркестър, който приглушено акомпанира на солиста, тогава се запитваме в какво и как се изявява този солист. Вече говорихме за основната му активност, за твърдата му позиция в дилемата трансформатори или крушки. Това е, така да се каже, „производствената част“ на образа. Има обаче и „лична част“ — разводът с жена му. С „личната част“ започва филмът, след това тя се изоставя напълно и започва „производствената“. Няма никаква връзка между тях, ако не се смята обяснението, което може да хрумне всекиму — вече сме го чули другаде: Жеков се развежда, защото, увлечен в работата си, не е имал време за семейството. Тъй като разводът няма никакво отношение към по-нататъшното действие, той е направо излишен за филма. А и цялото това деление на две части е несъстоятелно от художествена гледна точка. То не обогатява образа, а го схематизира. В сценария е направен опит, повече външен, да се вплете личната линия в следващите перипе-

тии на героя — в решителните моменти Елена се появява във виденията на мъжа си. Евантуалното реализиране на този похват във филма едва ли би му дало нещо съществено. Вероятно затова и режисьорът Н. Рударов се е отказал от него.

И така желанието да се навлезе в една нова проблематика този път не е срещнало солидно покритие. Това не дискредитира самата проблематика, защото тя вече е защитена от интересни и талантиливи творби, а само доказва неотменното ѝ изискване за по-голяма дълбочина, житейска сложност и художествена убедителност.

„ХОРА ОТДАЛЕЧЕ“ — български игрален филм, производство на СИФ, 1977 г. Сценарист — Атанас Ценов, режисьор — Никола Рударов, оператор — Георги Георгиев, композитор — Кирил Цибулка. В ролите: з. а. Васил Михайлов, Асен Ангелов, з. а. Константин Коцев, Кирил Господинов, Стоян Гъдев, Мадлен Чолакова и др.



Георги Попов в киното

— И как си го представяш ти това: един аз — под ръководството на някого!

Той беше искрено удивен. И основателно: та ние се знаем още от 1927 година!

...Току-що бях издържал тогава конкурса и съм вече втори месец редовен студент в Държавната художествена академия — първи курс, приложен отдел. . .

И изведнъж:

— Запознайте се! Това е Джон!

Степанчикът, свръхсимпатичната, възторжена студентска личност Стефан Бъчваров — също от Ямбол, — произнася така претенциозно-опростено: „Това е Джон!“, че самото то става вече предвзето! И действа като шок!

Преди всичко Георги Попов е в трети курс! При това живопис!! Малко преди той да влезе в ателието, бях чул зад паравана нечия реплика:

— Какво прави Джон бе, Георге!

Георги Атанасов, който тогава беше негов съквартирант, отвърна по обичая си хапливо:

— Прави! Прави се на божествен!

Ние сме в това здание на академията, където са ателиетата по живопис. Степанчикът ме е довел тук, на втория етаж, в ателието, което води професор Стефан Иванов, за да ми покаже един „автопортрет“. Той е още на статива (самият Попов е някъде навън). От платното — в един много енергичен ракурс — гледа през рамо, от горе на долу, надменно-снизходителен, красив, разгърден по цигански, брюнет. Периферията на черната му, широкопола художническа шапка, килната едва ли не на тила, обрамчва като ореол вдъхновеното чело и енергичния акцент на плътните, подстригани мустаци.

Този автопортрет беше третата причина да съм вече достатъчно шокиран, когато Степанчикът ме беше побутнал по рамото с това предвзето просто:

— Това е Джон. Запознайте се!

Георги Попов беше наистина „същият“: абсолютна прилика, същият снизходително-надменен поглед към двама ни, докато траеше ръкостискането и. . . в следващия миг престанахме да съществуваме за него.

Докато той напъхваше левия си палец в дупката на палитрата, бръсвайки с примижал поглед платното, в главата ми оново звънна споменът за присмехулната реплика:

— Прави! Прави се на божествен!

Очевидно Георги Атанасов беше прав.

Но основното си остана: Чудесен художник! Талантлив художник! Изтънчен художник!

Така беше в онзи ноемврийски ден на 1927 година.

В моя кабинет на „Раковски“ 96, по средата на 1950 година, Джон Попов ми повтаря удивен своя въпрос:

— Как го виждаш ти това: един аз — под ръководството на някого!

Джон си е същият. Още малко възмъжал — прехвърлил четиридесетте, а той е година по-стар от мен. Само че от плътните, черни, късо подстригани мустаци на „автопортрет“, сега е останал само, грижливо изсечен с бръснач, един тесничък фриз четина върху самия ръб на горната устна — това е следата, която Париж остави върху физиономията на Джон за цял живот! И още нещо — в практиката му на художник — най-очарователният пастел, който е рисуван у нас!

Естествено Джон не знаеше колко нещо съм изпопремислил и колко битки съм издържал, докато най-сетне можах да си позволя това: бях го повикал и току-що му бях предложил да го включим като главен художник в Студия за игрални филми.

Изтеклите двадесет и няколко години бяха потвърдили категорично онова, което усетих още при първия си контакт с Георги Попов и неговото изкуство: Чудесен художник! Талантлив художник! Изтънчен художник!

Той беше завършил блестящо академията. През 1929 година заминаха с Миша — синът им Димо се роди още докато бяха в академията — за Париж и се върнаха в София чак към 1935 година.

По-късно, на един конкурс за паметник на Скендер бег, Джон беше заминал със скулптора Асен Пейков за Албания и работи там около година, след туй се прехвърли пак в Париж. . . откъдето се върна след година, и през 1939—1940 година нашите пътеки се кръстосаха отново: работихме известно време на театралното поприще. За „Опитен театър“ на Стефан Сърчаджиев Джон проектира и осъществи в остро експресивен ключ сценогра-

Портрет на съветския режисьор Сергей Василев от Георги Попов



фията за спектакъла „Корсарът“ от Ашар, докато за същия театър аз решавах по него време (1940) сценографията за „Конекрадецът“ или „Разобличението на Бланко Поснет“ от Бърнард Шоу и около „Господин дьо Пурсоняк“ (Молиер).

Това, което отличаваше тогава Джоновото решение на декора — и конструктивно, и стилово, както и решенията на костюмите, както и на осветлението, — беше категорично естетическо внушение! Той просто заставяше зрителя да се пренастрои и да влезе в стила, в гамата, в ритъма на протичащото пред очите му действие!

През 1941 година в живота му влезе Татяна — втората му съпруга и малко по-късно — дъщеричката им Констанца.

Много по-рано — още през студентските ни години — силно естетическо внушение на преживяното от художника вълнение лъхаше от чудесните илюстрации, които Джон правеше за някои юношески романи (на Фенимор Купър, Джек Лондон и др.). По-късно той заработи сериозно на този фронт

и фактически стана един от най-добрите (ако не най-добрият) илюстратори между нашите художници.

През 1947 година Георги Попов беше изпратен в Швеция да оформи българския павилион на един международен панаир в Стокхолм. Беше изпратен за месец и половина, а се върна след шест месеца: едно шведско издателство го ангажира за илюстрациите на тяхно издание, струва ми се, на английски език — „Рубайят“ на Омар Хайям.

Разказва ми **Татяна**:

„... Чак на 30 декември! Навечерието на Новата 1948! Констанца беше на четири годинки. Следобед. Звъни се отдолу продължително, силно. . . тогава живеехме на „Бенковски“. Досетихме се! Хукнахме да го посрещаме... Пристига засмян, весел. . . тичаше нагоре по стълбите. . .

. . . На връщане от Стокхолм беше минал за по-кратко през Париж. Носеше седем куфара подаръци!

Да! Това беше човек със замах. И в доброто. . . и в злото!“

Около Омар Хайям Джон беше изпопребродил скандинавските страни. Но беше ги преброял не по музейните следи на целия онзи рой очарователни техни художници, а в суровото ежедневие на съвременните шведи, норвежци, лопари, ескимоси. . . та беше прекрачил даже зад северния полярнен кръг!

Последната му крупна работа като илюстратор си остана „Сказание о полку Игореве“.

Всичко това и много, много още други неща бях вече припомнял, съобщава, премислял, когато пред нас, ръководството на кинематографията, застана задачата да се започне изграждането на национално българско киноизкуство, като се пристъпи към това незабавно с наличните кадри.

Един от остро стоящите проблеми тогава беше операторският, макар че видимо той изглеждаше почти най-благополучният.

Операторите у нас бяха мигрирали към киното от фотографията. И Бончо Карастоянов, и Емил Рашев бяха художници-фотографи, с огромна и като обем, и като продължителност практика зад гърба си. С фототехнологията на киното те се справиха още с първите си работи и бяха „овладели“ камерата като апарат. Но те пренесоха тук и своя фотовкус, целия си фотохудожествен арсенал, те повлякоха в киното цялата си естетическа инерция и застанаха на изходните позиции на тяхната фотография: да уловиш и да фиксираш на най-най-най-изискано равнище мига. Но именно мига, статичния миг на фотографията им (и Бончо, и Емил бяха кабинетни фотографи, собственици на ателиета).

Единствен Захари Жандов тогава разгъна спонтанно вроден, истински и много остър кинематографски инстинкт. Камерата в неговите ръце ставаше субективен фактор, със собствен език и собствена сила на внушението. И не само в „Един ден в София“, и не само в „Хора сред облаците“! Припомнете си онези няколко епизода около врачанската скала в „Септемврийци“ или парчето клавиш от разбомбеното пиано в ръцете на Витан Лазаров, така вдъхновено пипнато от Любомир Пипков, както и спускащите се партизански вериги в „Тревога“ — епизоди, родили се под непосредствената интервенция на Жандов, осъществени някои от тях направо от ръцете му, — и ще усетите камерата като субект!

Но понеже беше започнал като автор-оператор, Жандов неусетно се настрои на „режисьорски лад“ и киноизкуството го загуби като могъщ оператор, оператор от най-висока класа!

А ни предстоеше труден революционен ход: предстоеше ни да се въдвори на екрана нова естетическа конституция — киноестетическата конститу-

ция на движението! Предстоеше да се овладее екранът и като пулсация, и като територия — чрез живописно-пространствено решение, — и като интензивна светотонална среда за разгъване на действието.

Но въоръжението на „наличния кадър“ бе недостатъчно за вземането на такива висоти!

Бавно дойдох до убеждението, че тук ще трябва да се привнесе отвън известна грамотност. Но грамотност творческа и проверена, непременно проверена и доказана.

Най-после видях необходимия тактически ход! Видях го ясно: трябва да се въведе художник. Да се въведе не само в подготовката, но главно да се въведе на самата снимачна площадка! Въпреки съпротивата на досегашната инерция, въпреки ревността, която упорито ще проявяват и оператори (главно оператори!), и режисьори!

Но кой?

Самото тактическо решаване на въпроса носеше вече известен стратегически нюанс: при неточен избор на художника — и като естетическо кредо, и като ерудиция, и като личност — този ход би могъл да ни отплесне в натурилизъм!

Пресях всичко, коквото можах, през главата си.

И реших — Джон! Георги Попов.

Главното ми, решаващо съображение, което изкочи пред всички съображения **за и против**, беше именно този момент в цялото творчество на Джон: присъствието на категорично естетическо внушение!

На второ място идваше много широката му ерудиция, огромният му опит и действителният му художнически авторитет — и Бончо Карастоянов ще го приеме, и Емил Рашев ще го преглътне!

Третото съображение — абсолютно живописна грамотност! Ще я приемат и тези, които режисират!

Излязох с предложение в ръководството.

В ръководството, неочаквано за мен, възникнаха сериозни възражения във връзка с това, че Георги Попов е, видите ли, известен формалист и че с тази кандидатура Слав поставя на много сериозен риск. . . бъдещото развитие на цялото ни киноизкуство!

Освен това — продължаваха опонентите — във всички европейски и американски кинематографии до декор и до някои проблеми на снимачната площадка се допуска не художник, а архитект! За художника в тези кинематографии остават само триковите моменти и рекламата!

Между другото — в това, че Георги Попов е формалист — бяха убедени и много художници, включително и наши съвипусници. Особено се настървиха след 1944 година, когато на вълната на антиформализма някои от тях се почувствуваха именно на партийни позиции. Това бяха добросъвестни рисувачи, които свеждаха проблемите на българската живопис до точното копиране на природата, на действителността. На тази основа някои от тях се добрах до професорска катедра и звания.

Нашата естетика е категорична: изкуството е субективно отражение на обективната действителност и в това отношение класиците на марксизма-ленинизма са ясни. Понеже изкуството на Георги Попов фрапира зрителя властно с тази субективност на отражението на именно обективната действителност, мнозина не дотам грамотни се смущаваха. Така се стъписаха и някои от състава на ръководството на ДП „Българска кинематография“ и реагираха остро при обсъждането на моето предложение. И само решителната намеса на Страшимир Рашев ликвидира възникналия спор.

— Стига с този „формализъм“! Някои считат и Иван Ненов за формалист!



Скици към нереализиран филм по повестта „Танго“ от Георги Караславов

Ние ще допуснем такъв художник като Георги Попов и на самата снимачна площадка, не само в подготовката и при режисьорския сценарий! А на художествен съвет ще проверим резултата. Ако се окаже, че сме сбъркали — колко му е да се откажем! И мога да ви съобщя малка подробност: в съветската снимачна група няма архитект. Има художник!

В края на нашия разговор в моя кабинет аз отговорих обстойно на възклицанието на Джон, разкрих му откровено ситуацията, разгънах задачите, които чакат според мен неговата интервенция, разкрих му и някои по-нататъшни мои намерения. . . и успях да го убедя.

Разбра ме точно и се съгласи: прие да бъде назначен на предложения му пост.

Десетте години, през които Джон работи като главен художник при Студия за игрални филми, потвърдиха напълно както правилността на самата постановка на въпроса за творческата интервенция на художника в процеса на изграждането на филма, така и точността на нашия избор тогава.

Какво направи Георги Попов — нека говорят хората и фактите.

Два-три месеца след встъпването на Джон в длъжност, ми звъни веднъж Бончо Карастоянов:

— Трябва на всяка цена да поговорим. Веднага! Определи кога можеш. Никога Бончо не е бил такъв! Той, възпитаният. . .

— Добре! След половин час съм долу на тротоара!

Моят половин час се попроточи (както често ми се случва) и го заварих вече долу. Очевидно беше разстроен:

— Потресен съм! Искам да чуя твоето мнение!

Помислих, че са го обидили — Бончо беше фин човек, с чувство за собствено достойнство, — нещо дребно не би го засегнало така.

— Слушай! Само моля ти се, слушай хубаво! — И започна да ми чете листче, което бях забелязал в ръката му от самото начало. Записал беше нещо на широката страна на това тясно, дълго листче: — „. . . Художникът е длъжен в портрета да изравни везните на общественото изискване към личността с нейната индивидуалност — нещо, което фотографът е неспособен да направи. Тук художникът се явява като обществен изразител, а не инти-

мен професионален съзрцател!“ — Поисках му да си го препиша и той ми го продиктува: записал съм го „мот а мѳ“! . . . — Ти разбираш ли какво направи той. . .

— Ама чакай! Най-напред кой е този „той“?

— Кой! Джон! Твоят Джон Попов!

— Е добре, какво. . .

— Как добре! Как добре! Ами това хвърля на боклука всичко, каквото съм мислил досега, в каквото съм вярвал, в каквото съм бил убеден непоклатимо! Ти ми кажи най-напред това негово ли е, или цитира някого. . .

— Е това не знам! И да цитира, аз не знам кого. Не съм го срещал това досега. . .

— А ти. . . Ти съгласен ли си? Така ли е според теб?

— Защо? Нима ти. . .

— Ами там е катастрофата я! Той ме убеди! Това е така и аз съм потресен! Разбери: цял живот съм мислил другояче. . . а той е прав!

На самото място преписах и аз тази сентенция, но и до ден днешен не съм успял да се справя с това: цитирал ли е някого Джон, или е негово! И все едно! Това, което беше направил с Бончо Карастоянов, беше негово! По джоновски!

Веселана Манафова ми е написала:

— Да използваш недостатъка като качество — това съм го чувала неведнъж от теб! Ще ти разкажа за Джон нещо, но тук недостатъка използвах, без да искам, несъзнателно.

Копривщица. 1951 година. Снимаме филма „Под игото“.

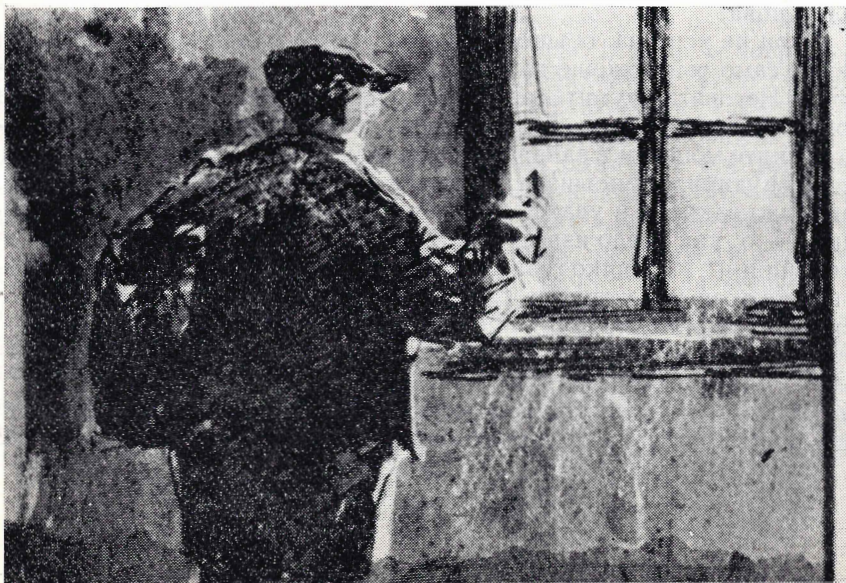
Както най-често се случва, късно се сетили за една дата и на бърза ръка стъкмяват „вечер“. И ми възлага Даковски като баба Параскева от „Лайпциг 33“ в Народния театър да кажа монолога ѝ на митинга в Париж:

— Нали виждаш, че няма друг изход, Веселана!

Той е прав, но. . .

Няма време, няма костюм, няма перука, няма грим. . . ! Имам само половината от годините на баба Параскева!

На „сцената“ импровизирана от пристегнати помежду си маси от ресторанта, където ме бутнаха „да се давя“, една от масите, по които стъпвах, се



килна леко и. . . неволният жест да запазя равновесие, аз продължих нататък като нарочен, начален жест на монолога:

— Шестима родих! Шестима отгледах! Трима вече загинаха! Сега искат да ми убият и Георги. . .!

Оттук нататък не се помня: хвана ме! Помня само, че с неочаквана лекота отбихах от „монолога“ само онова, което се навързва спонтанно на линията: „Няма да им го дам! Помагайте!“

Получи се нещо като експромт, който ме хвана за гушата!

. . . Усетих се едва зад „кулисите“: на рамото ми хлипа мъжка глава!

Опитах се да я отблъсна. Той я вдига — едро, грубовато-татарско лице, с леко изтеглени къси очи и четинести мустаци по ръба на устната — разплакан! Стана ми страшно: Джон Попов — разплакан!

— Прощавайте! Неволно! — И някак виновно ми разказва: той бил там, в Париж, по онова време, в същата зала Ваграм, на същия онзи митинг тогава, когато баба Параскева. . . И ревал там гневно заедно с всички работници, интелигенция. . .! Но тук. . . сега. . . неочаквано го преживял. . . И се шмугна в гъстото на калабалъка.

Е, имала съм „върхове“! Но това, което изживях в тези къси няколко мига, беше ликуване!

Минчо Минчев:

„. . . Като художник-декоратор в кукления филм, работех над декора: „Портата на „Султан Селим джамия“ за филма „Майстор Манол“.

На нашето прекомерно романтично пребиваване в „монмартърската“ мансарда в безистена на „Леге“ — където се роди „Мултфилма“ като студия — беше ми дошел краят и сега се репчехме в Студия за научно-популярни филми на „Бирюзов“.

Веднъж Джон хлътна по погрешка в моята стая.

Попита ме какво е това, което работя.

Разказах му за задачата, над която се трудя, обясних му намеренията и за декора като конструкция; поговорих за ефектите, които очакват във връзка с перспективните съкращения, по оцветяването, за да получа по-богата и по-тънко нюансирана палитра в черно-бялата ни версия и пр.

Джон ме слушаше по-скоро търпеливо, отколкото внимателно, и на края каза просто:

— Нали няма да възразиш, ако те прехвърлим в цеха за комбинирани снимки на игралния филм? А, Минчо?

Той улучи: аз наистина не възразих. И слава богу!“

Мария Иванова:

„. . . Уви, Джон не успя да осъществи онова, което в тези начални години на нашето кино само той можеше да създаде — една интересна школа на киносценография. Неговата изумителна способност да усеща точно, да усвоява бързо — почти като рефлекс — и спонтанно да се приспособява към най-тънко нюансираните моменти в занаята на киноизкуството; неговият блестящ талант и висока ерудиция; присъщата му контактност и най-главното: умението му да открива, да подкрепя и уважава индивидуалните възможности на своите сътрудници — о, как смело изведе той Хосе Санча за художник-постановчик в „Септемврийци“, — всичко това правеше от него именно насъщно-необходимия човек за този колектив, за такава школа!

При неговите лаконични, точни оценки, съветите му при насочването — съвети, опрени на огромната му ерудиция и остро художническо чувство — такава школа. . . би разцъфтяла!

Своя талант да ни предаде той не можеше. Но климат в средите на своите сътрудници Джон Попов създаде! Основното в този климат беше: не смей да

си прощаваш! Ще бъдеш вискателен към себе си и работата си не по-малко, отколкото си вискателен към работата на всеки друг от колектива!

От това се получи една творческа свежест, която сама по себе си започна да се отразява върху равнището на работата ни. Това прокуди самоцелната рисунка и ни тласна към изграждането на решенията на задачите ни със собствено виждане, но подплатено дебело със знание! С култура!

И все пак този, който учудваше с бързината и ловкостта, с които работеше, беше именно той, самият Джон Попов, макар че много от хората, с които другаруваше, го смятаха — не знам защо — за не дотам работлив!

Но който е виждал онова, което той направи във от студията — за жалост повечето временни — като стенописи за изложби, за панаири, цялата временна украса при откриване металургичния комбинат „Ленин“ край Перник; оформянето на музея на революционното движение в България, което извършиха двамата с Александър Жендов, и колко, колко още, — не може да приеме такава оценка освен като клеветата!

Смъртта го застигна, когато във Варна той рисувахе стенописи в кают-компанията и други части от интериора в чехословашки пътнически параход...

Седемнадесет години оттогава!

Но никой, от тези, които са работили с него в кинематографията, не го е прежалил! Аз самата чувствам това в ежедневната работа на групата негови сътрудници: Джон продължава да ни липсва!

Такива откъслечни спомени от контакт с Джон Попов, оценки и суперлативи бих могъл да приведа още много, но трябва да се откажа. Има остро конфликтни моменти, които разкриват други черти от този ярък характер.

Сергей Дмитриевич Василев е вече у нас. Върви усилено снимачната работа по „Под игото“: постановчик е Даковски, оператор — Бончо Карастоянов.

Епизодът „Зли дол“ се снима на „Джафарица“ — местност на няколко километра от Копривщица, където е базата на групата. Дотук са изпровождали в миналото копривщенки своите гурбетчии, които с усталька на прочути майстори са слизали през Панагюрище към Тракия. . . Пловдив — Одрин — Цариград. . . На това място са се разделяли за по няколко месеца, а и за години. . . тук са прокапвали съдържаните сълзи и дълбоко разчувствениите подсмърчания —откъдето идва и името на тази част от „Джафарица“: „Сополвите камъни“.

Мястото — широко било, с една нелошо изразена гърбица и група едри скали — е даже добро, ако камерата съумее да ти изведе и монтира много енергично няколко силни монтажни фрази. В това отношение сме се разбрали напълно със Сергей Василев и ние, двамата с Джон Попов, откриваме из терена и правим зарисовки на отделни „възможни“ епизоди. Хватката се налага именно от това, че отделните изразителни, удобни и необходими късове от терена са пръснати на големи разстояния, че тук фотографска позиция — като изходна — би дала мъртвило и само много енергична кинокамера е в състояние да застави да „заживеят“ достоинства на този терен!

Само един епизод — Боримечката вика, за да предупреди селяните „из къщата и къра. . . че топчето ще пукне, та. . .“ — ни тревожи.

Някак си всеки по своему, но и двамата с Джон дойдохме до идеята да се реши този епизод „цитатно“, т. е. в кадъра да бъде възпроизведена точно съществуващата илюстрация към самия роман.

И се натъкнахме на бурно-отрицателното становище на Сергей Василев. Разрази се гореща схватка в присъствието на Даковски и Банчо Карастоянов.

Сергей Василев противопостави съвършено друга теза:

„. . Илюстрацията е известна! Това е осъществен вече художествен образ! Той съдържа илюстративния момент на Вазовото, именно белетристично, изписване на събитието, почти информация.

Нашата задача обаче е друга. Тук ние сме длъжни да изведем ситуацията в обобщен образ, образ, който съдържа величието на такъв върховен момент: черешовото топче против цялата военна мощ на Отоманската империя! Вместо да използваме известното вече решение, което досега е обслужвало романа: „как Боримечката съобщава на съселяните си. . .“, ние трябва да създадем нов, много по-силен в изобразително отношение кадър, който да звучи приблизително така: от черешовия топ Боримечката предизвиква, именно предизвиква, на двубой Отоманската империя!“

— Спасибо, Сергей Дмитрич — протегнах му поривисто ръка.

— А для ча?! — шегува се с реплика на „шпанà“.

— За учёбу! Я до этого не дошёл: там — рассказ! У нас будет драма! Джон не можеше да си намери място:

— Виж бе! Виж колко е прав! Кога ще се научим най-сетне и ние да мислим анджак кинематографски! — тупна той каскета си в коляното на Бончо.

— Най-доволен съм аз — заяви Карастоянов. — Първо, видях как вие двамата със Слав реагирахте на сгромолясването на идеята си, щом не сте прави! Това ми е меклем! Второ, този кадър може да бъде снет. . . само аз знам как!

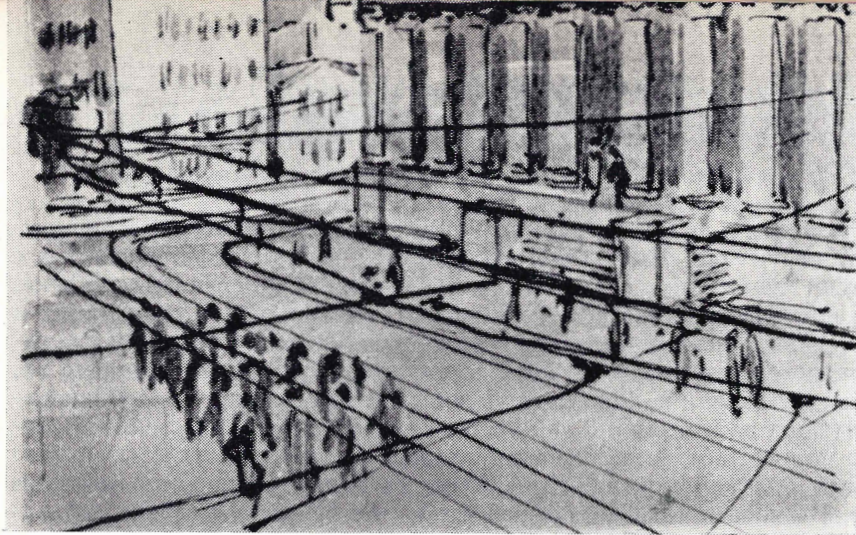
И се започна: ден. . . два. . . три. . . единадесет дни. . . чакаме! На „терен“ е изведена грамадна масовка, актьори и над хиляда души воинска част! Единадесет дни!

— Опять погода нелётная, Слав — угрижен гледа небето на дванадесетата сутрин Сергей Василев. Той беше въвел на шега този аерофлотски израз, но никаква шега не се чувствуваше сега у него: и днес не можем да снимаме, защото над терена и в далечината се е изцъклило едно калантово-синьо небе, без нито едно облаче!

И тук Джон Попов започна много сериозно:

— Ще ми позволите, Сергей Дмитрич! Аз по принцип възразявам! И не по съображенията на Александър Христов, тоест не като директор на филма! Възразявам срещу неизвестно от кого приетото правило, че трябва да се





снима непременно на шарено, с облаци небе! Самото присъствие на облачета в небето вече поставя под подозрение възгледа на оператора. За какво са те там? За да се получи дълбочина? За да се избегне „чаршафът“? Ами ако тези облачета раздробяват изображението, ако внасят лекота там, където не бива, ако крещат за внимание тогава, когато се стараяш да внушиш нещо съсредоточено, масирано. . . ?!

Една активна камера може да изведе от такова небе като това едно усещане за безначална и безкрайна подтиснатост. . . в която на контрапункт се е врязъл от долу на горе драстично като бунт Боримечката в силен долен ракурс?!

Съгласете се да дадем насрещен бой на този „закон“, който е измислен навярно при друго състояние на фотохимията! Бас държа — бас, на каквото искате, — че ще дойде, и то много скоро, време, когато истинските оператори ще чакат да стане небето чисто „като чаршаф“, за да снимат. . .

— Я поддържавам? Я стоя за ним горой, Сергей Дмитрич! — врязах се аз. — Безоблачно небе можно зарядить огромной силой внушения, как например чёрный рунд-горизонт в театре! Он стушёвывает подробности и гипнотизирует с главным!

Сергей Василев само махна с ръка и се обърна към Джон:

— Это что у вас, Джон? Предсказание?

— Не! По-страшно: бас държа!

— А вот посмотрите! Как раз тот самый север, который нам и нужен! Видите? — посочи Сергей Василев хоризонта.

Лицето на Бончо Карастоянов светва:

— Ох! Сега ще ви дам да разберете! — скочи той възбуден, за последните десетина минути от разгорелия се спор над билото на планината от север се надигна един такъв фантастичен взрив от кълбести облаци. . . че той влезе заедно с Пецата Карлуковски Боримечката в онзи незабравим кадър, който собствено стана най-силното в целия филм „Под игото“!

Кадърът беше почти „фотокадър“. Като че ли небето нарочно се надсмя над нашите съображения и предложението на Джон.

Но правият все пак беше той!

Макар че Джон не можа да го доживее, но той спечели баса: съвременният кинооператор изчаква, търси небе „като чаршаф“, за да разгъне при сегашните възможности на камера, оптика и лента силата на изобразителното внушение!

Джон за себе си и за някои свои позиции: Успехите се дължат на взаимното ни сътрудничество. Имах голямото щастие, че в този филм работих с двама съветски художници, при които моята задача беше сравнително лека. Те са много по-млади на години от мен, но имат зад гърба си голям опит и знаят какво трябва да направи художникът в даден филм. Аз съм млад художник в кинематографията и ако ми беше лесно да се справям със задачите си, това се дължи на факта, че при всяка трудност срещах подкрепа от режисьора и от съветските художници. Тъй като съм запознат по-добре с нашата архитектура, с нашите костюми, беше ми възложено да изработя българските декори, докато тези в Ленинград са работени от съветските колеги Богданов и Мясников. Но дори и така, когато работата ни е разпределена, ние поддържахме непрекъсната връзка, съветвахме се взаимно, помагахме си.

Интересно е да се знае как стигнахме до избирането на терена за боевете на Шипка. Решението на Сергей Василев беше снимането да стане на самата Шипка по няколко причини. Освен организационните главна причина беше тази, че историческата обстановка на действието помагаше на участниците да се чувствуват като истински защитници на Шипка. Дори понякога, когато нямаше вода за пиене, това напомняше обстановката, при която са били защитниците. Помагаше и това, че там актьорите се вълнуваха и от следите на сраженията, ставали по тези места — куршуми, останали по пукнатините на скалите, парчета от гранати и др., които все още се намират там. Като настръхне цялата Шипка при сигнал за атака, като се насочат щикове на атакуващите, получава се ефект, въодушевление и настроение, близо до истинското, каквото е било в ония години. По този начин режисьорът намираще правилно решение, а актьорът — по-вярно изпълнение.

Ролята на художника в теренните снимки е твърде голяма. Например теренът на Шипка трябваше да се направи така, че да прилича на бойно място, особено при „Орлово гнездо“. Но за да стане всичко правдиво, художникът трябва да има представа как ще се снима, какви сцени ще се развиват. Ние направихме всичко необходимо, за да превърнем Шипка в бойно поле.

Като художник никога не съм мислил, че някога ще подчиня творческото си виждане на чужда воля. При снимането на филма обаче това стана, защото наистина кинематографията е колективно изкуство. Всяко друго изкуство може да се прави от един човек, но в кинематографията това е невъзможно. Освен това нашето време е такова, че направи доста сериозни промени в съзнанието ни към нещата, към хората, към нашата работа, и ние започнахме да виждаме колко по-полезна и по-резултатна е задружната работа.

Искам да споделя впечатленията и от Сергей Василев. Някога в чужбина се запознах с един европейски шампион, който обладаваше огромна физическа сила. Попитах го на какво дължи успехите си и той ми отговори, че в даден момент съсредоточавал цялата си сила на един определен пункт. Смятам, че такова качество притежава и Сергей Василев. Той ме е удивлявал със своята енергия, винаги съсредоточена, винаги целеустремена. Макар че е само една-две години по-възрастен от мене, винаги съм считал, че е по-млад. В момента правя портрет на Сергей Василев. Впечатлението на някои другари е, че го правя в портрета по-млад, но аз съм убеден, че го правя точно такъв, какъвто е — неуморен, горящ в своята работа.

В работата по създаването на нашия филм аз разбрах много добре съветските хора. Когато отидох в Съветския съюз, всичко ми стана още по-ясно.

Още много може да се говори за съвместната ми работа със съветските художници, но едно за мен е най-ценно — разбрах как трябва да се работи и научих много нещо за кинематографията.

* * *

За съжаление, аз съм принуден да се откажа от онзи период в съвместната ни работа с Джон, когато във връзка с „Героите на Шипка“ ние попаднахме заедно с цялата съветско-българска снимачна група в Москва и Ленинград. Там, където видимо се хвърляше в очи отношението към Джон Попов на такива крупни фигури на съветската култура като Ливанов, Черкасов, Образцов, Самойлов. . . Там, където Джон срещна Жения Беякова, с която се свърза до края на живота си! Това би надхвърлило рамките на творчески очерк. Нужна би била монография.

Не е лесно да се формулира сбито всичко, което направи Джон Попов през десетте години работа на попрището на кинематографията. Онова обаче, което безусловно следва да му се признае, е: Джон Попов допринесе за ускоряване процеса на възмъжаване на току-що пръкналото се наше киноизкуство и вдигна значително равнището на изобразителната култура в нашия филм!

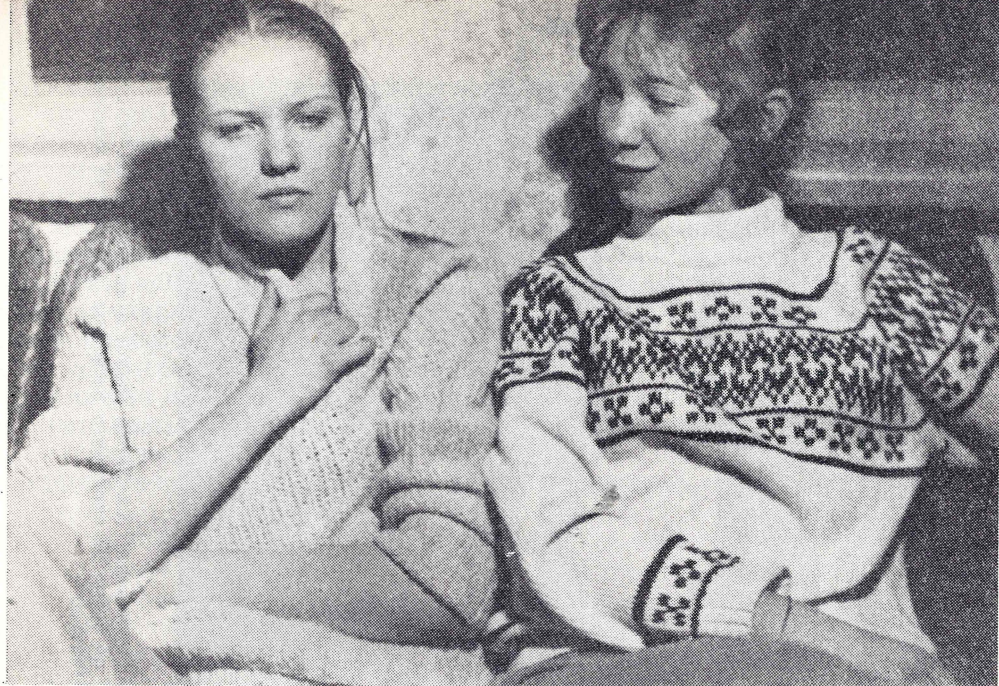
СЛАВ СЛАВОВ

Нови съветски филми

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

Всяка комисия за покупка на филми присъствува на един своеобразен кинофестивал, лишен от тържествеността и суетата на големия форум: делова среща на делови хора, едните от които показват най-новата си филмова продукция, а другите избират онези произведения, които след време ще съставят част от кинорепертоара на съответната страна.

Предварителната информация сочеше, че на този филмов преглед не участвуват произведения на най-изтъкнатите съветски кинематографисти. Разбира се, открояваха се имената на Алов и Наумов, на един от ветераните на съветското кино Адександър Зархи, на по-младите Лариса Шепитко и Елиер Ишмухамедов. Но сред 25-те игрални филма палмата на първенството държаха най-младите кинематографисти, които се представяха с дебютите си, вторите или третите си филми. Нека веднага да отбележа, че Алов и Наумов не оправдаха очакванията с четирисерийната екранизация на известната книга на белгийския писател Шарл де Костер „Легенда за Тил Ойленшпигел и Ламке Гудзак, за техните приключения, смели, забавни и славни, във Фландрия и други страни“. Филмът, отличаващ се с изключителна изобразителна култура, е прекалено разтеглен като действие, с неравностойно актьорско изпълнение, подчинено на композицията на кадъра, понякога действащ като картини на известни нидерландски художници. Любопитен може би за специалисти, този филм надали би имал елементарен търговски успех пред вид изключителната му продължителност.

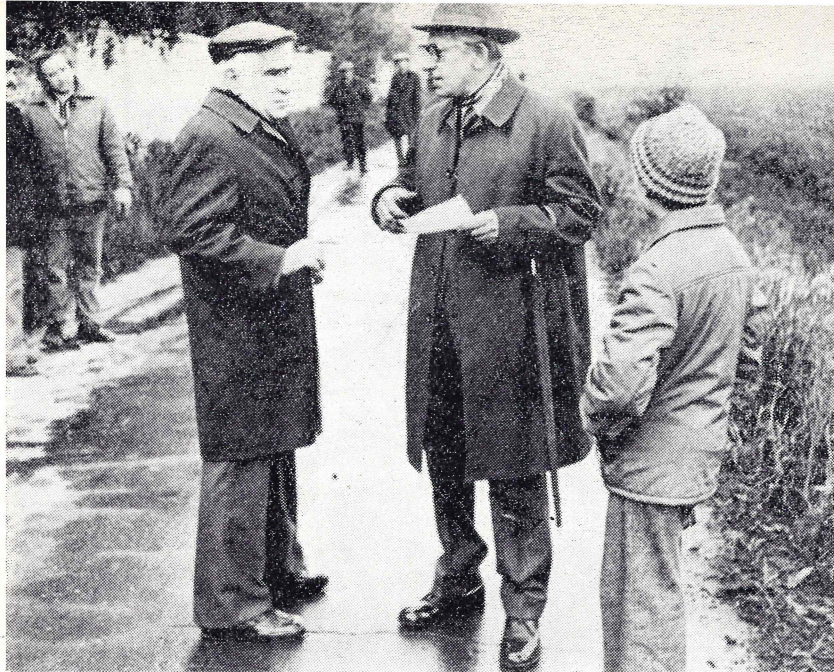


„Ключ без право на предаване“

Александър Зархи с най-новия си филм „Повест за неизвестния актьор“ демонстрира отново някои от най-добрите страни на своята режисура — внимателното отношение към човека, към неговите проблеми и вълнения. Той не търси изключителните герои, а изключителния човек, прикрит зад делничната видимост на провинциалния актьор. Просто и непретенциозно води разказа си за живота на този човек, посветил себе си на изкуството, а не на шумната слава, изпил и последното огорчение на съдбата — в пиесата, написана специално за него, главната роля се поверява на един млад актьор. . . И отново се връща старият Пал Палич (великолепно изпълнен от Евгений Евстигнеев) към катунарския живот на провинциалния актьор, защото там открива смисъла на своето изкуство — да носи радост на хората. . .

Причислявайки филмите на Лариса Шепитко и Елиер Ишмухамедов към произведенията на останалите млади кинорежисьори, ще се опитам да очертая една, макар и бегла, картина на търсенията и пристрастията на това ново поколение съветски кинематографисти. Разбира се, да се правят някакви генерални изводи е повече от ненужно, тъй като дори двадесетигрални филма не могат да дадат що-годе обобщена представа за цялото съветско киноизкуство, още повече че показаните филми бяха обединени само от обстоятелството, че са осъществени в един и същи период. Въпреки това обаче се открии известна общност било на тематични търсения, било на проблемна насоченост, било на кинематографична стилистика. Като се има пред вид обстоятелството, че младите режисьори работят в различни киностудии, че боравят с различен жизнен материал, тази общност може да говори и за характерни особености на новото светоусещане.

Преди всичко прави впечатление ориентацията към проблемите на съвременността. Дали това са вълненията на юношите — „Семейна мелодрама“, „Ключ без право на предаване“, — или на младите хора — „Приспивна песен за мъже“, „Птицата на нашите надежди“, — винаги се търсят коорди-



Режисьорът Ал. Зархи (ляво) и актьорът Ев. Евстигнев по време на снимането на филма „Повест за неизвестния актьор“

натите на съвременната социалистическа личност и преди всичко — намиране истинското място на човека в динамиката на днешния ден. Особено показателни в това отношение са трите филма „Да бъдеш излишен“, „Думата се дава на защитата“ и „Соната над езерото“, в които героите по един или друг начин се сблъскват с престъплението. В първия филм Волдис Витер излиза от затвора, където е лежал за крупна кражба, във втория героинята е подсъдима, защото се е опитала да отрови любимия си с газ, в третия — мъжът на Лаура е в затвора за убийство. Като че ли са налице отправните точки за развитие на остроконфликтни произведения, в които се срещахме с герои, осъзнали своята постъпка и бързо превъзпитали се под влиянието на положителния пример. Но това е само видимостта на нещата. Защото безспорно е, че героите и на трите филма имат нещо необичайно в своята съдба. Те привличат обаче зрителското внимание с нещо друго — с проникновението в сложността на нещата, което руши всички привични канони и филмови стереотипи. Рижският режисьор Алоиз Бренчв в „Да бъдеш излишен“ като че ли направо иска да ни предложи една антисхема на превъзпиталия се престъпник. Вдраматургията на Андрис Колберг са налице всички „атрибути“ и герои на подобни филми, с които той направо спори. Не само като развитие на конфликта, но и дори като кинематографична форма. Визията и ретроспекцията тук са извикани не от съображения на сюжетната динамика, а от желанието да се проникне във вътрешния свят на героя. И след като ни се разкрива един човек с богат вътрешен свят, нелишен от чувствителност и точна представа за порядъчност на поведението в обществото, неговата трагедия започва да звучи и като своеобразно обвинение към зрителите. Защото очевидно не са достатъчни само усилията на хората, свързали живота си със съдбата на подобни „герои“. Необходима е една всеобща порядъчност и чувствителност, от която май сме все още далеч, макар че можем спокойно да напишем за себе си „неосъждан“.

„Думата се дава на защитата“ е също един антиследователски филм, макар да представлява едно непрекъснато следствие. Тук връзката с българския филм „Следователят и гората“ е удивително пряка, макар в двата филма авторският патос да е насочен в различни посоки. Това е едно необичайно изследване на излъганото женско сърце, на загадъчната руска душа, излежащи някак странно в нашия практичен свят именно защото са лишени от всякакъв практицизъм и конформизъм. Валентина Костина е обвинена в опит за убийство, който тя не отрича. Но младата адвокатка Ирина Межникова не може да открие мотива на това престъпление, защото и в следственото отделение Валентина говори само с любов за своя Виталик. Две жени са изправени лице срещу лице — едната изтънчена, образована, но вече белязана със сянката на настъпилата студенина и отчуждение, другата — щастлива в своето нещастие, че е обичала и обича. Едната — рационална, другата — емоционална. Едната — следователят, другата — подсъдимата. В хода на следствието привичните представи за добропорядъчност започват да се рушат.

„Принцеса върху грахче“



Онова, което е изглеждало разумно и естествено, разголва своята неразумна и неестествена същност. Макар и осъдена, Валентина разкрива пред адвокатката необятните дълбочини на човешкото си сърце, онова ценно, което постепенно сме загубили, и от случайния допир, с което се чувствуваме бедни. Филмът на Вадим Абдрашитов е обвеян с една лека тъга, една лека носталгия по истинското, голямото чувство, способно да извисява, но и да наказва порока. А великолепно изпълнение на Марина Нейелова в ролята на Валентина придава осезаема плътност на тази странна история.

В „Соната над езерото“, производство на Рижската киностудия, на преден план е изведено чувството за отговорност. Мъжът на Лаура Рихард по стечение на обстоятелствата е застрелял на лов своя приятел. Тя би могла да уреди поне личния си живот, но чувствава върху себе си отговорност както за собствените си деца, така и за съдбата на Рихард, и се отказва от предоставената ѝ се възможност.

В „Птицата на нашите надежди“ отново се третира въпросът за личния избор на човека в живота. Оказва се, че в професионалното поприще той се осъществява полесно. Далеч по-сложни се оказват санименталните взаимоотношения на хората. Тук няма регламентираност не само по отношение на любимата жена, но и по отношение на родители и роднини. И отново този апел за човечност, за искреност между хората, за ненарушимост на сърдечната връзка между тях, която динамиката на механизирания и динамичен съвременен ден заплашва да унищожи. Целият строй на филма на Ишмухамедов е пропит от една тиха поезия, която беше характерен белег и на предишните му произведения.

Особено интересни са търсенията на младите съветски режисьори в свe-рата на детско-юношеското кино. Разбира, тук има и явни неуспехи, но филми като „Семейна мелодрама“ и „Ключ без право на предаване“, единият, връщащ ни десетина години назад, а другият, разглеждащ взаимоотношенията на родители, деца, учители в съвременен Ленинград, разкриват тънкия усет на своите създатели към психологията на подрастващото поколение. Те абсолютно вярно се насочват към онези проблеми в съвременния живот, които ги формират като личности. В „Семейна мелодрама“ акцентът пада върху семейните неуредици, съпътстващи възмъжаването на Владимир Барабанов с прякора Барабан. Училищната среда е повече фон, макар и активен, за разкриването на героите. Тук сценаристът Владимир Лобанов и режисьорът Борис Фрумин третират своя герой като един малък възрастен човек, в съзнанието на който проблемите на родителите се пречупват значително по-остро и по-болезнено. Но с абсолютно вярното чувство за справедливост. Малкият Барабан е единственият човек, който разбира, че неговата несериозна, кокетна, лекомислена майка фризьорка е всъщност жертвувала кариерата си на певица заради баща му, който по-късно я напуска, и заради него, единствения ѝ син. И с безпощадната строгост на юношата раздава своето правосъдие. За да бъде начисто пред родителите си и пред себе си. Филмът „Семейна мелодрама“ ни дава възможност още веднъж да оценим и великолепното актьорско майсторство на Людмила Гурченко.

От филмите, третиращи теми от близкото и далечното минало, се открояват „Възнесение“ на Лариса Шепитко и „Незавършена пиеса за механично пиано“ на Никита Михалков.

Един от най-екранизираните в последно време съветски писатели, В. Биков, намира достойна кинематографична интерпретация едва при Лариса Шепитко. Строга и дори аскетична, нейната режисура е наситена с особен вътрешен драматизъм, с нарастваща конфликтност и енергия, които отговарят на прозата на Биков. При нея войната е предадена не чрез пиротехническата

ефектност и епичната зрелищност, а в драматизма на характерите, чупещи се пред страха от смъртта или издигащи се до бесилото. Това е силата на човешкия дух, способен да устои на компромиса. Това е героизмът, разгледан не като изключително качество, а като преодоляване на страха, героизъм на вътрешното убеждение и на крайното решение, от което зависи дали ще живееш в позор, или ще умреш като честен човек. Това е един силен по своето въздействие филм, който разкрива истинските корени на победата на съветския народ над хитлеровия фашизъм.

В „Незавършена пиеса за механично пиано“ Никита Михалков се обръща към малко известната пиеса на Чехов „Платонов“ и някои други негови произведения, показвайки удивително чувство за епохата и за нейните най-важни проблеми. Той разкрива трагедията на едно поколение, разочаровано в малките дела, но ненамерило сили да се приобщи към големите. В този филм при видимата безконфликтност на сюжетната канва вътрешният драматизъм набира изключителни висоти. Един великолепен актьорски ансамбъл, в който откриваме имената на Шуранова, Богатирьов, Соловей, Калягин, Глушенко, Пастухов, Табаков, Кадочников, Михалков и др., извежда авторовата идея до големите обобщения. Режисурата на Никита Михалков демонстрира голямо чувство за мярка и за стилово единство, затвърждавайки надеждите, че в негово лице съветското кино намира една интересна и перспективна творческа личност.

Отново подчертавам, че в този филмов преглед „големите“ на съветското кино не присъствуваха. Очевидно е, че активността, присъща на младостта, казва своята дума и на филмовия екран. Но това е естественият белег на развитието.

ПОРЕДНИТЕ ДОЗИ

БОРИСЛАВ АНТОНОВ

Несъстоятелното внушение се поднася на милионните аудитории на Запад по различни канали и в различни пропорции, в чист вид или в примеси с достоверна информация, като самостоятелен „сюжет“ или като компонент от някаква друга история. Съзнанието на зрителя, читателя, слушателя се атакува от всички страни, на определени интервали и с ритмично подавани импулси. . . . За да се впръсква живот в старите, завещани от времето на студената война „представи“ — например за „империалистическата“ политика на СССР и неговите „сателити“, за „войнолюбивите домогвания“ на страните, участнички във Варшавския договор, за широко разклонената мрежа от „агенти на КГБ“ на Запад, които „дебнат“, „заплашват“. . . . Всяка кампания се води под знака на определен „девиз“, да речем, за нереализираната чешка „пролет“ от 1968 г. или за „растящите икономически трудности“ на страните от СИВ, или — какъвто е случаят със сега провежданата на широк фронт диверсия — за „дисидентите“, за „нарушаването на правата на човека“ в СССР и социалистическите страни. Сми-сълът на текущото идеологическо настъпление е повече от ясен: разведряването си е разведряване, мирът е единствената алтернатива на човечеството, но. . . . „свободният“ гражданин не бива да забравя нито за миг „светската опасност“.

В този многогласен хор със своя партитура участва и френската телевизия. В многобройните телевизионни серии (вносни или местно производство), реализирани на конвейер без каквито и да е творчески амбиции, много често се предлага — ей така, между другото — една кратка реплика или дикторски текст, поясняващ, че отрицателните персонажи (направили опит да откраднат секретната документация или да извършат диверсията) са агенти на Кремъл, на съветската Държавна сигурност. За да знае телезрителят, вживял се в разказваната му история и идентифицирал се с положителния герой, върху кого трябва да излее възмущението си от причиненото зло, с кого трябва да отъждестви нарушителите на реда, шпионите. . .

По-рядко, естествено, телевизията изстрелва тежките снаряди на идеологическата филмова диверсия — произведения, просмукани от първия до последния кадър от антисъветска истерия. Преди известно време например по втори канал бе излъчен филмът на режисьора К.Л. Пиното „Мълчаливият“. Показан бе за тези, които не са успели своевременно да го видят на големия екран (филмът е произведен през 1972 г.), пък и за да се поосвежи паметта на ония, които са имали по-рано удоволствието да съпреживеят тази трогателна антисъветска история. Така за милиони и милиони зрители темата за съветската опасност, придобила във филма съвсем конкретни очертания, се превръща отново в шлагер. . .

. . . По време на свое официално пътуване до Лондон един френски учен, който е бил отвлечен още преди 16 години от съветското разузнаване(!), за да се използват неговите изключителни знания и опит в ядрените изследвания в СССР (!), попада в ръцете на английски секретни органи. За да си възвърне свободата, френският учен (Лио Вентура в ролята на жертвата на съветското разузнаване) е заставен да предаде действащи на британския остров агенти на КГБ(!) . . . В резултат цяла мрежа от опасни за сигурността на Англия съветски шпиони (!) е разкрита. Разбира се, последните са ясни: съветският център заповядва на своята мрежа във Великобритания и Франция да ликвидира незабавно предателя. . . Оттук нататък започва покъртителната одисея на един лишен от самотичност мъж (преди 16 г. е била инсценирана неговата смърт!), когото „съветските агенти“ преследват на всяка крачка. И като се има пред вид, че филмът е реализиран на ниво и че Лио Вентура защитава безупречно високата си актьорска класа, може да се разбере в каква степен редовият френски зрител е ангажиран с драмата на този нещастник, лишен от родина и семейство! За да изтръгнат повече сълзи, авторите срещат учения с бившата му съпруга, която междувременно се е омъжила за друг. . . Но ако съчувствието е на страната на физика (изстрелът на съветския агент-снайперист го достига на върха на планината, някъде във Франция, където той се укрива напразно), то ненавистта на зрителя има също точно определен адрес. Изобщо внушенията са в няколко посоки:

— Съветският КГБ е внедрил своя гъста и прегъста мрежа от шпиони във Франция; тук те са едва ли не повече от униформената полиция. . . Лио Вентура е преследван на всяка крачка, по хотели и ресторанти, в градчета и малки селца. Агенти го дебнат зад всеки ъгъл, зад всяка бензостанция, във всяко кафене, бистро. . .

— Всички съветски хора зад граница, дори и гостуващите дейци на културата и изкуството, са „дълги ръце“ на КГБ! . . . За да покаже лоялността си към френското контразузнаване, Лио Вентура (по волята на авторите той — макар и чужденец, отвлечен и репресиран в продължение на толкова години — знае всичко за всички съветски агенти зад граница!) открадва ноти от гастролураш във Франция съветски диригент-шпионин.

Нотите, както може да се очаква, се оказват форма на тайнопис — цяло съкровище за отечествените разузнавателни служби. . .

— Съветските агенти са подбрани и по физически тип — неприятни, с жестоки изражения на студеният, каменни лица. Впрочем те отвличат и убиват невинни хора, без да им трепне окото. За тях човешкият живот няма стойност. . . Впрочем това е внушение не само на филма. Предварително заинтересувалият се за програмата на телевизията френски читател бе вече прочел (напр. в авторитетния в. „Монд“) за филма „Мълчаливият“ дословно: „. . . Освободен в замяна на предадени сведения, засягащи СССР, той е преследван чак във Франция от убийците на КГБ.“ Ясно и кратко.

— Развитието на съветската наука е немислимо без помощта на „внесени“ от чужбина светилина на науката.

— И още едно внушение, и то генерално: френският гражданин не трябва да забравя никога за комунистическата опасност изобщо. И особено когато приближават избори. . . Съветските агенти са плъзнали навсякъде, те са пред вратите на дома му. Пък той ако иска, може да гласува и за комунистите. . .

Изобщо свободата на словото (и изображенията) на Запад е нещо всеобемно: под широкия купол има място и за полуистините, и за нечистоплътните намеци, и за откритата измама и фалшификация. Но когато трябва да каже и да покаже истината, голямата истина за СССР и социалистическите страни, тя — същата тая стара и капризна дама — се оказва изненадващо глуха и слъпа!

СССР

Продължава творческото сътрудничество на кинодраматурга Исая Кузнецов и режисьора Венеамин Дорман, автори на филма „Изгубената експедиция“ и „Златната река“. В студия „Максим Горки“ те са започнали работа над филма „Изчезването“. Ето какво разказва за новия филм сценаристът Кузнецов: „За разлика от нашите предишни филми сценарият на „Изчезването“ е написан по съвременен материал. Преди няколко десетилетия при разкопките на една могила били открити златни предмети от древна скитска култура. Документите от експедицията и намерените съкровища изчезнали още в самото начало на войната. Годиши по-късно, в наши дни, група студенти се заинтересували от съдбата на изчезналите съкровища и през време на лятната ваканция тръгнали да ги търсят. По трагично стечение на обстоятелствата един от героите загива. Приключеският сюжет помага по-добре да се разкрият характерите, по-остро да се поставят еравствени проблеми. След случилата се трагедия всеки от студентите се оказва пред необходимостта да избере своя жизнена позиция, възниква въпросът за истинския характер на взаимоотношенията им.

По сценарий на Андрей Битов режисьорът Анатолий Ефрос от Московския драматичен театър на Малая Бронная поставя филма „Резерват“. „За мен това не е първата работа в киното — казва в едно интервю за сп. „Светски екран“ Анатолий Ефрос. — В „Мосфилм“ съм направил три филма — „Високосна година“, „Шумен ден“, и „Двама в степта“. Сега, след десетгодишно прекъсване, отново се връщам към киното. Какво искаме да кажем с нашия филм? Човек живее сред природата, той е част от природата. Това никога не трябва да се забравя, защото забравили се тази истина, може да се стигне до ужасни последиствия. Но във филма става дума не само за взаимоотношенията човек — природа. Филмът обхваща събития само от един ден. При родители, които живеят в един резерват, пристига от Москва техният вече възрастен син. Срещата на майката със сина, хора родствено близки, но всъщност много различни, завършва трагично. . .“



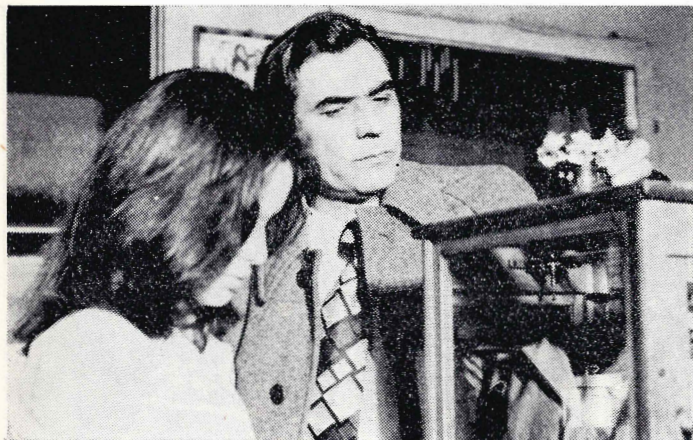
Сцени от новия български филм „Чуй петела“, сценарист — Константин Павлов, режисьор — Стефан Димитров. В главните роли Невена Коканова и Николай Бинев (снимката горе)



Виктор Косих, играл Данка, в „Неуловимите отмъстители“, зрителите ще видят тази година в няколко роли. Във филма „Тамбовска операция“ той изпълнява ролята на главатар на бандата; във филма „Фронт зад линията на фронта“ — млад войник. В екранизацията на

piesата „Врагове“ на М. Горки Виктор Косих се ще превъплъти на екрана в образа на Рябцев.

Филмът на режисьора Виктор Туров „Една неделна нощ“, снет по сценарий на Александър Петракевич в „Беларус-филм“, е посветен на проблема за пиянството и неговите пос-



Сцена от новия български филм „Четвърти вариант“
режисьор — Тодор Стоянов

Режисьорът Павел Чухрай (син на известния съветски режисьор Григорий Чухрай) и актьорът Николай Крючков по време на снимките на филма „Спомняй си някога“ (дебют на младия режисьор).



ледствия. Една от главните роли изпълнява Людмила Зайцева. „В този филм — казва актрисата — играя председателката на съда Зубрич, принципна и безкомпромисна жена. Тя проявява непримиримост и решителност не само срещу хората, които пият, но и срещу тези, които са снизходителни към тях.“ Във филма участвуват още Анатолий Ромашин, Евгений Лебедев, Юрий Горобец.

Режисьорът Едуард Гаврилов снима филма „Доброта“. Филмът е за тези деца, които се намират под силното влияние на улицата, за така наречените „улични компании“, за методите, които търсят педагозите, за да насочат дейността на тези компании в насока, която би била полезна и за децата, и за обществото. Сценарият е написан от Василий Соловьев по мотиви от повестта „Абсолютен слух“ на С. Ласкин.

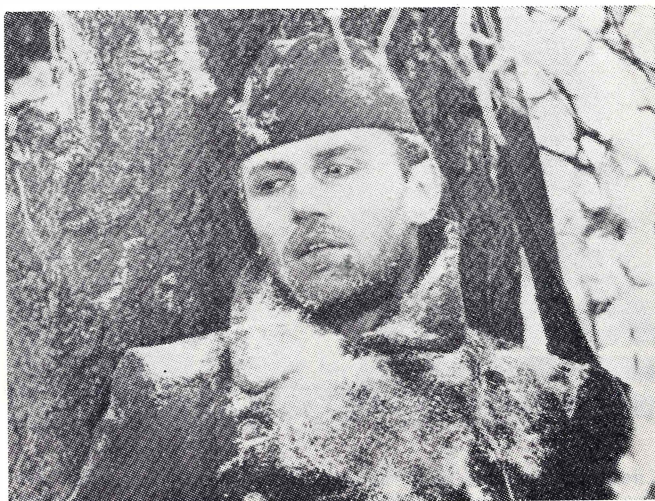
Главната роля във филма „Жената от Мевазар“, който сега снима режисьорът Али Хамраев, изпълнява Дилорм Камбарова. Героинята на име Халима, осъбва един ден без мъжа си. Той просто изчезва от селището и никой не знае дали е загинал, или е избягал в града. В трудните следвоенни години, сама с две малки деца, Халима намира сили, запазва своето човешко и женско достойнство. Правото на борба срещу отживялата система на възгледи и отношения

режисьорите от средноазиатските студии много често възлагат на жената. Този проблем намира място в „Без страх“ на същия режисьор Али Хамраев, в „Когато жената оседлае кон“ на Ходжакули Нурлиев, „Поклонни се на огъня“ на Толомуш Океев и в други филми.

Названието на филма „Вихър“ е символично. Животът на героя Азат е като че ли пречупен от ужасен вихър. „Бих искал да направя филм, жесток, тъжен, несмекчен с хумор или сълзи — казва режисьорът Толомуш Океев. — Макар че хуморът във филми за пияници открива неизчерпаеми възможности, като се започне от „пластиката“ и завърши с фолклора. Това трябва да бъде суров филм, филм, обвиняващ тези, които носят разрушение и болка. За да подкрепим това обвинение, ни помогнаха документални кадри, които заснехме в милицията, отрезвителните заведения, болницата за алкохолици. Съвременната медицина е още безсилна да определи доколко е разрушена личността на човека. Това може да разбере само той самият, ако намери сили да погледне дълбоко в себе си, да види истината в лицето. Героят съумява да направи това. След лечението Азат се връща при жена си, при децата, към работата си.“

В приказката „Пръстенът на Алмазгор“ ролята на сръчния и добър гражданин Зинзивер изпълнява Михаил Кононов. Филмът се снима в студия „Максим Горки“ от режисьора Валентин Виноградов. Встъпил в борба с кръвожадни пирати, Зинзивер освобождава от плен прекрасната принцеса Алели и се оженява за нея. „Моят герой е романтик и поет — е заявил М. Кононов. — Главното за мен в тази роля е да се постарая да съчетая необикновеното и фантастичното с човешкото и реалното.“

Още един съветски актьор — Владимир Меншов, който дебютира на екрана през 1973 г. в главната роля на филма „Човек на своето място“ и получи за тази роля първа награда на Международния кинофестивал в Алма-Ата — пробва силите си като режисьор и вече е завършил филма „Лотария“. Герои на филма са ученици и учители от едно музикално училище.



Младата съветска кинорежисьорка Лариса Шепитко (ляво) („Зной“, „Криле“, „В тринадесетия час“, „Ти и аз“) след завършването на последния си филм „Възнесение“. Кадър от филма — снимката вдясно.

Неотдавна Съветската телевизия е излъчила новия трисериен филм „Дните на хирурга Мишкин“, постановка на режисьора Вадим Зобин. Главната роля играе Олег Ефремов. Негови партньорки са Жана Болотова и Галина Полских.

В студия „Узбекфилм“ се поставят от младите режисьори Ю. Бзаров и З. Ройзман филмът „Домът под палещото слънце“. Това е разказ за любовта и за сложните процеси при формиране личността на съвременния млад човек.

Филмът „Синът на шампиона“, който сега се снима в Одеската студия, е посветен на спорта. В центъра на разказа е съдбата на треньора на един младежки отбор. Това е първата работа на режисьора. А. Осипов.

Всесъюзният фестивал на фил-

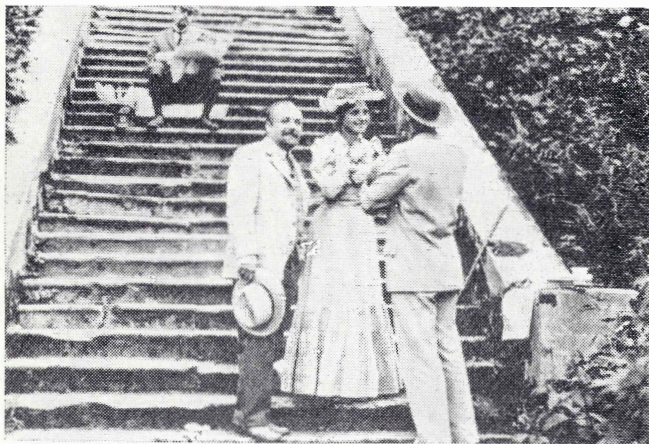
ми с работническа тематика, продължил 7 дни, е завършил. Филмите, включени в конкурсната програма, са гледани от 240 хил. зрители. Шест еднакви награди са присъдени на документалните и научно-популярните филми „Фантазори“ (режисьор В. Гуриянов), „Гледна точка“ (режисьор Л. Ефимов), „Влак номер едно“ (режисьор В. Трошкин), „Иван Иванович Иванов“ (режисьори В. Татенко, Ю. Литвяков), „Нас ни води ЛЕП“ (режисьори М. Архипов, Б. Садиков) и на игралния филм „Приемам върху себе си“ (режисьор А. Орлов).

ПОЛША

Полската телевизия и телевизията на ГДР работят съвместно при екранизацията на разказа „Дъщерята на делегатката“ на Ана Зегерс, чието действие се развива в периода между двете световни войни. Майката на едно десетгодишно момиче, работничка-активистка, отива нелегално на конгреса на профсъю-

Режисьорът Б. Шашмиев („Белият параход“) снима филм по едноименната повест на Чингиз Айтматов „Ранните жерави“.





Сцена от филма „Незавършена пиеса за механично пиано“, по мотиви от произведения на А.П.Чехов, на съветския режисьор Никита Михалков.

зите в Москва. Дъщерята остава съвсем сама. Автор на сценария е Фридрих Бауер, режисьор Войцех Фивек. Във филма участват Моника Алвасяк, Мария Вавшич, Радослав Аркушински.

Анджей Вайда ще проведе 27 публични репетиции на пиесата „Идиот“ на Достоевски в стария театър „Хелена Модеевска“ в Краков. В главните роли играят Ян Новицкий и Йежи Радзивилевич.

Наталия Аринбасарова във филма „Вихър“, режисьор и сценарист — Толомуш Океев (снимката вдясно)



Носителка на наградата „Збигнев Цибулски“, която за девети път се присъжда от редакцията на сп. „Екран“, е Габриела Ковнацка за роля във филма „Прокажената“. Габриела Ковнацка е дебютирала още като студентка във филма „Сватба“ на Анджей Вайда. Завършила е Висшата държавна театрална школа през 1975 г. От два сезона играе във варшавския театър „Квадрат“.

Режисьорът Бохдан Поремба поставя филма „Където водата е чиста и тревата зелена“ по сценарий на Ян Бията. „Това е съвременна обществено-политическа драма“ — казва режисьорът — и неговият герой е млад партийен секретар, който работи в един малък град при много трудни условия. Бих искал филмът да бъде един разговор за партийния морал, за препятствията и трудностите по нашия път, за отношението към традициите, за силата на работническата класа.“

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

През последните години режисьорката Вера Пливова-Шимкова се проявява като една от най-изтъкнатите представи телки на детското кино. Получила е много отличия на международни фестивали. Последният ѝ филм „Господа момчета“, проектиран и по нашите екрани, е получил „Златната тревичка“, голямата награда на филмовия фестивал в Готвалд през 1976 г. Над какво работи сега Вера Пливова-Шимкова? „От писмата, които получавам от деца и от срещите ми стях — разказва режисьорката, — разбирам, че малките зрители почти нищо не знаят за работата в киното. Бих искала да им покажа кулисите, да ги разведа из ателиетата. Имам намерение да направя това във филма „Как се снима Розмарина“. Героинята е замислена в чаплиновски тип.“

Режисьорът Владимир Чех заедно с оператора Йозеф Павек снима филм под работното название „Пасианс“. Яна Боушкова изпълнява ролята на девойката Ева, която във вилата на родителите си е изненадана от един млад престъпник, преследван от милицията.

Филмът „Розовият сън“, поетична история за любовта на младия пощенски раздавач Якуб към циганката Йоланта, е адресиран към младия зритель. Филмът е постановка на Душан Ханак и в него главните роли изпълняват И. Битова и И. Нво-та.

„Дим над картофената нива“ е новият филм на режисьора Франтишек Влчил. Чрез съдбата на няколко души се засягат проблеми на дешното чехословашко село. Главният герой, доктор Мелузин, напуска големия град и отива да работи на село. В тази роля играе известният чехословашки артист Рудолф Хрушински.

УНГАРИЯ

До неотдавна сред унгарските критици се водеше гореща дискусия за бъдещето на комедията. Този жанр в Унгария има дългогодишна традиция, но днес въпреки някои успехи, преживява криза. Появяването на филма „Мечът“ на режисьора Янош Дьомьолки критиката отбелязва като първа искра на възрождането на унгарската филмова комедия. „Мечът“ е не само смешен филм, но също така и остра сатира на тема бюрокрация и обществено бездушие. Героят Шандор Бойти е заместник директор на едно предприятие. През време на едно пътуване във Виена той попада по следите на един старинен унгарски меч, който след няколко дни ще се продава на търг. Исква да спаси тази народна реликва, но унгарската легация във Виена не се занимава с тези въпроси, а Народният музей на Будапеща не може веднага да закупи меча. На разпродажбата трябва да се изпратят експерти, които да потвърдят автентичността на меча и въз основа на тяхното заключение „да действа“ бюрокрацията машина за закупуване на експоната чрез центъра за външна търговия. Време няма и героят решава сам да закупи меча. Продава колата си, отказва се от замисленото по-нататък пътуване. Неприятностите започват веднага след завръщането. Още на границата митничарят констатира „пътникът е излязъл с кола, а се връща без нея!“ Милицията подозира някаква криминална афера. Шандор Бойти набързо е пенсиониран, жена му, която работи в един дом за стари, също има големи неприятности.



Ядвига Янковска-Чешлак в полския филм „Мадам Бовари — това съм аз“ на режисьора Збигнев Камински

Унгарските критици са присъдили наградите си за 1976 г. Големата награда получава Ласло Раноди за екранизацията на романа „Сираче“ на Зигмунд Морниц; специалната награда — Габор Боди за „Американски пощенски картички“. С наградата на най-добра операторска работа е отличен Елмер Рагали („Червеният реквием“). Наградата за най-добър сценарий получават Ицван Чурка и Янош Дьомьолки за „Мечът“. Наградени са също актьорите Лили Монори („Девет месеца“), Хеди Темеши („Мечът“), Андраш Балинт („Будапещенски приказки“).

ИТАЛИЯ

Режисьорът Еторе Скола снима филмовата комедия „Моят приятел Хенри“. Героят е... бившият държавен американски съветник Хенри Кисинджър, който ще бъде превъплътен на екрана от известния италиански комедийен артист Алберто Сordi.

В новия филм на Дино Ризи „Загубени души“ отново играе Виторио Гасман. Това е тринайсетата им поредна среща на екрана. Освен Гасман във филма участвуват още Катрин Денъв и Данило Матен.

Мирослава Мерхелюк и Анджей Печински в полския филм „Пробни снимки“. Режисьори — А. Холанд, П. Кенджерски и Й. Домарадски





Б. Карера във филма „Островът на д-р Моро“, режисьор — **Д. Тейлър**.

След завършването на „Казанова“ Федерико Фелини „си почива“, преглеждайки отново сценария на отлагания вече няколко пъти филм „Пътят на Г. Маторни“.

Известната италианска актриса Моника Вити е имала много партньори, но досега не се е появявала на екрана с Нино Манфреди. Те ще играят заедно в един епизод на филма „Сексуално“ на Луиджи Коменчини. Заглавието няма нищо общо с модните филми за секса.

Нередки са случаите в киното, когато минава много време, преди един филмов проект да бъде осъществен. Екранизацията например на романа „Татарска пустиня“ на Дино Бузати, по сценарий, написан през 1940 г., която е трябвало да бъде дебют в игралния филм на режисьора Валерио Дзурлини, така и не е била реализирана. По-късно към този проект проявява интерес Виторио Гасман, но правото за филмиране е било продадено през 1960 г. на продуцента Мауро Мораси. По време на снимките в Африка Мораси загива при самолетна катастрофа и работата била прекъсната. През 1970 г. правото върху романа закупува френският артист Жак Перен. Написани били няколко варианта на сценария. Постановката била възложена на В. Дзурлини, който се спира на сценария, написан от Андре Брюнелин.

Книгата разказва за едно военното поделение, което отбранява една крепост в пустинята и всеки ден очаква нападението на врага. „Основната тема на романа „Татарска пустиня“ — казва изпълнителят на главната роля и продуцент Жак Перен — е животът като очакване, поражение, примирение и на края победа чрез смъртта, която хвърля върху човека блясък на чест и достойнство. Актьорският състав е забележителен: Виторио Гасман, Джулиано Джема, Макс фон Сюдов, Жан-Луи Трентинян, Филип Ноаре, Лоран Терзиев, Франческо Рабал.

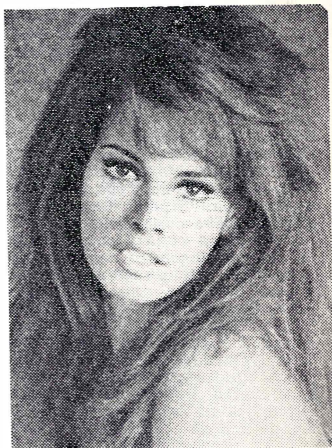
ФРАНЦИЯ

Жак Деми, автор на известните музикални филми „Шербургските чадъри“ и „Девоичките от Рошфор“, сега фактически е без работа. Напоследък в Париж отново се проектира не-

говият филм „Шербургските чадъри“. Във връзка с това Деми е заявил: „Не смятам, че повторното проектиране на филма ще направи някаква сензация. Много пъти вече ми е повтаряно, че французите, не обичат музикални комедии. Изглежда, че това е така, защото „Шербургските чадъри“ имаха много по-голям успех в чужбина, отколкото у нас. Няколко години вече не снимам. Това деморализира. И все пак, изглежда, че съм упорит, не се отказвам от плановите си, продължавам да търся продуцент. Старая се да запазя оптимизма си като главна добродетел особено когато ме всичко върви на добре...“

Френската актриса Доминик Санда е завършила снимките в американския филм „Пътят на проклятието“, екранизация по едноименния роман на Роджер Селазни, представител на така наречената „нова вълна“ в научната фантастика. Главната героиня е млада пианистка, единствената жена сред малка група мъже, преживяла гибелта на света след една ядрена война. Режисьор Джек Смайт.

Ракел Уелч ще изпълнява главната роля във френския филм „Животното“. Неин партньор ще бъде Жан Пол Белмисдо.



Даниел Дювал, станал известен с филма „Пъттуването на Амелия“, завършва сега съвременната драма „Сняката на замъците“. Това е историята на двама братя, които искат да емигрират от Франция в Канада, но преди това се опитват да уредят живота на сестра си, пусната наскоро от затвора.

За да следи своя неверен съпруг, героинята на филма „Последната целувка“, постановка на Долорес Грасиани, наема за известно време такси, което се шофира от жена (Ани Жирардо). Между двете жени възниква голямо приятелство. Ролята на неверния мъж изпълнява Бернар Фресон.

АНГЛИЯ

Режисьорът Джоузеф Стрик е завършил в околностите на Дъблин снимките на филма „Портрет на артиста от годините на младостта му“ по романа на Джеймс Джойс. В главните роли играят Джон Гилгуд, Т.Р. Макен. Режисьорът е използвал специална система за записване на звука. При проектирането на филма ще бъдат раздавани специални слушалки.

Джоузеф Лоузи продължава по различни поводи да отлага снимането на филма „В търсене на изгубеното време“ по рома-

на на Марсел Пруст. Сега, по съобщение на западната филмова преса, той е пристъпил към снимането на нова версия на „Дамата с камелиите“. Филмът се реализира във Франция. Сценаристи са Жан Оранж и Владимир Познер. В главната роля зрителите ще видят много популярната днес във Франция Изабел Аджани.

Английските телевизионни зрители с интерес очакват рекламирация сериен филм за абдикацията на крал Едуард VIII през 1936 г. Филмът, който се състои от седем епизода, разказва сантименталния роман на Едуард VIII, който заради любовта си към една жена напусна трона.

Лоуренс Оливие е подписал с Британската телевизия договор за постановката на няколко известни литературни произведения. Първата постановка е на драмата „Върни се, Сабина“ на Уилям Индж. Една от ролите изпълнява Лоуренс Оливие. Негова партньорка е била Удуурт.

Личността на починалия през миналата година американски мултимилионер Хауард Хюджес



Актрисата Барбара Харис в кадър от филма „Нешвил“ на режисьора Робърт Алтмън

Моника Вити и Жан Карло Джанини във филма „История на любовта“, режисьор — Марчело Фондато



привлича вниманието на кинематографистите. Студията „Уорнър Брос“ снима филма „Историята на Хауард Хюджес“. Главната роля изпълнява Уорън Бити (познат на нашия зритель от филма „Паралакс“). Подобен филм се намира в производството и в студия „Юнивърсъл“.

Американският артист и режисьор Орсън Уелс, автор на прославения филм „Гражданинът Кейн“, след една голяма пауза от 17 години отново се появява на сцената. В Бостон пред две хиляди зрители в продължение на час и половина той е отговарял на въпроси на публиката, разказвал е спомени

от своя живот и кариера, а също е рецитирал големи монолози на Шейлок от „Венецианският търговец“ и фрагменти от „Юлий Цезар“.

Американския писател Ерих Сегал, автор на романа „Любовна история“, по който бе снет филм под същото название, пише сега нов роман — „Приключението на Оливър“, — който също ще бъде пренесен на

екрана. И този път главната роля ще изпълнява Райън О'Нийл. Коя ще бъде неговата партньорка, още не е известно.

*

Режисьорът Хал Ашби е снет филма „Път към славата“ по автобиографичния роман на известния поет и певец Ууди Гутри. Постановчикът се е постарал да избегне шаблона на

биографичния мюзикъл. Той е акцентирал главно върху формиране характера на Ууди Гутри. За изпълнението на тази роля са били поканени актьорите Дъстин Хофман и Джек Никълсън, но поради многото ангажменти те отказали. Ролята е била възложена на не много популярния актьор Дейвид Карадин, който по мнение на критиката отлично се е справил с нея.

СЦЕНАРИЙ

Станислав
СТРАТИЕВ



подробности
от
пейзажа

Отхвърлям рязко одеялото и скачам от леглото.

Сутрин е, през капандурата, единствения прозорец на таванската стая, струи светлина. Таванът е със силен наклон, малък е, но и наемът не е голям, така че качествата и недостатъците се уравновесяват. Всъщност нормален студентски таван, през който са минали поколения студенти.

Бързо се обличам, свалям в движение пешкира. . .

В това време Васко, който е на другото легло, решава, че три минути съм повече от мене са му достатъчни — със същото рязко движение отхвърля одеялото и скача от леглото. Грабва дрехите си от стола и светкавично започва да се облича. Нахлузва ризата си, без да я разкопчава, и в същото време се мъчи да напъха краката си в обувките...

Вършим всичко бързо, с привични движения — времето е пари.

И ако нямаме пари, гледаме поне време да има достатъчно.

Вече сме в коридора, с пешкири през рамо и четки за зъби в ръце.

Провираме се през пелените, които простира Мирко. Младото му лице, украсено с много силни диоптри, е измъчено от безсъние.

Преминаваме покрай друг студент по пижама — той се бърсне пред вратата на стаята, да не буди другите. Поставил е огледалцето на вратата, а легенчето с вода, специално пробито в горната си част, също на вратата, на гвоздейче. . .

От двете страни на коридора има стаи, подобни на нашата, повечето обитатели на „студентското градче“, както го наричаме ние, спят, другаде се чуват разговори, свири тихо транзистор. . .

От вратата, покрай която минаваме, се подава женски гръб с незакопчан цип на роклята. Това е Маня, тя все не може да си закопчае ципа. С привично движение, както всяка сутрин, издърпвам ципа нагоре и продължавам след Васко.

Внимателно прескачаме котлонче, на което се варят яйца — то е поставено в коридора. Вадя, както всяка сутрин, шнура и викам:

— Яйцата са готови!

Пред следващата врата Иван, студент по право, помпа с всички сила гумите на историческия си велосипед „Мифа“...

В същото темпо стигаме до две срещуположни врати и се разделяме — аз заставам на едната опашка, Васко на другата. И пред двете врати има по двама-трима души, които чакат реда си. Един чете нещо от учебник, мърда с устни, друг лъска обувка, за да не губи после време.

Едната врата се отваря и отвътре излиза студент, който дозакопчава колана си. В тоалетната влиза този с учебника.

Отваря се и другата врата, срещуположната, и търкайки се с пешкира, излиза студентка. Още неизлязла, веднага влиза човекът, който е на ред...

Идва и моят ред, аз влизам в тоалетната. Разбира се, преди това подавам пешкира и четката за зъби на Васко, който влиза при чешмата.

Двамата почти едновременно излизаме — сега Васко ми подава пешкира и четката си и влиза в отсрещната врата...

Връщаме се с бързи крачки по коридора, Маня вече се е приготвила, излиза и с чанта в ръце тича към стълбите...

Васко чука на една врата, на която има фирма „Радиолaborатория „Интер“, вратата се отваря, ръката на неговия сърдечен приятел подава някакъв лъскав предмет в чуждестранна опаковка и ярки букви — или френски чорапи, или запалки „Ронсон“ за пласиране. Веднага след това вратата се затваря. Продължаваме по коридора и влизаме в стаята си.

С бързи движения оправям леглото си, събирам чертежите от дипломната си работа, ще трябва да ги показвам в катедрата, и ги напъхвам в картонената кутия...

През това време Васко изважда изпод леглото сак с надпис „Адидас“, хвърля там пакета със стоката, взема и той своите чертежи, свива ги бързо на руло...

Стълбите на жилищната кооперация. Нагоре към тавана пълзи Мирко, студентът с диоптрите и измъченото лице. Той е натоварен с две пълни мрежи, виждат се пакети мляко, хляб, марули, бебешка каша „Хумана“ и списание „Паралели“.

Изведнъж, без видима причина, Мирко се притисва до стената и остава така — неподвижен.

Не му е за първи път — само след две секунди се появяваме ние с Васко, изхвърчаме отгоре, прескачаме по три стъпала, летим надолу...

Мирко остава още секунда притиснат до стената, а след това продължава бавно нагоре, приведен под тежестта на мрежите и брачния живот.

А ние сме вече на улицата и с бързи крачки вървим към спирката на тролея. Васко се отклонява пред железната ограда на една къща, измъква вестника от пощенската кутия и го пъхва в сака си.

— Четвъртък — догонва ме той — има „Спорт“.

Професор Никифоров, завеждащ катедрата, разглежда набързо проектите ми за дипломна работа. Очите му скачат по възлите, лицето му изразява едва скрито пренебрежение и досада, хвърля и един поглед върху изчисленията...

Вляво от него, на канаето, седи съвсем младият му асистент Василев, почти мой връстник, и лицето му изразява същата досада и пренебрежение, все едно че е втори екземпляр на професора...

Аз стоя прав, притеснен съм, защото сега се решава съдбата на дипломната ми работа, половин година труд може да хвъркне, ако не му харесва принципа на разработка...

— Пълен хаос — казва Никифоров.

Прекалено бързо е преглеждал, само в хаос не може да ме обвини...

— Само на пръв поглед — казвам твърдо аз.

Професорът изненадано повдига глава, сякаш ме вижда за пръв път. Асистентът Василев е възмутен — това изразява лицето му. Професорът ме поглежда — за него е почти невероятно студент да оспори неговото мнение, той е всепризнат капацитет в областта на металните конструкции. Очите му ме преценяват, за миг той се колебае пред двете възможности — да ме отпрати незабавно навън или да ме остави в кабинета. Нещо го кара да избере втората.

— Добре — казва той. — Ще хвърлим и втори. Василев, я виж ти изчисленията.

Навежда се отново над чертежите ми, този път внимателно преценява всичко, търси и най-малката възможност да ми натрие носа за нахалството. Василев се рови в изчисленията ми и прави същото.

Аз стоя прав и чувствавам как се изпотявам.

— Изчисленията верни ли са? — пита Никифоров.

— Три пъти съм ги изчислявал — казвам аз.

Василен рови още в тях. Мълчи. Не е намерил това, което му трябва, но не губи надежда.

Професор Никифоров ме гледа.

— Еклектика — казва той за принципа, който му предлагам. — Еклектика, но интересна. Харесвам млади хора, които държат на своето. Прекалено много станаха хората, които се съгласяват с всичко, което им кажеш.

Аз мълча и чакам.

Професор Никифоров се разхожда из кабинета.

— Интересното при вас е, че не искате да правите революция — казва той. — Използвате най-доброто от класическите принципи и въпреки това се усеща нещо ваше.

Професорът спира и ме поглежда.

— Добре, колега — казва той. — Съгласен съм с темата и с принципа, който предлагате. Можете да правите дипломната си работа, въпреки че тя е почти готова. Ако имате нужда от мене, аз съм на ваше разположение. Моят асистент Василев ще ви бъде рецензент, надявам се, че ще останете доволни един от друг.

Поглеждаме се с Василев, аз кимам и събирам чертежите.

— Вие сте на стаж в Ястребово, нали? — казва професорът, докато навивам рулата.

— Да — казвам аз.

— Какво става там с нашата разработка, прилагат ли я?

— Цех три се строи само по нея — казвам аз. — Бързо напредват.

— Времето е пари — казва професор Никифоров. — Трябва да бързаме, никой няма да ни чака.

В лабораторията, където работи Тания, ще се появи една нейна колежка и ще ѝ съобщи, че я търсят по телефона. Тания ще прекоси пространството, изпълнено с колби, уреди и скачащи животни в стъклени клетки, и ще отиде в съседната стая, където е телефонът.

Но това ще стане по-късно, сега Тания се е навела над двете бели мишки и внимателно наблюдава писеца на записващия механизъм — той чертае криви, отива нагоре, слиза надолу, Тания също записва данните в своята тетрадка.

Мишките болезнено въртят глави и се удрят в стъклената преграда, искат да избягат, да отидат навън, изглежда, са нови, скоро пристигнали в лабораторията.

Тания включва системата, която променя състава на въздуха в клетката. Писецът продължава да чертае данните си по разгневената хартия, да пише там своите заключения, изводи, факти, сведения.

Мишките забавят забележимо своите движения, те не са вече така резки и настоятелни. . .

Сега именно се появява колежката на Тания.

— Тания — казва тя, — на телефона.

Тания прекосява пространството, изпълнено с колби, уреди и скачащи животни в стъклени клетки, и отива в съседното помещение, където е телефонът.

— Да — вдига тя телефона.

След като чува гласа в слушалката, лицето ѝ видимо се променя.

— Добре — казва тя на края. — Идвам.

Връща се в своето помещение, прекъсва действието на описващия механизъм, сваля бялата престилка. . .

— Тания, завеждащият лабораторията ще идва, нали знаеш — предупреждава я колежката ѝ, без да става от стола, без да прекъсва работата си.

— Знам — казва Тания. — Измисли нещо.

Тя се обръща към нея — колежката ѝ се усмихва и кимва.

— Добре — казва тя. — Върви.

И гледа усмихната след нея, от погледа ѝ личи, че я обича.

Но само след няколко крачки срещу нея се задава завеждащият лабораторията, доктор Петров.

Тания смутено спира, завеждащият също спира.

— Ковачева — строго пита той, — къде по това време?

Тания се колебае за миг, чуди се какво да прави, а след това казва направо:

— При едно момче.

И като заобикаля слисания от прекия отговор доктор Петров, излиза тичешком от лабораторията.

Доктор Петров сваля очилата си и дълго ги трие, без да има особена нужда от това

— — — — —

Аз излизам от телефонната кабина и бавно се отправям към тавана. Има време, докато дойде Таня, тя работи далече.

Изкачвам стълбите на кооперацията, поздравявам почтително собствениците на един от апартаментите, те слизат надолу, и след малко съм в „студентското градче“, както наричаме помежду си тавана, на който живеят около тридесетина студенти.

Спокойствие и тишина царят в него, в този час всички са на лекции или по някаква работа, часът е избран не случайно.

— — — — —

А в нашата стая на леглото лежи Венци.

Това ми идва като гръм от ясно небе, допреди три минути никакъв Венци нямаше, само се обади по телефона и се връщам.

Решавам да не вярвам на очите си. Но това не променя нещата — Венци ме гледа с ясните си очи и маха ръце.

До него виждам някакъв лист. Чета го бързо:

„Оставям ти Венци за един час. . .Трябва да отида до института.“

Хвърлям листа. Това е от баща му, онзи изверг с очилата и бледото лице. Мирко. Няма нищо по-лошо от семейство студенти с дете. При това от провинцията и скарани с родителите си, защото се оженили, без да ги питат. Непрекъснато оставят деветмесечното си бебе при някого. Но този път — не! Този път не мога!!!!. . .

Грабвам Венци и в паника излизам на коридора. Оглеждам се и не знам от кой край да започна. Избирам левия и чукам на първата врата. Естествено — заключено. Следващата — също. Третата — също, кой ще ти стои тука в това време, много добре знам, няма да намеря никого, бащата на Венци също знае, затова го е оставил при мене.

Все пак продължавам по-нататък, опитвам, но без успех.

Ето, на тази врата виси познатата табела „Не безпокой!“, вътре хората са по-щастливи от мене. Лек женски смях потвърждава това мое убеждение.

Аз стоя в коридора, държа в ръцете си Венци и се чудя какво да го правя.

— — — — —

Вратата на моята стая се отваря и аз се хвърлям към Таня. Прегръщам я, притискам я по-близо, по-близо. . . . Стоим така.

— Кога се върна? — пита Таня.

— Снощи. И утре сутринта трябва да се връщам. Затова ти звъннах сега. Как са мишките?

Но Таня не отговаря, ръцете ѝ ме пускат и лекичко ме отбутват. Ясно, видяла е Венци. Пък аз мислех, че добре съм го прикрил в ъгъла.

— II Венци е тука — съобщавам без нужда. — Пораснал е, нали?

Таня ме гледа и усещам как в очите ѝ се появява пак онази мисъл, която ме безпокои от известно време и която тя все не казва. Чувствувам го, въпреки че тя отрича.

Таня сяда на леглото на Васко.

— Излязох от работа! — казва тя.

Аз мълча. Знам, че е излязла от работа, но какво можех да направя.

— Срещна ме завеждащият лабораторията.

— Отидох само до телефона — казвам аз. — Като се върнах, Венци беше тука. Заедно с една бележка.

— Само разправии покрай тебе.

— Няма никого по целия таван, не можех да го оставя на покрива.

Таня махва безнадежно с ръце.

Аз ставам и вдигам капандурата — да се проветри малко.

Тя стои известно време, секунда, и с трясък пада обратно. Връщам се сърдит, вдигам пак, но тя пак пада, въпреки че известно време я гледам, сякаш я хипнотизирам. От трясъка Венци се стряска и започва да плаче.

Чувам смеха на Таня.

Без да обръщам внимание, вдигам я пак старателно, бавно и я закрепвам. Гледам я. Венци плаче. Ще вземе да я събори.

— Венци! — казвам му аз. — Сесия! Сесия!

Венци мълква. Приучен е по време на сесия да не плаче, защото тогава целият та-

ван учи и е страшно нервен.

Тръгвам все още сърдит към леглото.

Таня се смее.

Пръстите ми потъват в косите на Таня като в уханна трева. Нейните ръце парят врата ми. аз я целувам дишането ни става трескаво. . .

Съседното легло е закрито от голямата чертожна дъска, поставена до скосения таван. Предполага се, че зад нея е Венци.

Таня се наги и сваля блузата си през главата.

В този момент на вратата се чука и без да чака отговор, на прага застава задъханото, разтревожено и очилато лице на Мирко, бащата на Венци. Той е потресен от разкрилата се гледка — стои и само преглъща. . .

Срещу него, точно пред очите му, е Таня, с блузката в ръце. . .

В настъпилата неловка тишина с трясък пада капандурата — като капак на всичко.

— — — — —

Капандурата е вдигната отново, Венци го няма, но Таня лежи по очи на леглото, вече с блузка и изобщо не иска да разговаря с мене.

аз лежа на съседното легло, гледам късчето небе през капандурата и мълча.

Така си лежим двамата и мълчим.

— Искаш ли кафе? — питам я по едно време.

Тя мълчи. аз ставам, слагам котлончето и забърквам кафе в джезвето.

След това отново лягам на леглото.

Кафето прекипява на котлона.

— Кафето! — обажда се Таня.

аз мълча и не мърдам. Само до кафе ми е сега.

— Чуваш ли?

Чувам, но не мърдам. Таня не издържа, скача от леглото, вдига кафето, бърка за чашки, налива кафе. Пием мълчаливо. Поглеждаме се изведнъж и двамата сме начумерени.

— Това е положението — казвам.

— Знам — казва Таня.

— Друго няма — приключвам разговора аз.

— — — — —

Но има, има друго. Таня и аз се обичаме и затова сме пак един до друг, пръстите й леко гаят лицето ми, като тънка паяжина преминават през него, аз я прегръщам замислено, бавно. . .

И отново се чука на вратата.

Таня се измъква от ръцете ми и сяда на другото легло, загледана неподвижно в една точка.

— Няма да отворям — казвам аз.

Превъртял съм три пъти ключа. Още когато си излезе Мирко със своя ненагледен син Венци.

Чукането се повтаря, този път по-настойчиво.

— Отворете! — казват отвън. — Служебно е!

— аз пък не съм на служба — отвръщам високо. — Не приемам.

Таня мълчи.

— Няма да ви бавим много, за пет минути — казва гласът отвън.

— На този пет, на онзи пет — денят минава! — казвам аз. — Няма да отворя.

— Отвори, не ставай глупав — казва с досада Таня.

аз я поглеждам и отварям вратата. Трима със сака. Единият ми показва служебната си карта.

— Ще имате ли нещо против да направим една малка проверка?

— Моля! — казвам аз.

— Тук освен вас живее и Васил Терзиев, така ли? — пита този с картата.

— Да, но го няма в момента.

— Виждам — усмихва се той и поглежда към Таня. — Четете, сигурно за изпити?

— Четем — казвам аз.

— Бихте ли ми показали вещите на Терзиев? — казва той учтиво. — Искаме да ги видим, във ваше присъствие, разбира се. Нямате нищо против, нали?

— Има ли някакво значение, ако имам? — казвам аз и отварям гардероба.

— Няма — казва той усмихнат.

И дава знак на другите двама да започнат. Те внимателно претърсват дрехите на Васко, почукват вратите, откачат кръглите дървени пръчки, вдигат дюшеците, като предварително се извиняват, отварят шкафа с чиниите, цялата ни жалка покъщнина излиза навън пред очите на Таня. . .

Мъжете делово и с умение продължават работата си, един се покачва до отворената капандура и оглежда дали няма нещо на керемидите.

— Жалко, че го няма Терзиев, в негово присъствие щеше да бъде по-добре — казва на края човекът с картата. — Извинявайте, че малко поразхвърляхме. И за безпокойството.

Той поглежда към Таня.

— Приятно четене! — казва усмихнат и тримата излизат, без да са намерили нещо. Седим с Таня на двете легла и се гледаме.

— За днес май това е всичко — казвам аз.

Но не е всичко, защото вратата се отваря и влиза Васко.

— Здравей, Таня — казва той. — Някой да ме е търсил?

— Търсиха те — казвам, — но нищо не намериха.

— Няма начин да намерят — казва доволно Васко, хвърля чантата „Адидас“ под едното легло, бърка в гардероба, слага нещо в джоба си и застава на вратата.

— Ще се прибера късно — казва той. — Утре пътуваме заедно, нали?

И изчезва.

В подскачащия камион, който лети сред прахоляк и трапища към строежа Ястребово, където сме на стаж с Васко, има и трети — мургав, изпечен мъж, чието лице ми е познато, виждал съм го много пъти на тавана, в радиолaborатория „Интер“.

— Това е другарят Гечев! — вика срещу вятъра Васко. — Братовчед на Интера! Виждал си го на тавана, нали? . . .

Аз кимам усилено глава, косите ми са разпилени от вятъра, който иска да ни повали. Пределно ясно ми е, че другарят Гечев е толкова братовчед на Интера, колкото и радиолaborатория „Интер“ е радиолaborатория. Въпреки че от време на време там се поправят и радиоапарати. Хората правят сделки, пласират с помощта на студенти като Васко вносни стоки, работят по 23-то постановление.

— Искате да види строежа! — крещи през вятъра Васко. — Интересно му е! . . .

Камионът прави невероятни скокове през разбитото от стотици камиони и булдозери шосе, ние балансираме в камиона и се носим към корпусите на строящите се заводи, които вече се виждат в далечината.

Камионът е спрял, ние скачаме и тръгваме през строежа.

С плавни движения над нас преминават стрелите на багерите, самосвали ни обвиняват в прах, трещят компресори и набивачни машини—многогласният ек на строежа ни обгръща отвсякъде.

— Защо си тука? — питам Васко.

— Ще видиш — отвръща кратко той.

И свива между строящите се цехове.

Минаваме през тях по дървени мостчета над изкопи, излизаме до крайните корпуси.

— Това са — казва Васко на другаря Гечев.

Пред нас лежат метални конструкции, покрити с ръжда от дъждовете, леко позаиспани от пръст, по която вече са успели да покарат бурени и макове.

Другарят Гечев хвърля един професионален поглед, но той му е достатъчен — тези хора с висока квалификация всички до един си разбират от работата.

И още един съвсем кратък поглед наоколо. Да види пътищата, обстановката, да прецени.

— Ясно — казва той.

Обръщаме се и вървим обратно през строежа.

— Това е кражба — отбелязвам аз и отпивам от бирата.

— Ако изгният тука, не е кражба, нали? — казва Васко. — Три години стоят и

ще стоят, докато станат на прах. Никой не се сеща за тях. Ама ти предпочиташ да изгният.

— Не предпочитам.

— Знаеш много добре, че така ще си останат, зарити в земята. По-добре ли е да изгният, вместо да свършат работа.

— На другаря Гечев.

— В случая на другаря Гечев — казва Васко. — Малко ли труд е хвърлен, докато ги направят, защо да не се използват, няма значение за какво.

Отпива и той от бирата.

— По-добре е, отколкото да изгният.

Масите на лавката са изкарани навън, пълни са с народ, голямо движение има наоколо. През хората се вижда карираната риза на другаря Гечев, който от десет минути преговаря с един шофьор, спрял „Татрата“ си до лавката.

— Това не променя положението — казвам аз.

Ехтежът на големия строеж не спира ни за миг, не спира и движението в лятното пладне.

Другарят Гечев идва към нас.

— Не ставай дете — казва Васко. — Наско краниста нали ти е приятел?

— Кран ли ви трябва? — питам аз.

— Парите не са малко — казва Васко. — Дето ще правиш чертежите на разни некадърници цяла година, сега ще ги избиеш тука с един удар.

— Не — казвам. — Карайте без мене.

Наблюдавам другаря Гечев, които крачи между работниците към нас — енергична походка, силна фигура, лицето обветрено, мургаво, все едно че е монтажник. Един от тези, с които се разминава в момента.

— Рискът е минимален — подхвърля Васко. — Ти ще участвуваш с кран. Друго не се иска от тебе. Три думи на Васко.

Аз мълча и наблюдавам другаря Гечев, еластичната му походка, стройното му тяло, симпатичното, подкупващо лице — то е вече съвсем близо.

Сяда при нас.

— Шофьорът иска двеста — казва той на Васко.

— Говорихме за сто и петдесет! — учудва се Васко.

— Нищо, струва си. С крана какво става?

Васко ме поглежда. Аз мълча и си пия бирата.

— Нашият човек е в отпуск, ще търсим друг — казва той.

Другарят Гечев също ме поглежда, после се отпуска на облегалката на стола, взема чаканата го бутилка бира и дълго пие.

Бутилката просветва на слънцето в мургавите му ръце.

Внезапно срещам очите на Весела от материално-техническото снабдяване. Тя ме гледа през няколко маси, гърдите ѝ издуват синята престилка, оранжадата пред нея кипи на слънцето. Издържам на погледа ѝ, вдигам бутилката бира и пия.

Васко и Манолов, техническият ръководител на цех номер три, се катерят по металните конструкции на бъдещия цех.

— Свършва вече стажа, а?

— Още десетина дена — отвръща Васко. — После дипломна работа, защита...

— При кого ще защитаваш?

— Професор Никифоров.

— Този цех го монтираме по негова разработка — казва Манолов. — II на главния инженер. Съавтори са на рационализацията.

— С триста зора одобри темата. Хем Славчо ми я беше направил. Ама минах...

Те прескачат от една метална рамка на друга. Строежът под тях, от трийсет метра височина, шуми приглушено, блещукат огънчетата на електрожените, вдигат прах самосвалите между бъдещите цехове...

— А Славчо къде е? — пита Манолов. — Нали трябваше да бъде тука?

— Ще дойде. Отиде в управлението да проверява какво става с неговата докладна. Губи си времето за неща, дето не са негова работа.

— Какви неща? — пита Манолов.

— Не му харесва нещо — отвръща Васко неохотно. — Що си пъха носа в тези работи? Тука е на стаж, след десет дена го няма. Ама върви му разправяй. Ей го, говори нещо с техническата безопасност!

На прашния път, недалече от управлението, без да подозирам, че ме наблюдават от трийсет метра височина, аз говоря с инженер Иванчев. За сетен път му обръщам внимание, излагам моите факти, моето гледище. Завеждащият техническата безопасност на строежа се е усмихнал снизходително и ме тупа още по-снизходително по рамото, с което иска да каже, че всичко това са глупости, и което е по-важно, не е моя работа.

Но Васко и Манолов, естествено, не могат да чуят, нито да разберат за какво става

дума от височината, на която се намират.

Те само виждат, че се разделяме с Иванчев и аз тръгвам към цех номер три.

Манолов е станал замислен, нещо пресмята наум.

— Докладна ли? — казва той. — Кажи му да ми се обади.

Васко го поглежда изненадано.

Когато стигам горе, Манолов, монтажниците и Васко са се навели над чергежите. Аз заставам отзад, бутвам един от монтажниците и му искам цигара. Той ми подава мълчаливо кутията и пак се навежда напред. Васко също запалва цигара. Манолов ме поглежда през рамо, погледът му е странен, някак неочаквано сериозен.

Пушим с Васко, малко настрана от групата.

Аз пуша нервно, още съм под влияние на разговора с Иванчев.

— Манолов иска да говори с тебе — казва Васко.

— Добре — кимам.

И си поглеждам часовника. Обзема ме паника.

— Колко е твоят?

И без да дочакам отговор, хуквам надолу по конструкциите.

— Илиев! — вика след мене Манолов. — Какво му става?

— Ще се пребие! — гледа след мене Васко.

Аз скачам рисковано по конструкциите, спускам се като котка надолу, но като котка, която мисли за кожата си.

Ала виждам, че така няма да успея.

Издебвам момента и скачам в пътуващия надолу хаспел, между стоманените му въжета. Мякът се пред мене металните конструкции, цеховете, нивата се менят, картината пред мене също, ето пътуващата площадка наближава земята.

Скачам на нея, зад мене остават ругатните и виковете на машиниста, аз тичам сред прахоляка на строежа, хвърлям се към един самосвал с риск да се пребия, всичко се забулва в прах. . .

От праха излизаме поотделно — самосвалът си продължава, аз също продължавам да тичам. . .

Хубавата Весела от материално-техническото снабдяване се е спряла и ме следи с поглед — дълъг и почти материален поглед. Но аз не виждам нищо, изобщо не я забелязвам.

Спирам втори самосвал, скачам на стъпалото и с него препускам до крайния корпус.

Тук самосвалът завива, а аз скачам и се оглеждам, но по пътя нищо не се вижда. Продължавам да тичам като побеснял, все едно че горя, че има пожар, настига ме един камион, махам му, псувам го, хвърлям камък след него — той не спира.

Продължавам да тичам, като през секунди се обръщам назад да видя не идва ли камион.

Идва, идва, подскача по дупките и лети, аз заставам на средата на пътя и махам с ръце. Той идва право срещу мене, свири с клаксона, наближава ме застрашително, но аз не мърдам, туловището му с вой расте, става огромно, чувам побеснелия му клаксон, но и аз съм побеснял, не мърдам. . .

И отново съм сред прахта на отминалия с отчаяна, но ловка маневра камион — той в последния момент свива и запраща през полето, а след това отново се връща на пътя. Шофьорът не е по-малко упорит от мене. Облаците от прах бавно се утаяват. Аз стоя сред тях и гледам след камиона.

От насрещните облаци прах изскача мотоциклетист, моторът вие, устремява се край мене, отминава ме. . . Аз даже не правя опит да го спра — безполезно е.

Изведнъж мотоциклетистът прави остър завой, разбишква трънните из полето и се връща при мене.

Аз се хвърлям на задната седалка и прегръщам мотоциклетиста през кръста.

Това е Данчо, монтажник от бригадата, където работя, познал ме в последния момент.

— Накъде? — крещи през тряска на „Ижето“ Данчо.

— Карай! — крещя аз.

Той дава газ с всичка сила и мотоциклетът полита по пътя.

Пред железопътната спирка Данчо спира. Аз скачам и тичам към перона.

Тишина и спокойствие царят на малката спирка. Дъбовете закриват небето. Далече някъде се чува тракането на отминалия влак.

Изскачам на перона. Няма никой. Тишина. Две-три кокошки се разхождат с отегчен вид. Листата на дъбовете леко се поклащат от вятъра, някой е пуснал чешмата и тя блести с тънката си струя слънчева вода.

Няма никого.

Бавно тръгвам по пустия перон, преминавам през кокошките, които не ми обръщат внимание, и отивам към чешмата.

Навеждам се и дълго пия вода.

А когато се изправам, някой затиска очите ми с ръце. Таня!

Хващам я за топлите, сухи ръце, които затискат очите ми, свалям ги до устните си и ги целувам, без да отварям очи.

После се обръщам — Таня се смее срещу мене в слънчевия ден.

После без начало и без край, звънящо от слънце и светлина.

През уханните треви, до гърди в горчиви билки и макове тича куче.

То се носи през тревите, побесняло от щастие, от това, че е живо, опиянено от слънцето и свободата. . .

Върти се в кръг, търкаля се бясно през глава, гони си опашката, след това отново хуква през тревите, задъхва се, потъва в тях, разтваря ги с гърдите си. . .

То преминава в бясно темпо край един фургон, прави огромни скокове и отминава нататък през полето. . .

Но ние оставаме при фургона.

Устните на Таня са горещи и трескави, ръцете ѝ в изнемога разрошват косите ми, очите ѝ пробляскват през разбърканите ѝ коси. Тялото ѝ свети в полумрака на фургона. Останали без дъх, двамата потъваме един в друг, разкъсани от болка и щастие. . . И отново се търсим, и пак ни залива вълната на щастieto, ние оставаме без въздух, в слепочията ни чука побеснялата ни кръв. . .

Вратата на фургона е отворена, навън се вижда полето. . .

И отново виждаме кучето, побеснялото, опиянено куче, което тича през тревите, стройното му тяло като стрела се носи през полето. . .

От мястото, където е кучето, фургонът изглежда малък. Самотен фургон сред полето, сякаш един-единствен върху гърдата на земята.

Седим с Таня на стъпалата на фургона, слънцето вече си отива зад дърветата в спокойния следобед. Тишина владее наоколо.

— А мишките как са?

— Нормално. Дано само колежката не забрави да им пусне ултразвука. Към края на седмицата им завършва първия цикъл. Вторият ще бъде с музика.

— С музика ли? И какво се получава?

— Биологичната устойчивост се покачва при определена честота на звука.

— И каква музика предпочитат?

— Дори и те не могат само с храна и вода — казва Таня. — Трябва им и друго.

Аз я поглеждам внимателно, нещо в това изречение ме кара да се замисля, има познати интонации.

— Говориш за мишките и хората? — питам я аз.

Тя не отговаря. Усещам, че това е важно, много важно, но денят е така спокоен и ние толкова близо един до друг, че мисълта ми отминава нататък. Мълча и аз, замислен за нещо, което не мога да осъзная точно, нещо за нас двамата, за този ден, за спокойствието, което ни обгръща.

— Къде си този път? — питам след това. — Пак ли прибираш племенниците от някъде?

— Този път съм болна — засмива се Таня. — Криза.

Двамата се смеят, макар че не е кой знае колко смешно.

— Дано не се сетят да дойдат у вас с цветя — казвам аз. — От профкомитета.

— Дано — казва Таня, — кризите много зачестиха.

Поглеждаме се и избухваме в безпричинен, весел смях.

В това време идват камнионите.

Разкривените гуми на огромната „Татра“ полягат като жаби в изпомачканите треви. Автокранът изревава с мотора си и започва да върти стрелата.

Двама души опасват фургона от четирите страни със стоманено въже и после го подават в устата на крана. Той захапва въжето, набира обороти, повдига фургона и го завърта полека.

Фургонът се върти самотно из въздуха и ляга покорно в „Татрата“.

— Колко останаха още? — вика през шума шофьорът.

— Още три! — вика в отговор единият от работниците.

Ние с Таня гледаме мълчаливо.

Най-напред поема автокранът, а след него бавно тръгва „Татрата“ с нашия фургон.

Той се отдалечава от нас, отива си и скоро от него ще останат само спомените.

Но той още се вижда, клатушкащ се из тревите, на гърба на „Татрата“.

Изчезва фургонът и ние оставаме сами сред полето.

Стоя на спирката и гледам след отминалия влак, с които замина Таня. Тракането на колелата още се чува в далечината. Мъжидиво свети лампата на перона, тъмнината е похлупила малката спирка, отнякъде нестройно се обаждат шурци.

Тръгвам с песента на шурците, излизам пред спирката и вървя по пътя към строежа.

Ослепяват ме фаровете на камион, ръмжене на мотори прекъсва шурците, аз се дръпвам встрани от пътя.

— Нещо да предам в София? — вика Васко, подал се от шофьорската кабина.

— Нищо! — викам аз. — Много поздрави на другаря Гечев! . . .

„Татрата“ бавно преминава покрай мене, отзад има и колесник, стоманените конструкции за другаря Гечев, леко поръждавели, се поклашат по неравния път и отминават.

Събрание в научния институт, където работи Таня. Зад катедрата директорът на института връчва грамоти на отличилите се в работата през първото полугодие. Деловият президиум седи зад масата със зелено сукно и гледа строго в залата, където е пълно с бели престилки.

В момента Таня се изкачва на сцената, поема грамотата си, залата ръкопляска, както на всички, Таня слиза от сцената.

Веднага след нея отива друга в бяла престилка да поеме грамотата си.

Таня полека-лека се примъква към вратата, стои там известно време уж че ще остане права, и в един момент изчезва.

Тича по коридорите на института.

След малко я виждаме на улицата, тича между минувачите.

Вече купува сирене от щанда на голям гастронорм, претърпан от хора. Зад нея огромна опашка. Таня с мъка натъпква пакета в препълнените от покупки мрежи, хваща хляба и с бързи крачки излиза — носи хляба под мишница. Получената грамота е в едната торба между чушките.

Като повървим малко с нея, ще стигнем до детската градина, откъдето тя прибира децата на сестра си.

Но в двора на детската градина, пълен с дървета, пързалки и трапове с пясък, няма никой. Само две лелки в бели престилки седят пред дома на малки столчета и си говорят нещо. Всички родители отдавна са взели децата си.

Таня се оглежда по-внимателно и забелязва Светозар — той е седнал на стъпалата на пързалката, подпрял с ръце брадичката си и замислено гледа пред себе си.

Таня отива при него. Като я вижда, той скача, оживява се, поема хляба от ръцете ѝ и започва да подскача на един крак.

— А Даниела къде е? — пита Таня, след като оглежда внимателно целия двор, но не открива племенницата си.

Без да каже нито дума, Светозар сочи с пръстчето си нагоре. Таня поглежда нагоре — в клоните на дървото се е свила Даниела. Тържествуващ кикот се разнася, когато я откриват. Тя ловко се прехвърля на друг клон.

— Хайде, че нямаме време — казва Таня нетърпеливо. — Даниелче, моля ти се...

Но детето не иска да слезе.

— Даниела!!! — строго казва Таня. — Чуваш ли какво ти казвам?!

Момиченцето поглежда хитро иззад клона.

— Ние си тръгваме, ти стой тука! — казва Таня и тръгва към изхода.

Там се обръща — Даниела е още на дървото. Таня и Светозар продължават, излизат от двора и вървят по улицата. Чак тогава Даниела ловко се смъква по дървото и изтичва след тях.

Пред входа на жилищната кооперация, където живее Таня, пристигат в пакет — Светозар носи хляба, Даниела мъкне единия край на мрежата. Влизат вътре.

Таня уморено натиска звънеца с нос — ръцете ѝ са заети. Децата се смеят. Вратата отваря майка ѝ, възрастна, побеляла жена, с мокри ръце и навити до лактите ръкави — явно пере.

Децата с викове се втурват навътре.

— И да кажеш на сестра ми повече деца да не ражда — казва Таня. — Или да ги ражда през десет години, та едното да гледа другото.

Умореното лице на майката с учудване поглежда Таня. Зад гърба ѝ се виждат проснатите на въже, току-що изпрани детски дрехи. Те са задръстили целия коридор.

Таня дава на майка си мрежите и тича надолу по стъпалата.

Аз седя на железните перила пред киното и наблюдавам скептично минаващия поток хора. Скептично, защото Таня закъснява, а прожекцията е започнала преди петнадесет минути и първите двама-трима убити сигурно вече се ваят в прахта — филмът е каубойски.

Когато стават двадесет минути, вадя билетите от джоба и старателно ги накъсвам на малки парченца, бавно, грижливо...

В този момент усещам, че някой идва и сяда до мене на перилата, това е Таня, но не преставам бавно и старателно да късам билетите, парченце по парченце...

Седим на перилата, мълчим.

След това Таня слиза от перилата и застава пред мене.

— Забавих се в института — гледа ме в очите тя. — Нямахме как.

— Да не са те уволнили? — питам все още сърдит аз.

— Имаше събрание — казва Таня. — Хайде да тръгваме.

И ме издърпва от перилата,

— Къде? — питам аз. — Купих билети от осем.

— Браво! — мушва ме с пръст Таня и се усмихва лукаво. — Съобразителен човек. Хайде да прием кафе. С това — и ми подава една ябълка.

Лесно е да се каже, но е трудно да се изпълни — заведенията, където човек може да пие кафе, доколкото ги има, са толкова претъпкани с народ, че не можеш даже да влезеш, а какво остава до кафето.

Това веднага ни се набива в очите в първата кафе-сладкарница, в която влизаме с Таня: всички е заето, стоят прави хора и пият кафе, сервитьорките не могат да минат с подносите...

Излизаме и продължаваме по улиците.

Таня се спира пред една будка за афиши и ми сочи афиша на пиесата „Януари“.

— Няма билети — казвам аз. — Абсурд.

Второто кафене не е по-празно от първото, но ние, по-точно аз, се заинатяваме — ще прием кафе на всяка цена.

Стоим наред кафе-сладкарницата прави, всички ни оглеждат, ние се правим, че това не ни засяга и от своя страна оглеждаме масите — дано се освободи някое място.

Но няма такива изгледи — видът на посетителите говори, че те ще стоят тука най-малко до второто пришествие.

Стоим така известно време и излизаме — няма смисъл да прием кафе в тази лудница.

— Ами остава само Парка на свободата — иронично казвам аз. — Ама там е претъпкано, отколкото тука.

Таня ме хваща подръка и се притиска до мене.

— Спокойно — казва тя. — Животът е пред нас.

Гласът ѝ звучи почти като моя преди малко.

Мотаем се по улиците, пълни с народ.

— Ядат ми се сандвичи! — казва Таня. — Препечени с кашкавал.

— А на мене скариди. Къде изчезнаха тези животни? Преди години много ги имаше.

— Скаридите не са животни — казва Таня. — Има „Паралели“.

— И опашка! — забелязвам обективно аз.

И изведнъж ми хрумва една идея.

— Имам една идея! — казвам на Таня.

Таня ме поглежда с интерес.

Вървим по една малка, тиха уличка и спраме пред стара, двуетажна къща с двор и голям зелен бор в градината, точно пред прозорците. Къщата на леля ми. Таня остава на отсрещния тротоар, а аз влизам с енергични крачки във входа.

Таня се разхожда напред-назад по улицата.

След малко от къщата излизаме трима — аз, леля и нейният квартирант, пенсионираният адвокат Пенков, човек на около 65 години.

Преминаваме покрай Таня все едно че не я познавам.

— Много хубав филм, леля — казвам аз. — Непременно трябва да го видите. В кино „Благоев“ е, нали, да не го объркате с „Москва“. От осем.

— Виждате ли какъв племенник имам, господин Пенков! — казва гордо старата ми леля. — А вие казвате, днешната младеж...

Поизпращам ги малко, до пресечката, и се връщам.

Не знам какво е казал господин Пенков за днешната младеж, но тя в момента се целува върху старото плюшено канапе в хола.

Старият черен бюфет, в които се съхраняват семейните сервизи на леля, отразява нашите фигури. Върху него има гипсова глава на неизвестен велик човек, най-вероятно Бетховен. На камината стои неизбежната препарирана хищна птица с прибрани криле, фикус в ъгъла, огромна елипсовидна маса за десет души в средата, завеси от овехтял зелен плюш, с пискюли...

В момента, когато се целуваме, вратата на хола се отваря със скърцане и се появява господин Пенков. Той се сконфузва, като ни вижда двамата.

— Забравих си очилата — казва той виновно. — Нищо няма да мога да видя от филма.

Той стои и не знае какво да предприеме — да тръгне ли към своята стая, или да каже още нещо, подходящо за случая. Който му е ясен, между другото.

Аз от своя страна върша друга глупост.

— Запознайте се! — казвам. — Господин Пенков.

Господин Пенков целува церемониално ръката на Таня.

— Много ми е драго! — казва той. — Много ми е драго!

След което се сеща, че е тръгнал за очилата си, отива в стаята си, взема ги и се връща пак през хола, като демонстративно ги показва, да не би да го упрекнем в други помисли.

— Ние след киното ще се поразходим — казва той вече при вратата със заговорнически вид. — Вземето е много приятно.

— Този апартамент е построен така, че където и да отиваш, все трябва да минеш през хола — казвам аз. — Нещо като „Всички пътища водят за Рим“.

— Забелязах — казва Таня с глас, който не предвещава нищо добро.

— Много нефункционална архитектура — продължавам аз. — Практически холът не може да се използва за нищо.

— Холът не е направен за хора, които няма къде да отидат — казва Таня. — Той е за семейство. Недей да говориш за архитектурата, тя не ти е виновна.

— Архитектурата има и социални функции — казвам аз, въпреки че чувствавам колко права е Таня. — Тя трябва да се съобразява с хората, а не те с нея.

В този момент вратата на стаята отляво най-неочаквано се отваря, от нея излиза стар човек, завит в износен халат и тътрузи чехлите си през хола.

Той мълчи и ни поглежда почти враждебно, след което все така мълчаливо отминава към кухнята. Старите дъски на пода поскръпват.

— Колко души живеят у твоята леля? — пита Таня. — Може би трябваше да запазиш два реда в киното.

— Не знаех, че има и друг наемател — казвам аз. — Този трябва да е отскоро. . .

И мълквам, защото старият човек се връща обратно, мъкнейки със себе си котлон, шнурът се влече по пода след него. Внезапно той оставя котлона на масата в хола и казва, без да ни гледа, на себе си, почти ядосано:

— Лайката! . . .

Тътрузи чехлите си отново към кухнята, връща се с лайката, без да ни погледне, взема котлона и се прибира в стаята.

Аз запалвам зеления абажур, за да правя нещо.

Положението е напрегнато, усещам го, явно е, че вечерта пропада.

— Какви абажури, а? — казвам, колкото да кажа нещо. — С ресни, с пискули. . .

Гласът ми увисва във въздуха, Таня мълчи.

Мълквам и аз в очакване да настъпят по-добри времена.

Но вместо това — изгасва токът.

— Само това ни липсваше — казвам аз.

— Защо? — обажда се в тъмното Таня. — Прекарваме си много хубаво.

Вратата отляво се отваря и се появява старият човек с халата. Тоя носи свещ, поставена в буркан, и пристъпва почти като привидение.

— Този котлон винаги изгаря бушоните — казва той. — Но аз знам къде са телчетата.

Казва го така като че ли някой нарочно крие телчетата от него.

— Аз ще ви ги покажа, а вие ще ги поставите — продължава той, без да ни гледа. — Там са, в кухнята, знам аз.

Поглеждам Таня и тръгвам с него към кухнята.

Таня полулежи до мене в леглото — и двамата сме се опрели на стената. В тавана сме, онази буря, която ти отнема дъха и те кара да изгаряш, е преминала. Аз пуша мълчаливо цигара и гледам неподвижно напред. Таня мълчи.

А след това продължава започнатия вече разговор.

Гласът ѝ звучи малко глухо, личи, че не ѝ е леко да казва тези думи и в същото време ги казва като нещо, в което е убедена. И аз разбирам, че това са думите, от които съм се страхувал несъзнателно.

— Казваш, че ме обичаш. Добре, аз също те обичам и какво? Какво от това? Как ще осъществим тази обич, къде? По кой начин? Аз те искам, разбираш ли, аз съм с тебе, но това не променя нещата. Това че си честен, че си чувствителен, че ме обичаш — също не ги променя. И не е достатъчно. Аз не искам цял живот да пускам ултразвук на мишките, искам да следвам, да направя нещо, човек не живее само с хляб. . .

Дърпам мълчаливо от цигарата, тя свети слабо в полумрака на таванската стая.

— Не знам дали можеш да ме разбереш, аз искам да живея с тебе сега, докато съм млада, докато те искам, докато мога да те обичам. Като стана на четиридесет, няма да мога да те обичам, тогава всичко ще е друго, и аз ще съм друга, и ти ще си друг. . . Аз не искам да се консервирам и да се събудя на четиридесет години. . .

Пуша мълчаливо.

— На петдесет години ли ще имам дом, кола, ще летувам в „Албена“ или ще ходим в Италия? Тогава ли ще пътуваме, ще имаме картини, ще се обичаме? На петдесет години? . . . А тези години, през които ще си отиде младостта, кой ще ни ги върне? Кой ще ни ги даде обратно? Скитания по квартири, скандали с хазаи и съквартиранти, общи кухни, това стискане на зъби през цялото време. . .

Горчи проклетата цигара, горчи като отрова.

— Ако ме обичаш, казвай ти, другото не е важно. Но нали след десет години обичта ще е изчезнала, няма да я има. Недей да се заблуждаваш, ако живеем така, след десет години няма да можем да се гледаме. И всеки ще обвинява другия. А животът ще си е отишъл.

Колко е люта цигарата, какво слагат в този тютюн тези хора!
— Един мъж може да започне на четиридесет години. . .
— И какво предлагаш? — казвам аз горчиво. — Да ограбя Народната банка?
— Не говори глупости — също горчиво казва Таня. — Не ти го казвам за това.
— Но не мога да ги получа всички тези неща по пощата, разбираш ли?
— След години ще се стремим само да се понасяме — казва Таня. — Ще се мъчим да се понасяме.
— Знаеш ли като каква мислиш? . . . Като шафрантия?
Таня тича разплакана по стълбите, аз след нея, но доста съм закъснял.
— Таня! — викам. — Таня!
Настигам я на улицата, хващам я за раменете, обръщам я към мене. В разплакани-те ѝ очи студено блестят искрици омраза.
— Извинявай! — задъхано казвам аз. — Не знам как го казах. . .
Таня ми удря плесница — с цялото си същество, с цялата си обич и омраза, сяпо и страшно силно.

Поле, над което летят птици и чийто край не се вижда в далечината. Между зелените вълни на ръжта горят пламъците на маковете, треви и дървета неудържимо напират нагоре, стремят се към слънцето, животът с опияняващата си стихия владее в това поле. В крайпътните дървета пеят птици.

По пътя между ръжта — лицето на Данчо монтажиста.
Той кара „Ижето“ си, ризата му плуши от вятъра, косите му са някак си красиво разрешени.

Аз вървя по същия път, но Данчо още не ме е настигнал.
Припомням си снощния разговор с Таня. Тя си отиде, след като ме удари, след като ме удари така, както удря гръм — направи ме на прах, разби всичко у мене. Ето как неочаквано свършват някои истории, за които човек си мисли, че ще продължат цял живот.

Данчо лети като птица между ръжта и скоро ме настига.
— Добро утро! — смее се той. — Гемините пак ли са потънали? Сядай! . . .
Слънчевото му лице се смее цялото — очите, устните, трапчинките. Когато се смее, Данчо целият засиява като слънце.
Сядам зад него и се носим двамата между зелената ръж, през дишащото живо поле.

„Ижето“ е подпряно край лавката, ние с Данчо закусваме на масите отвън. Покрай нас минава хубавата Весела от материално-техническото снабдяване и ме гледа.

— Добро утро! — казва тя.
— Добро утро! — кимвам аз омърлушен.
Данчо ме гледа.
— Няма страшно — смее се той. — Ние с жената колко пъти сме се карали и разделяли. . . И сега се караме. . . Пък две деца имаме, женени сме вече четири години. . .

Той отпива от малката бутилка боза и отхапва от кифлата.
Аз стоя унил и ми се ще това да е истина, ама знам, че не е.
Дъвча машинално кифлата и слушам Данчо.
— Това е животът — смее се той. — Днес се карате, утре се смеете.
— Всичко свърши — клатя глава аз.
— Нищо не е свършило — казва Данчо. — Сега започва.
Аз дъвча кифлата и клатя недоверчиво глава.
Данчо дояжда набързо своята кифла, изпива бозата и става.
Оставам на масата, потънал в доста мрачни размисли.

Мъкна се към цех номер три и някак не мога да превключая от моите истории към строежа, към предстоящата работа. Около мене строежът ехти с обичайния си грохот, работата кипи навсякъде, където се обърнеш.

Ето го и цех номер три, стоманенобетонните му конструкции се издигат стройно

към небето. Огромните кранове движат стрелите си и подават металните връзки на монтажниците, монтажната бригада е вече горе, работят. . .

Изведнъж дясната половина на цеха започва да се сгромолясва.

С грохот падат стоманенобетонните конструкции, летят от трийсет метра височина, единият от крановете, ударен, се накланя застрашително, стройната плетеница на цеха се чупи и трещи. . .

Между изкривеното желязо и начупения бетон лети човек.

Вик, пронизващ вик на човек, който се сбoguва с живота, ехти дълго — докато тичат към мястото хора, летят самосвали, докато запищат по-късно сирената на линейката — над всичко е този пронизващ сърцето вик.

Всичко това става пред очите ми за броени секунди.

Но за Данчо, човекът, които лети към земята, времето милостиво забавя крачките си

Премятайки се във въздуха, Данчо вижда зелената ръж и пътя, и момче, което бута с пръчка бяла крава. След това ръжта, момчето и кравата се преобръщат с главата надолу, стоят така за миг и изчезват.

След тях се появяват корпусите на отсрещните цехове, но някак наклонени, като че ли летят нанякъде като птици. И отлитат корпусите.

А след това Данчо ме вижда на пътя, мрачното ми лице и иска да ми каже: „Нищо не е свършило — сега започва.“ Но не може, защото аз изчезвам някъде и пред очите му е вече следващата картина.

Самосвалът вдига прах по пътя между цеховете, седнали на купчина греди двама работника пушат, плетеницата от пътища на строежа. . .

А после небето и някаква птица, и слънцето, което блести.

После слънцето изчезва — сега всичко е отгоре: самосвалът, работниците, пътищата, а небето и слънцето са отдолу и Данчо лети към слънцето. . .

Лети Данчо към слънцето. . .

Тичам към мястото на катастрофата, пишат линейки, плачат жени, хора тичат насам-натам, някой командува, някой се мъчи да повдигне нещо, крещи към крановете, разблъсквам хората: гърбовете, пробивам си път. . .

— Данчо! — казва ми Васко, който се е озовал до мене.

Аз изведнъж виждам зелената ръж, пътя и Данчо, който лети като птица с мотоциклета, ризата му плющи от вятъра, косата му е някак красиво разрошена.

Линейките тръгват, святкат червените им пламъци отгоре, пишат и вият сирените по пътищата на строежа.

— Половината цех — казва Васко.

Аз мълча, гледам изкривените стоманени конструкции и разтрошен бетон, жълтата пръст. . .

И отново виждам Данчо, седнал срещу мене на масата, само преди един час, да се смее и да ми казва: „Нищо не е свършено, сега започва.“

Постепенно хората се разотиват, заглъхва някъде плачът на жените, оставаме двамата с Васко на мястото.

Слънчев ден, тишина, жълта пръст и тревни някакви изпод желязото и смачкания бетон, премачкани цветчета, мравка пълзи между тях, отива нанякъде. . . От това място Данчо си отиде от света, аз гледам мравката, която бърза между пречупените детелини. . .

Стремя се да запомня това място, завинаги да остане то в паметта ми, да не се изличи никога и проклет да бъде, ако някога го забравя. Неуловимият образ на нещо, което никога вече няма да се върне, сякаш светлата сянка на Данчо бавно си отива от това място, аз се стремя да я улсва, да я задържа, но, разбира се, не успявам. . .

— Илиев — хваща ме някой за рамото. — Ела за малко.

Манолов е. Техническият ръководител на цех номер три.

Седим с Манолов върху куп железни конструкции, дърпаме от цигарите.

— Казвах им да не я прилагаме в целия цех — говори загледан пред себе си Манолов. — Някой не ме послуша, нали разработката е и на главния инженер. Бързаха да им я признаят за рационализация, изчислявах икономическия ефект, да се отчете, че е приложена в практиката. . .

Аз също гледам пред себе си и дърпам замислено от цигарата.

— Лабораторните проби дадоха съвсем други резултати, ама никой не искаше да чака повторните, строеше се. . . — Манолов въздъхва. Край нас преминава самосвал. Облаци прах се стелят след него.

— Разбрах, че си подал докладна, Васко ми каза.

— Новият принцип не е съобразен с издръжливостта на бетона, с който работим. Правих изчисления, защото дипломната ми работа е на подобна тема.

— С кого говори? — пита Манолов.

— Със завеждащия техническата безопасност, Иванчев. Потупа ме по рамото.

— Отдавна се мъча да направя нещо — казва Манолов. — Но в управлението мислят, че работата е на лична почва, ние с главния сме състуденти и отдавна сме в конфликт. . . Ей за такива работи. Разбира се, той твърди, че провалям сроковете нарочно. Забраниха ми да демобилизирам работниците.

Аз го гледам и много неща ми стават ясни.

— Но сега трябва да се преборим — казва Манолов — Не сме само аз и ти. . .

Той ме гледа в очакване, но преди да отговоря, към нас приближава Весела.

— Чакат ви при главния инженер, казаха да отидете веднага — съобщава тя. Ставаме и мълчаливо тръгваме с Весела.

При главния инженер е пълно, там са инженерите, Иванчев, Васко също седи на едно кресло. . .

— Настанявайте се! — казва главният инженер. — Сядайте!

Сядаме на прозореца, друго място няма.

— Предлагам да почваме веднага, други не чакаме — оглежда се главният инженер. — Колкото и да ни е неприятно, събрали сме се да поговорим за днешната злополука, да установим. . .

Тук главният инженер внезапно спира, натиска звънеца, вратата се отваря, секретарката поглежда въпросително.

— Десет кафета — казва Момчилов. — Турски.

Секретарката изчезва, главният инженер продължава.

— . . . да установим причините, да подготвим протокола, който комисията е длъжна да направи, да улесним, така да се каже, работата на комисията.

Оглеждам лицата на събраните, до мене Манолов седи спокойно и гледа главния инженер.

— Нещастieto е голямо — продължава Манолов, — но независимо от това ние трябва да направим необходимото в такива случаи, и друго — злополуката си е злополука, тя си е злополука, но строителството не трябва да спира в никакъв случай. . .

— За мене това не е злополука — обаждам се аз.

— Така ли? — поглежда ме изненадан Момчилов. — А какво?

— Убийство — казвам аз и го гледам в очите.

Наоколо зашумяват, столовете скърцат, атмосферата се нажежава.

Главният инженер чука с молива си по бюрото за тишина.

— Илиев — казва той, — мерете си думите. Разбирам, вие сте млад човек, това ви е първият случай, обяснило е да си изпуснете нервите, да сте още под влиянието на станалото. На нас също на ни е леко. Но ние сме инженери и сме длъжни да не се поддаваме на ефекти. Строителството е фронт, на него стават такива неща, колкото и да се мъчим да ги избегнем. . .

— Работата е там, че не се мъчите — казвам аз. — От петнадесет дни при вас има докладна, и изчисления също. Предупреждавах ви, че това може да се случи всеки момент. . .

Отново се шуми, гледат ме очите на събралите се.

— Илиев — казва главният инженер, — не забравяйте, че сте още студент. И не се знае, дали няма да си останете такъв. Все още не съм длъжен да давам сметка на студенти. Но за това ще поговорим отделно, едно заключение, наше, все пак ние сме най-близко до нещата, в което се установяват причините и се набелязват мерки. . .

— Аз това заключение няма да подпиша — казва спокойно Манолов. — И причините са ясни, не виждам защо тепърва трябва да ги установяваме.

— Много бързаш, Манолов, много бързаш! Струва ми се, че не са толкова ясни, колкото ти изглеждат.

— Аз също няма да подпиша — казвам. — И за мен причините са ясни.

— Значи, и на вас са ясни? — иронично казва главният инженер. — Е, това е много добре, остава, значи, да си ги изясним и ние.

— Или да ги замъглим — казвам.

— Илиев! — поглежда ме главният инженер. — На ваше място не бих се държал така. Щях да почакам да стана инженер.

— Аз пък ще почакам комисията — отговарям.

— Не се доизказах — каза Момчилов. — Съмнявам се, много се съмнявам, че вие ще станете инженер.

— А аз се съмнявам в друго — казвам. — Съмнявам се дали ще успеете да изясните причините.

Очите на главния инженер Момчилов ме гледат студено и спокойно.

— Не се безпокойте — казва той. — Ще успеем.

Отдавна чакам сам в късния летен следобед; около мене летят белите парашути на глухарчетата, наоколо е безлюдно, почти не минават хора, само аз и сянката ми на тро-тоара напразно чакаме толкова време.

Седя на ниските железни перила пред института, където работи Таня, сам не помня вече колко време, и напразно я чакам да излезе.

Хората от института излизат, аз се вирам жадно, търся я с очи, но я няма. Източват се покрай мене, работното време е свършило, а Таня я няма. Седя сам и прегърбен на перилата, като риба в аквариум, където няма вече вода.

Ако повдигна глава и се взра внимателно в прозорците на института, ще видя зад стъклото лицето на Таня.

Тя ме наблюдава от прозорците и чака да си отида, за да си отиде и тя.

Но аз седя сам на перилата и си мисля колко много ми липсва, особено сега.

След малко, загубил и последната надежда, ставам и бавно тръгвам по улицата.

Такъв ме вижда Таня от прозореца на четвъртия етаж.

Сега пътят е свободен и тя може да си отиде.

Слизам от влака на малката подбалканска гара. Срещу мене израства познатият профил на голямата планина.

Вървя по улиците на детството, градчето се е смалило още повече през годините на моето отсъствие.

Ето я и нашата къща, с полуизгнила ограда, затрупана с храсти, бутвам малката вратичка, по навик проверявам дали няма писма в дървената кутия, окачена на оградата.

Някъде между дърветата, в дъното на двора, баща ми реже с бичкия, острият звук трепти в прозрачния въздух, пищи ритмично.

Майка ми е седнала на пейката до масата и навива прежда. Малката ми сестра ѝ държи, разтворила ръцете си, синята боядисана прежда тича между двете. В късния следобяд някакво познато спокойствие и сигурност ме обземат — у дома съм.

Топъл въздух, напоен с аромати, ме обгръща отвсякъде, аз гледам своя дом — стените отвън са се понапукали, боята е излющена отдавна, май две години не е боядисвана, паяжини се спускат от лозницата към прозорците, тънки, едва забележими. . . Зелената боя на прозорците е станала на люспи. . .

Плува, сякаш е малък кораб, моята къща в следобедната светлина.

Майка ми вдига глава и оставя преждата. Острият режещ звук на бичкията секва, баща ми идва с тежки стъпки през градината, между дърветата. Аз перкам по нослето сестричката си.

Баща ми слага шишето ракия на дървената маса, майка ми отива да донесе домати, нарязва ги в чинията пред нас, баща ми налива чашките.

— А за Ванчето? — питам аз и поглеждам усмихнат сестричката.

— Тя пие коняк — отвръща баща ми. — Наздраве, добре дошъл.

Чукаме се тримата — аз, баща ми, майка ми.

Пия и виждам евтината басмена рокличка на сестра ми, очите ѝ, които ме гледат с интерес и хитро пламъче, напуканите груби ръце на баща ми и малко захабената от постоянно пране риза, познатата от години бархетна рокля на майка ми, чиста, но сякаш остаряла, и тя като майка ми — белите ѝ коси са се увеличили, лицето ѝ е уморено, макар и усмихнато. . .

Те също ме гледат, с надежда и гордост, аз съм тяхната надежда за утрешния ден, синът-инженер, за това те са работили цял живот, през всичките тези дълги, безкрайни дни и седмици. . .

— Е, как върви? — казва баща ми. — Стажът свърши ли?

— Още малко — казвам, — десетина дена.
— После дипломата, и готово, а? — вдига насреща ми чашката баща ми. — Ставаш началник.
— Отслабнал е — казва майка ми. — Не ядеш ли там. . .
— Сега не ядат — казва баща ми. — Гледат да са слаби. Това да им е кусура,
— Вие какво правите! — питам аз.
— Работим — казва майка ми. — Нали знаеш, все същото. . . На баща ти пак им отрязяха премиалните за тримесечието, петнайсет лева получиха... мислехме да вземем пералня, че старата вече съвсем се разкапа, ама. . .
— Ще вземем пералня — казва баща ми. — Не бери грижа.
— Малките учат ли? — поглеждам аз към Ванчето.
— За учене — учат — усмихва се майка ми, — ама не слушат вече. Нали пораснаха, никого не слушат.
— Да, да — казва сестричката ми. — Никого не слушаме. . .
Аз се засмивам — и отричат, аз бях същият.
— А ти какво правиш? — пита баща ми.
— Аз ли? — поглеждам го.

С грохот падат стоманенобетонните конструкции на цех три, сгромолясват се в облаци прах, единият от крановете се накланя застрашително, стройната плетеница на цеха се чупи и трещи. . .

Между изкривеното желязо и начупеният бетон лети човек.

Вик, пронизващ вик на човек, който се сбoguва с живота, ехти дълго — докато падат отгоре колоните, докато тичат към мястото хора, летят самосвали, докато запищи по-късно сирената на линейката — над всичко е този пронизващ сърцето вик.

Изведнъж изчезва желанието, с което дойдох — да седна до баща си и всичко да му разкажа, да поговорим като мъже, да разделя с него товара, който е легнал върху мене. Гледам напуканите стени с избелялата боя по прозорците и тънките паяжини, които се спускат към тях и старата мушама на масата, нарязана и извехтяла, напуканите от работа ръце на баща ми, умореното, близко и скъпо лице на майка ми — целия този малък и скъп мой свят.

Защо да ги натоварвам и с моите проблеми, те си имат свои и без тях — и грижи, и надежди, след които тичат всеки ден.

— Добре съм — казвам. — Всичко е наред, стажът върви, дипломната ми работа е почти готова, темата много я харесаха. Както върви, може и булка да ви доведе... — И се усмихвам.

— Това да се чува, това да се чува — казва баща ми и вдига чашката. — Нали си взе хляба в ръцете, сега вече. . .

В разплаканите очи на Таня студено блестят искрици омраза. Тя замахва и ми удря плесница — с цялото си същество, с цялата си обич и омраза, сяпо и страшно силно.

— И Мишо какво прави? — питам. — Къде е сега?

— Беше при нас в завода — казва баща ми. — Сдърпах се нещо с началник-цеха и го уволниха. После профсъюзите го върнаха, помирителната комисия, ама онези не го назначиха. Чак от София идваха, от Профсъюзите и пак нищо, нямало места. . . след това отиде в розоварната, там пак не премълчавал, нарочиха го в кражба, за да му запушат устата, и го магнаха. После се разбра, че не е крад, то се знаеше, ама... Сега е на гарата, ожени се, има и дете. Работи. . .

Вратата се отваря, в градината влиза другата ми сестричка, с ученическа чанта в ръка, тя върви между дърветата, лицето ѝ се появява и скрива между листата и храстите. . .

От кабината на крана се вижда железопътната гара на градчето. Тракат колелата на преминаващите влакове, бавно вървят откачените и лашнати вагони, преминават от един коловоз в друг, пищат свирките на железничарите, грохот на блъскащи се вагони, които спират, за да бъдат прикачени към други. . .

Приседнал към кабината на крана, Мишо, моят приятел от детинство и съученик до последните класове от гимназията, движи коловозния кран над релсите, веригите на стрелата му дрънчат, вагоните, които ще товари, с грохот се сблъскват, преди да спрат пред него. . .

Аз съм му разказал цялата история, сега съм на края.

— Бързаха, разбираш ли, нов принос в монтажното свързване, внедрен в практиката, икономически ефект толкова и толкова, сроковете съкратени наполовина. . .

Мишо мълчи и дърпа лостовите на крана. Куките бавно се спускат надолу, докато ги хваща работникът. Той ги закачва на връзката дъбови трупи.

— И човек отиде. . . Че и цехът. И искат да мълча.

Стар и черен парен локомотив пухти и се обвива в пара край нас. Той тегли с мъка четири вагона, парата за миг обвива кабината на крана.

Мишо мълчи и дърпа ръчките на крана. Дървените трупи се издигат във въздуха и бавно отиват към вагона. Мишо ги спуска долу, после работникът освобождава въжетата. . .

— Не знам, братче — казва той. — Решавай си сам. Аз. . . не знам. . .

Преминават влакове, товарни вагони се сблъскват с грохот край крана, маневрирят ги прикачва. Моят съученик и приятел Мишо мълчи и гледа напред в блестящата плетеница на релсите. . .

Сред шума на строежа огромният метален мост плува във въздуха беззвучно, като странна праисторическа птица. Той трябва да легне в пригответното му легло, на покрива на строящия се цех, това е труден маньовър и ние с главния инженер Момчилов напрегнато го следим. Момчилов тегли силно от цигарата, очите му са присвити — гледа срещу слънцето.

Недалече от нас, с мегауон в ръка, Манолов командува монтажниците, които пълнят по покривните конструкции в очакване на моста. До него е бригадирът на монтажниците, от напрежение се потърква по бравата и гледа, заслонил с ръка очите си, огромния мост, който се върти във въздуха.

— Да, Илиев, Данчо не можем да го върнем, колкото и да искаме — продължава разговора главният инженер. — От такива работи в строителството никой не е застрахован. Виждаш как се строи — сложно, трудно, затова строят мъже.

— Това няма нищо общо с другото — казвам му аз. — По тая логика каквото и да стане, ще го оправдаем с трудностите.

— А какво толкова е станало? При лов загиват повече хора, а ние строим. И строим не за себе си. Аз също съм човек, на мене също ми е мъчно, но аз трябва да построя заводите, каквото и да става.

— Няма смисъл да се строи „каквото и да става“. Не строим пирамиди.

— Ти гледаш на нещата само от едната страна, емоционалната. Но тя не е единствената и не е най-важната. А има и друго — защо искаш децата му да растат с мисълта, че е загинал при грешка, по недоглеждане и да намразят всичко, което е свързано със строителството. Ние вече казахме, че е извършил подвиг, че жертвувайки живота си, е спасил другарите си и скъпите машини.

— Това не е истина.

— В случая е по-необходимо от истината. Нещата не са толкова прости, момче. Казах ти вече — не можем да го върнем. Нито можем да спрем напред пътя, трябва да вървим. Защо ще измъчваме напразно хората?

Аз мълча, загледан напред, Момчилов търси цигари в кутията си, после я хвърля — свършил ги е. Манолов се приближава до нас, мостът е легнал на мястото си.

— Обработваш ли го? — усмихва се той.

— Ти вече си го обработил. Не поема. Дай една цигара.

Манолов му подава кутията, после на мене, запалваме.

— Ако човек има принципи, трудно ще поеме — казва Манолов.

— Това го слушам седем години. Ето, ти си принципен, а работниците не те обичат.

— Не всички, някои.

— Повечето — уточнява Момчилов. — Защото си се вкопчил сяпо за принципите си и не виждаш нищо друго. Ти и майка си няма да пожалиш заради принципите.

А с живия човек не може, него трябва да го разбираш.

— Да му пълниш джоба с премиални, които не е изработил.

— Живият човек е пълен със слабости, Манолов. Той не е светец, светците не строят. Ако оставя на тебе — за два дни ще се разбягат всички работници.

— Ти ги лъжеш, и тях, и държавата.

— Но заводът остава. Заводите, построени от мене, остават. И това е най-важното Останалото са приказки.

— Остават, но на каква цена?

— Не съм счетоводител, Манолов, нито съм ангел. Ангелите не строят, те само съдят. А аз строя, и то нелово, ти знаеш това. При нас Данчо все пак е единственият случай, другаде е по-лошо.

— Работата е, че не е случай — казва Манолов. — И ти знаеш много добре това. Да ти оставя още една цигара?

— Мерси — казва Момчилов. — Ще си купя.

Тръгваме двамата с Манолов през строежа, изскочилият отнякъде силен вятър разрошва косите ни и надува ризите ни.

Васко насапунива мургавото си тяло и пръхти. Аз стоя под другия душ и гледам да уцеля струите, които текат съвсем накриво от ръждивата капачка със запушени дупки.

Банята е под открито небе, на края на строежа, шест-седем привързани с тел душа, доста разнебитени, оградата е от полуизгнили от водата варосани дъски и камъни, между плочите, поставени под всеки душ, тече сапунена вода.

В банята сме само двамата, другите още работят.

— Виж какво, братче — говори Васко и се насапунива. — Мене в тая работа ме няма. Така съм се накиснал с други неща, че само това ми трябва сега. Знаеш, че милицията ме наблюдава, могат да възбудят и дело.

Слънцето свети в ръждивите струи, през които гледам Васко и играещите му мускули.

— А тия тука са се разбеснели, много сте ги опарили, ако вземат да ровят, ще открийт и за железото, дето го оправихме с другаря Гечев. При това напечено положение всичко им върши работа.

Бяла пяна покрива раменете и главата на Васко.

— Те и тебе ще те отръска, имай пред вид — говори той. — А за железото и ти си вътре — знаеше и не каза. Нали?

Той свърши да се сапунива и ми подхвърля сапуна.

— Дръж! ... Ако питаш мене, хич не ти трябва да се набутваш в тази работа. Така е, както казваш, знам, ама няма смисъл. Онези не са вчерашни. Твоето е да пробиваш с главата си стена — хем счупваш главата, хем стената си остава цяла. Остави ги сами да се борят — днес си тука, утре те няма.

Той пуска силно душа и бели сапунени струйки текат по него, разрошва и мие косата си. ...

— Така че не разчитай на мене — казва Васко.

Гледам го през ръждивите струйки на душа.

Вече е чист.

Завеждащият техническата безопасност инженер Иванчев подписва набързо книгата, които му поднася секретарката, и вдига глава.

Бюрото му е потънало в папки, чертежи, той ги разбърква, търси нещо, намира кутията цигари.

— Ще запалиш ли? — подава кутията той.

— Имам — казвам и вадя същите цигари.

Той ме поглежда.

— Виж какво, Илиев — казва той. — Дай да говорим откровенно. Можеш да вярваш, можеш да не вярваш, но ти си ми симпатичен. И аз съм започнал на времето сам, сам съм пробивал. Бил съм и на твоя акъл. И ти казвам — ще събракаш. Главният инженер има зад гърба си строежи, хора, връзки в института, съавтори са на разработката с професор Никифоров. А той пък е председател на комисията по защитите, нали?

Кимвам мълчаво — така е.

— Никога няма да защитиш дипломната си работа. Ще загубиш годината, ще вземеш друга тема и следващата година пак ще пропаднеш. ... Защото нещата са синджир марка, Илиев, те са прости, но свързани едно с друго. ...

Влиза отново секретарката.

— От текезесето са дошли, питат за камионите. . .

— Сега съм зает, да дойдат следобед — казва Иванчев.

Секретарката кимва и изчезва.

— Ще пиеш ли един коняк? — казва Иванчев.

И преди да съм отговорил, вади шише „Плиска“, чаши и налива. Прием мълчаливо.

— Манолов е маниак, с него далече няма да стигнеш. Състудент е на главния, а още е технически на обект. Местят го през два месеца, защото се е хванал като удавник за някаква своя теория за истината. Цял живот ще си остане технически ръководител и ще обикаля строежите. Ти трябва да помислиш за себе си, и то реално. Хора като нас трябва да мислят реално, ние нямаме бащи и вуйчовци.

Иванчев налива още коняк в чашите.

— А реалното е, че мъртвият си е мъртъв, ти нищо няма да спечелиш, а само ще загубиш. Дори и Манолов да победи. Ти можеш да бъдеш полезен на обществото само ако си полезен на себе си. Ако станеш инженер, ще бъдеш много по-полезен на обществото, отколкото ако останеш борец за правда със средно образование. Ако сега подкрепиш главния инженер, той няма да го забрави. В противен случай — сбогом на инженерството. Защото за нас няма кой да помисли, ако не мислим за нас ние. А тебе те чака живот, Илиев, животът е пред тебе. . . И е само един, не забравяй това.

Аз мълча и гледам през прозореца.

Вървя из строежа, сякаш съм загубил нещо, мотая се из строящите се цехове, край дълбаещите земята багери, пресичам пътищата на самосвалите. . .

Строежът си расте, всичко си продължава, все едно че нищо не е било, следва нормалния си ход.

Аз също следвам нормалния си ход, стажът скоро ще свърши, трябва да защитавам дипломна работа, да стана инженер, иначе толкова усилия, толкова години ще отидат напразно. И толкова надежди — не само мои, но и в малкото градче до планината. Стената е много дебела, за да я строша с главата си. И въпреки това се чувствам виновен, подтиснат съм, нещо не е наред с мене.

Както вървя, отпред виждам Манолов, той върви насреща ми, но не ме забелязва. Аз свивам веднага между колоните, скривам се зад току-що измазаните стени и там изчакам, докато Манолов отmine. Нека се борят без мене. Излизам отново на пътя, Манолов е вече далече.

Отивам в управлението.

— Главният инженер тука ли е? — питам секретарката.

— Зает е — казва тя. — Не приема.

Но вратата се отваря, отвътре излиза Иванчев, главният е до него. Лицето му става любезно, когато ме вижда.

— А-А, Славчо! — усмихва се той. — Заповядай, заповядай!

Хваща ме свойски през рамото и като се обръща, казва на секретарката:

— Две кафета!

Вратата след нас се затваря.

Когато излизам от управлението, на входа ме среща Манолов.

— Къде се губиш? — казва той. — Имаме вече показанията.

— Добър ден! — прекъсвам го аз с официален поздрав и отминавам.

Той гледа мълчаливо след мене.

Седя в лавката и пия бира, но нещо не върви, вкусът на предателството ми е в устата. Уж постъпих правилно, съхраних се, а бирата е до половината пълна, работното време е свършило, строежът е почти безлюден, малко хора има и в лавката. Слънцето преди малко се е скрило и припада лек здрач, синкав и топъл.

Оставям недопитата бира и тръгвам. Още не знам със сигурност дали ще отида, но вървя с привидно твърди стъпки.

И стигам до стаята на хубавата Весела от материално-техническото снабдяване. Тя е на прозореца, полива червените цветя.

Като ме вижда да се приближавам, Весела ме поглежда и в очите ѝ има изненада,

като че ли радост и още нещо, което не мога да разбера.

Тя стои на прозореца с каната в ръце над цветята и ме гледа.

— — — — —

А после лежим един до друг на широкото двойно легло.

Аз гледам с празен поглед тавана и съм по-доволен и по-мръсен, отколкото преди. Уж дойдох да се пречистя, да получа малко увереност, малко от онова чувство, че си нужен някому, че някой те обича и вярва в тебе, че те харесва — а нищо не се получи. И не е виновна Весела, вината е вътре в мене. Само дето разруших и онова хубаво, което можеше да стане между мене и Весела.

Напразно дойдох, така дори стана по-лошо. А Весела ме харесва, момичето е хубаво и умно и главното — иска да бъде с мене.

Аз се обръщам към нея, погालвам я с ръката си. . .

Тя стои, затворила очи.

А после казва:

— А сега си отивай. И когато си сигурен, че искаш да бъдеш с мене, а не с друга — тогава ела.

Аз я поглеждам изненадано. Как разбра, че всъщност през цялото време Таня не излизаше от главата ми.

— — — — —

Вървя из строежа, спирам, вадя цигара и се навеждам над пламъчето, за да не го духне лекият вятър. Когато вдигам глава — пред мене е Таня.

— Как си? — казва тя и ме гледа.

Сякаш сме се разделили преди два часа с уговорката да се видим именно тук.

Вървим през строежа към общежитията, пием лимонада на лавката, през цялото време разказвам на Таня събитията от последните дни, без да ги оцветявам много-много със собствените си оценки. Само фактите.

— Сега чакаме комисията — свършвам аз. — И е страшно напрежение. Мене ме дърпат на всички страни.

— Ама добре си се наредил — казва Таня. — А при нас — край на мишките. Започнахме с трихограмата.

И понеже я поглеждам в пълно недоумение, тя обяснява:

— Трихограма — едва забележима кафеникава мухичка, живее съвсем малко, колкото да снесе яйцата си. После загива.

— Да — кимвам аз, без да разбирам нещо.

— Виж сега — обяснява Таня, — трихограмата унищожава яйцата на няколкостотин вида насекоми, вредители на растенията. Разбираш ли? Биорастителна защита. Химическите торове замърсяват почвата, преминават и в организма на човека, затова постепенно ще отпаднат. . .

Насреща ни се задава главният инженер Момчилов.

— Добър ден, Славчо — тазва любезно той. — Трябваше ми за нещо, но ще те потърся утре, не е толкова бързо.

Той се усмихва разбиращо при тези думи, кима и отминава.

— Главният инженер Момчилов — казвам аз.

— Аха — казва Таня.

Вървим през строежа, пресичаме го надлъж.

— Значи, биорастителна защита? — питам аз. — Насекоми против насекоми?

— А аз казах на Васко, че няма защо да се тревожи толкова за тебе — без никаква връзка каза Таня. — Макар и да ти липсва нещо, както казва той, ти ще си решиш какво да правиш и без чужда помощ.

Поглеждам я изненадан.

— Но знам какво ще решиш — ти си безнадежден.

Очите ѝ се усмихват. Таня казва последните думи едва ли не с гордост. И аз разбирам, че тя обича и защото съм безнадежден.

— Васко е идвал при тебе?

— Молеше ме да се намеся. Каза, че си луд.

— А ти?

— Аз му казах да не се тревожи.

— — — — —

— Ти си безнадежден — казва прегракнало Таня и ме целува.

Голите ѝ ръце ме прегръщат, пръстите разрошват косите ми, блуждаят трескаво

из тях. . .

И потъваме в пропасти без дъно, заливани от горещите вълни на щастието, отново двамата, двамата, двамата. . .

В стаята има шест легла с голи пружини — общежитието е съвсем празно, дървените бараки са пусли, след три дни ще пристигнат новите бригади, тогава ще зареждат. А сега в цялата барака, която е дълга и тревите стигат до прозорците, живея само аз.

Целувам Таня, целувам я, затворил очи и светът отново изчезва.

Стаята на общежитието. Шестте голи пружини на леглата. На едно от тях лежа аз, сложил ръце под главата, и гледам съсредоточено тавана. Леко съм намръщен, защото пак се скарахме с Таня. Лежа, наблюдавам тавана. След това ставам и отивам в съседната стая.

Когато влизам в съседната стая, Таня лежи по същия начин, както и аз — на едно от шестте голи пружинени легла, сложила ръце под главата си, загледана в тавана. И също малко мрачна. Аз отивам при нея.

— Но нали ти искаш точно това — да стана инженер, да живеем.

Таня мълчи, сякаш не ме чува — гледа си тавана.

— Направих го и за тебе, за нас. . .

Все едно че край нея бръмчи муха — гледа тавана.

Ядосвам се и излизам.

Лежа си в моята стая на една от голите пружини и си мисля, че нейното е прекалено. Какво иска тя в края на краищата?

Вратата се отваря и влиза Таня. Тя идва при мене и слага ръка на челото ми, оправя косите ми.

Аз ѝ махам ръката. Ще ми оправя косите, скъса ми нервите, сега ще ми оправя косите. Не ми трябва да ми оправя косите, хубав съм си и така.

Таня ме поглежда. Аз гледам тавана.

Тя излиза.

Лежа си на пружиненото легло, гледам тавана и си мисля колко е объркано всичко. . .

И изведнъж скачам. . .

Тичам към вратата.

Отварям вратата на стаята, където беше Таня. Ще ѝ се извиня, тя е права, не трябваше да се поддавам на Момчилов и Иванчев, това всъщност е сделка със съвестта. . .

— Таня, ти си права. . .

И мълквам — стаята е пуста. Голи пружини, легла я изпълват.

Отварям вратата на следващата стая — отново голите пружини. Следващата стая — същата гледка.

Следващата стая — голи пружини, голи пружини. . .

Отварям прозорец, на стаята и скачам през него навън, в тревите.

Тичам през тревите, полето започва със своите бурени, цветя и треви да ме спира, да ме забавя, но аз тичам, сякаш знам къде е Таня. После спирам, оглеждам се, търся я. . . няма никого.

Хуквам в съвсем друга посока. . .

И пак спирам, пак се оглеждам, търся Таня, къде ли е отишла. . .

В лавката е шумно, както винаги, на изнесените навън маси разговорите не свършват. Бирата стои пред мене недопита, не ми върви пиенето и днес. Работното време е свършило, строежът постепенно затихва, хората си отиват по домовете или в общежитието. Васко пак е шукал някъде, не мога да му хвана дирите от няколко дни.

Виждам Манолов, той идва на лавката, взема една бира и търси с очи свободно място. Обръщам се гърбом, страшно ми е неудобно от него, но само при мене има свободно място, и той идва насам.

— Здравей, Славчо — сяда той. — Как е?

— Топло — казвам.
И ми е много неудобно от него.
— Топло — съгласява се Манолов и отпива от бирата. — И бирата топла.
— И скарата няма да работи, пак не са докарали кайма.
— Знаеш ли какво — казва Манолов, — я да вървим да хапнем в къщи, така и
така кайма няма.
Но в къщата на Манолов не ни пускат. Манолов натиска дръжката на вратата, зад
нея се чува шепот и след това детски глас:
— Парола?
— „Котва“ — отвърща Манолов и ме поглежда.
— Не е „Котва“ — обаждат се зад вратата. — „Котва“ беше вчера.
Манолов е затруднен.
— Ами, не я знам — казва той. — Не беше ли „Звезда“?
— Не — отговарят му зад вратата.
Манолов мълчи. Зад вратата също мълчат. Изчакват.
— Няма ли да ни пуснат — шепне ми Манолов.
— Не я ли знаеш? — питат след малко.
— Забравих я — признава Манолов.
— „Стара планина“! — съобщават му отвътре и вратата се отваря.

Трите момчета на Манолов с апетит унищожават сармите с лозов лист, които обилно
са полети с кисело мляко. Едното, на четиринайсет години, е по-сдържано и от вре-
ме на време критически поглежда малчуганите, които се борят със сармите без ножове.
Седим в кухнята и ядем сарми. От време на време жената на Манолов става и ни
досипва. Манолов я поглежда, забелязва, че не е в настроение.
— Днес какво счупиха? — пита той.
— Тенджерата — казва жена му. — Електрическата. В какво ще готвя утре,
не знам.

Манолов изглежда децата.
— Само я разглобихме — казва средното, на осем години.
Най-малкото навежда глава над чинията и яде с прекалено усърдие.
— И сега не може да се сглоби, а? — казва Манолов.
Тримата се навеждат над чиниите.
— Влече ги техниката — иронично казва Манолов. — Нищо не остана от тях в
къщи.
Аз се засмивам, тримата се навеждат още по-ниско над чиниите. Жена му, както
е леко намръщена, се усмихва и тя.
— Поне единият да сглобяваше — казва Манолов. — А то и тримата само раз-
глобяват.
Пием от розовото, рязко вино, което жена му налива в чашите.
— Как са сармите? — пита Манолов.
Аз го поглеждам и съм му страшно благодарен, че не каза нито дума за срутването,
за Иванчев и за моето становище.
— Майка ми ги прави същите — казвам.
И той разбира какво искам да му кажа.
Вдигаме мълчаливо чашите и пием.

Нахълтвам в малката канцеларийка на Манолов.
— Комисията е тук — казвам възбуден. — Разбра ли, стовариха вината за срут-
ването върху тебе. И върху Данчо.
— Разбира се, че ще я стоварят — казва спокойно Манолов. — Ти какво искаш,
да признаят, че са виновни? И да си поспият главите с пепел?
Правя нетърпеливо движение с ръце.
— Не бързай — казва Манолов. — Ние с тебе нали сме за това, да докажем
кой е виновен. И не сме само двамата, хората са с нас.
Той ме поглежда изпитателно.
— Само че няма да бъде много лесно. Особено за тебе.
Кимам замислено в отговор — знам, много добре ми обясниха какво ме чака.
— Обясниха ми какви са перспективите — казвам.

— — — — —

Таня ме чака пред министерството, разхожда се с отмерени крачки под кестените. Аз излизам и се оглеждам. Забелязвам я веднага, бързам към нея.

— Какво стана? — пита тя.

— Главният инженер отрече, че е получавал докладна от мене. Показаха книгата, дето ги завеждат, няма. А аз видях с очите си как я заведоха. И секретарката отрече.

Таня поклаща глава.

— Сега говори Манолов — казвам. — Още нищо не е свършено.

— Искаш ли да изпием по нещо? — казва Таня.

— Коняк — казвам аз. — А имаш ли с какво?

Таня вади от чантата си ябълка и ми я показва.

— — — — —

Старши научният сътрудник Василев, асистент на професор Никифоров и рецензент на моята дипломна работа, чете присъдата.

— Дипломната ви работа, колега, наред с многото положителни страни, които безспорно съществуват в нея, носи и печата на незрелостта, бих казал даже, ако ми позволите, на недостатъчното усвояване на някои фундаментални положения. Не са разработени както трябва носещите идеи, някои точки не издържат сериозно научно сондиране, липсва дълбочина. . .

Той отива до прозореца и се заглежда навън — досущ като професор Никифоров.

— Вие сте способен младеж и аз просто се учудвам как се е стигнало до това положение. . . Вероятно сте бързали, или пък темата не ви се е видяла сериозна. . .

— Напротив — казвам аз.

— Не личи, Илиев, от разработката не личи. Дори моят съвет е да не се явявате пак след три месеца, не избързвайте. Вие сте млад, имате много време пред себе си, избере си друга тема, ще имате цяла година на разположение да поработите спокойно.

Вратата се отваря и влиза красиво младо момиче, то влиза самоуверено, без да чука, дрехите му са изискани и скъпи, личи от пръв поглед. Оглежда ме, после поглежда Василев.

— Сега свършвам, веднага — казва той. — Седни за минута.

Младата жена сяда в креслото.

— Аз съм сигурен, че човек с вашите способности — обръща се към мене Василев — непременно ще успее. . . От своя страна аз също съм на ваше разположение, готов съм да ви помагам, доколкото ми стигат силите. . . Обаждайте се, не се стеснявайте, ако срещнете трудности.

Той ми се усмивва и ми връща дипломната работа.

Аз го гледам, поемам мълчаливо дипломната работа и излизам.

Лежа на леглото си в таванската стая и гледам небето през капандурата, когато вратата се отваря и вътре влиза тържествуваш Васко.

— Готово! — казва той и хвърля папката с дипломната си работа на леглото. — Прие всичко, сега само защита и. . . инженер Терзиев! Ама бомба си я направил, копче не можа да каже. . .

Той ме поглежда. Разбира, че има нещо.

— А ти?

Аз мълча. От вида ми разбира всичко.

— Казах ти да не се набутваш около срутването — говори той, докато отваря гардероба, вади чиста риза, хвърля старата. — Сега цяла година ти отиде на кино. А не се знае и дали само една. Къде ще се бориш с тях. Ама кой да ме слуша. . .

Той бързо закопчава копчетата на новата риза.

Ритва старата под леглото и излиза.

Аз лежа и гледам замислено небето през капандурата.

След това изведнъж скачам и с два скока стигам до вратата.

Тичам по стълбите на кооперацията.

Тичам по улицата.

Тичам по стълбите на института.

Тичам по коридорите.

Стигам вратата на кабинета на професор Никифоров, в движение я отварям и задъхан влизам вътре.

— — — — —

Вътре цари спокойствие, всичко е обляно в слънчева светлина, отнякъде се чува тиха, нежна мелодия, спокойна и замечтана, блести бялата политура на рафтовете.

— Професор Никифоров го няма — казва секретарката в отговор на задъханата ми, тревожна и напрегната физиономия.
Аз я поглеждам и правя три резки крачки, отварям вратата на кабинета му.
Вътре е празно, само слънцето позлатява мебелите и библиотеката.
— На научен съвет е — подсмива се секретарката, — само че там заключват вратата.

Излизам от една телефонна кабина, телефонът не работи, влизам в съседната, въртя

— Професор Никифоров в къщи ли е? — питам. — Извинявайте.

Няма го в къщи.

Излизам и тръгвам бързо по улицата.

Седя в тихата уличка, където живее професор Никифоров, седя на тротоара, защото чакам отдавна и се изморих да чакам прав.

Докато чакам, сенките на кестена над мене растат, след това се преместват от другата ми страна. Уличката живее своя тих живот, играят деца, след това изчезват в дворовете, минава бабичка, понесла кисело мляко, върви бавно, старателно. След нея хамалин носи с въже печка, собственикът върви след него. Преминува лека кола „Москвич“, карана от жена. . .

А почти веднага след това насреща ми се задава професор Никифоров. Той води за ръка внучката си. Детето подскача нетърпеливо. Аз ставам, машинално поправам дрехите си.

— А-а, Илиев! — протяга ми ръка той. — Как сте?

Любезна усмивка има на лицето му.

— Исках да поговоря, професор Никифоров, аз смятам. . .

— Казаха ми, казаха ми — прекъсва ме той меко. — Василев е попрекалил, поувлякъл се е малко, мисля, че няма право, вие сте способен младеж, но. . . нали разбирате, той е рецензент, не е редно да се намесвам в неговата работа. Но вие сте още млад, аз вярвам във вас, ще се справите. . . Да. А Василев не е прав, не. . .

Той подава меката си ръка, усмихва ми се още веднъж, и казва на детето:

— Кажй „довиждане“ на баткото!

— Довиждане — казва момиченцето възпитано.

И двамата се прибират във входа на кооперацията, където живеят.

Аз гледам след тях.

А след това бръквам с ръце в джобовете си и тръгвам.

На тавана пием гроздова ракия. На масата, постлана с вестник, има сирене и нарязани домати.

— Наздраве, колега — казва Манолов. — Голяма каша забъркахме с тебе, още не могат да се оправят в министерството.

Таня ме поглежда. Погледът ѝ е някак особен, като че ли вече е решила нещо. Но аз не забелязвам нищо, пием тримата от ракията.

— За колега е проблематично — казвам аз. — Иванчев излезе ясновидец — губя годината. А ако се сбъдне и останалата част от предсказанието му. . .

— Иванчев не е познал — казва Манолов и ме гледа внимателно. — Знам какво ти е сега, но недей да печелиш, както печели той. Защото неговото си е чиста загуба. И той ще го разбере един ден. А догодина ще работим заедно като инженери, ако искаш да се хванем на бас. . .

— Само ако изпратя професора в командировка в чужбина. И асистента му с него.

— Хващаш ли се на бас? — твърдо каза Манолов. — Ти да не мислиш, че всичко свършва с Никифоров?

— Хайде — подавам аз палеца си. — Таня ще бъде свидетел.

Манолов също подава палеца си.

— Мене не ме бройте за свидетел — казва Таня. — Особено за догодина.

Но ние не обръщаме внимание на това изречение и се хващаме на бас.

— Ще минеш ли към Ястребово? — пита Манолов.

— Работа — казвам. — Искаме да отидем с Таня на море. Пък и трябва да се яде нещо.

Таня пак ме поглежда, на устните ѝ се появява тъжна, едва забележима усмивка — не, няма да отидем заедно на море, никога вече няма да отидем заедно. Но аз не забелязвам, аз нищо не забелязвам, аз нищо не забелязвам, приятно затоплен от ракията, от близостта на скъпите ми хора — Таня и Манолов, — от приятната перспектива, от бъдещето.

Таня ме целува с някакво отчаяние, отривисто, но аз не разбирам това. Манолов си отиде, двамата сме само на тавана. Разрошвам косите ѝ и я притискам по-близо, по-близо. . .

Тя ме гледа особено, леко поклаща глава, има нещо в очите ѝ, което ме плаши, но това ще осъзная много по-късно, а сега искам да бъде по-близо до мене, да потъне в мене. . .

Прегръдката ѝ е някак стринна, тя идва към мене, но всъщност си отива, всъщност се отдалечава, всъщност се прощава с мене, за да не се върне никога.

Но аз не разбирам нищо.

Есента е дошла, началото на септември е. Горите наоколо пламтят в жълти и кафяви пламъци. Въздухът е наситен със светлина и спокойствие.

По шосето, което води към морето, непрекъснато вървят коли, фучат тежки камиони с ярки надписи, не спира потокът към морето.

От двете страни на шосето за пътуването се разкрива чудесна гледка — започващите да пожълтяват гори, малки селца по баирите, поляни с кошери, разхвърляни по тях, отново горички. . .

Това вижда Таня, която пътува към морето по шосето и гледа през прозореца.

Пред тях французи мъкнат след „Ситроена“ си тъмнокафява лакирана лодка, поставена на специален колесник.

Таня гледа през прозореца, наблюдава пейзажа.

Отново горичка, някакви вили, пръснати край нея и в нея крави, пасящи по ливадата, хълм, на който има някаква сонда, изрязани на синьото небе, три фигури вървят бавно и въртят сондата, после сондата отминава, след нея идва тополова гора, листата ѝ са тук-там зелени. . .

Таня гледа през прозореца.

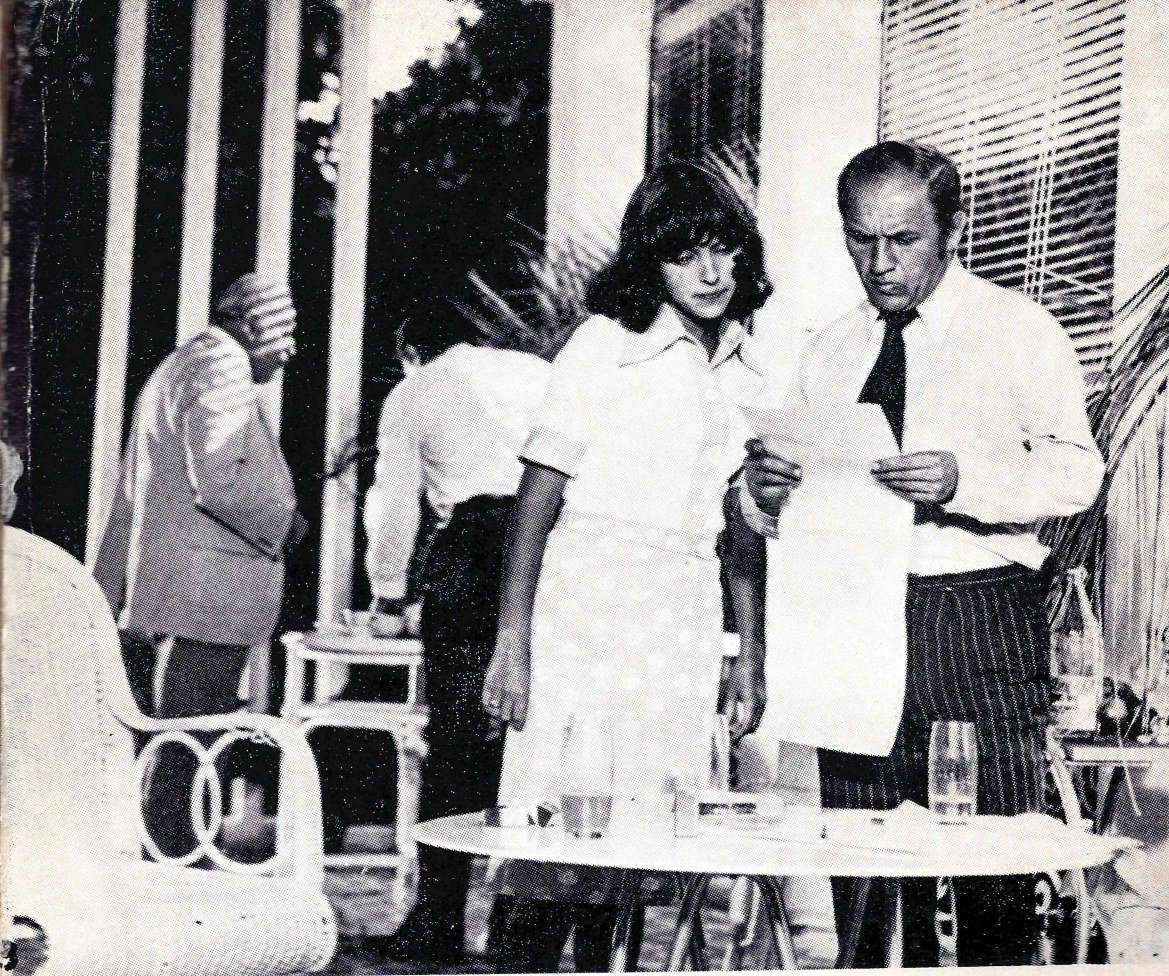
Но ние се връщаме на хълма, при трите фигурки, които въртят сондата.

— Ей, цяло лято не спират — казва Антон. — Коли, коли.

— Че що да спират — казва бай Ламбо. — Морето е далече. . .

Аз не казвам нищо — въртя сондата.

Въртим сондата — върти се гората зад нас, кравите, пасящи по ливадата, шосето движещите се коли, сондата скърца, земята се върти. . .



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ СЪВЕТСКИЯ ФИЛМ
„... И ДРУГИ ОФИЦИАЛНИ ЛИЦА“

НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА СЦЕНА ОТ ФИЛМА
„УХАНИЕ В МРАКА“ (ИТАЛИЯ)

И

СЦЕНА ОТ ФИЛМА
„ОБЪРКАНИ ЧУВСТВА“ (ПОЛША)