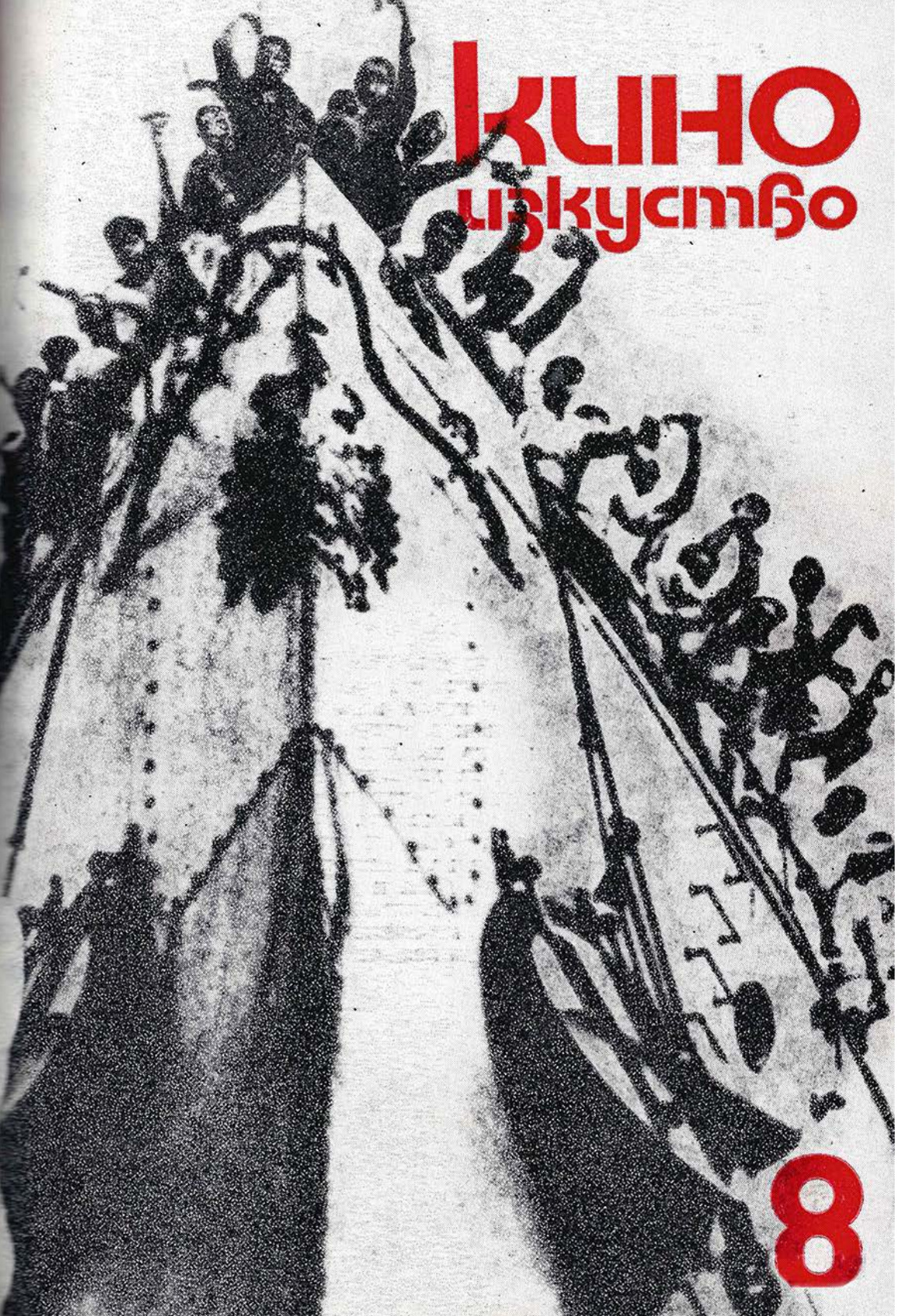


КИНО изкуство



8



„В НАШАТА СТРАНА ОБИЧАТ И ЦЕНЯТ КИНОИЗКУСТВОТО. КИНОТО, КОЕТО ПРАВДИВО И ЯРКО РАЗКРИВА СМИСЪЛА НА НАСТЪПВАЩИТЕ В СВЕТА ПРОМЕНИ И Е ПОСЛЕДОВАТЕЛНО ПРЕДАНО НА ИДЕИТЕ НА ХУМАНИЗМА, Е МОЩЕН ФАКТОР В БОРБАТА ЗА ДЕМОКРАЦИЯ, НАЦИОНАЛНА НЕЗАВИСИМОСТ И СОЦИАЛЕН ПРОГРЕС. НАИСТИНА НЕОЦЕНИМ Е ПРИНОСЪТ, КОЙТО КИНОИЗКУСТВОТО СЪС СВОЕТО ОГРОМНО ВЛИЯНИЕ ВЪРХУ УМОВЕТЕ И СЪРЦАТА НА ХОРАТА Е СПОСОБНО ДА ДАДЕ ЗА ДЕЛОТО НА МИРА И ДРУЖБАТА МЕЖДУ НАРОДИТЕ, ЗА ОБЕДИНЯВАНЕ НА ТЕХНИТЕ УСИЛИЯ В ИМЕТО НА РЕШАВАНЕ АКТУАЛНИТЕ ПРОБЛЕМИ, КОИТО СТОЯТ ПРЕД СЪВРЕМЕННОТО ЧОВЕЧЕСТВО.“

Л. И. БРЕЖНЕВ

Кино изку ство

орган на комитета
за култура, на съ-
юза на български-
те филмови дейци
и съюза на българ-
ските писатели

Година XXXII
Бр. 8, август 1977 г.

съдържание:

60 ГОДИНИ ОКТОМВРИ

ЛЮДМИЛА ЖИВКОВА — ВЕЛИКО И ЖИЗНЕУТВЪРЖ-
ДАЩО ИЗКУСТВО (СЛОВО, ПРОИЗНЕСЕНО ПРИ
ОТКРИВАНЕ НА СИМПОЗИУМА „ВЛИЯНИЕТО НА
СЪВЕТСКОТО НЯМО КИНО ВЪРХУ СВЕТОВНОТО
КИНО (3)

Р. ЮРЕНЕВ (СССР) — ФЕНОМЕНЪТ СЪВЕТСКО КИ-
НО (8)

НОЕЛ БЪРЧ (ФРАНЦИЯ) — ПЪРВИТЕ СЪВЕТСКИ
КИНОТВОРЦИ И ТЕХНИТЕ ХАРАКТЕРНИ ИЗРАЗНИ
СРЕДСТВА (28)

**КИНО И ЗРИТЕЛ — ЛЮДМИЛ КИРКОВ, ИВАНКА
ГРЪБЧЕВА, ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ, ВЛ. ИГНАТОВСКИ,
СВОБОДА БЪЧВАРОВА, ИВАН СТОЯНОВИЧ (39)**

АТАНАС СВИЛЕНОВ — ПРИ КОНСТАНТИН СИМОНОВ
ГРИГОР ЧЕРНЕВ — „ЛЪЖОВНИ ИСТОРИИ“ (51)

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА — КРАКОВ-77 (60)

ЯНА ВЪЛЧАНОВА — ВАРНА-7 (66)

ХРОНИКА (71)

НИКОЛА РУСЕВ — „РОЯЛЪТ“ (сценарий) (77)

КИНОИЗКУСТВО

излиза всеки месец

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ
БУРЯН ЕНЧЕВ
ПЕТЪР КАРААНГОВ
БОЖИДАР МИХАЙЛОВ
БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ
ВЪЛО РАДЕВ
ЛЮБЕН СТАНЕВ
АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ (зам.-гл. редактор)
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, втр. 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 11. VII. 1977 г.

Подписано за печат на 18. VIII. 1977 г.

ДП „Георги Димитров“

Код: 9524158511

*На първа страница на ко-
рицата кадър от филма на
СЕРГЕЙ АЙЗЕНЩАЙН
„БРОНЕНОСЕЦЪТ“ „ПС-
ТОБОМКИН“*

60 години Октомври

От 29 май до 2 юни т. г. във Варна се състоя Международен симпозиум на тема „Влиянието на съветското ням кино върху световното кино“, организиран от ФИАФ, под патронажа на председателя на Комитета за култура д-р. ЛЮДМИЛА ЖИВКОВА. В този брой помещаваме словото ѝ при откриване на симпозиума, основния доклад, изнесен от РОСТИСЛАВ ЮРЕНЕВ (СССР), и доклада на НОЕЛ БЪРЧ (Франция). В брой 9 ще поместим и някои от останалите доклади.

ВЕЛИКО И ЖИЗНЕУТВЪРЖДАВАЩО ИЗКУСТВО

Слово на д-р. ЛЮДМИЛА ЖИВКОВА при
откриване на симпозиума „Влиянието
на съветското ням кино върху световното кино“

Уважаеми господин президент,
уважаеми професор Теплиц,
уважаеми делегати на XXXIII конгрес на ФИАФ и участници в симпозиума,

другарки и другари,

Изпитвам дълбоко задоволство от възможността да приветствувам от името на правителството на Народна република България, на Комитета за култура и лично от мое име един респектиращ научен форум, събрал толкова много известни и почитани филмови дейци от всички страни на планетата.

България не за пръв път е домакин на конгрес на ФИАФ. Нашата културна общественост високо цени благородната дейност на тази международна организация, посветена на съхраняването, реставрирането и разпространяването на едно истинско съкровище — визуалната памет на човечеството, отпечатана върху филмовата лента. Богатата и разнообразна дейност на всяка национална филмотека дава своя достоен принос за сближаването и опознаването на страни и народи, за издигане на културното и духовното равнище на човечеството.

Днес в тази зала ни е събрало едно важно събитие: откриването на симпозиума на ФИАФ на тема: „Влиянието на съветското ням кино върху световното кино“.



Приносът и научното значение на този симпозиум за историята и теорията на киното ще бъде оценявано тепърва. Но още при откриването на симпозиума можем с основание да подчертаем значителния общественно-политически и общокултурен характер на това събитие.

Организирането на симпозиума е вълнуващ акт на всеобщо признание и почит към едно велико и жизнеутвърждаващо изкуство, към първото поколение негови създатели. Изкуство, което за пръв път в историята на човечеството постави себе си съзнателно, целеустремено и организирано в служба на народа, на революционните народни маси, воюва за утвърждаване в съзнанието на милиони хора на най-светлите идеи на човечеството.

Раждането и развитието на съветското киноизкуство се свързва непосредствено и завинаги с дълбоката същност, с историческата отговорност и мисия на седмото изкуство, превърна се в мощен фокус, средство за възпитание, за формиране и развитие на човешкото съзнание. Съветското кино е рожба на Великата октомврийска социалистическа революция. Дълбокият революционен, народностен и демократичен характер на това кино вече шест десетилетия вдъхновено утвърждава най-прогресивните идеи на нашето време, държи високо знамето на социализма, непримиримо воюва за бъдещето на комунизма.

Днес, когато прогресивното човечество от цял свят тържествено чествува 60-годишния юбилей на Великия октомври, творците и дейците на световното кино ще отдадат своето признание и уважение към пионерското революционно дело на съветското кино, към идеите на Октомври. Научноизследователското, творческо-вдъхновяващото значение на това събитие ще остане завинаги в историята на човешката култура със своята висока обществено-мемориална стойност.

Съветската кинематографична школа от 20-те години изяви таланта на Айзенщайн и Вертов, на Довженко и Пудовкин, на Козинцев и Трауберг, на

Юткевич, Ермлер, Медведкин, Головня и много други съветски кинотворци, създали незабравими шедеври на седмото изкуство — представители на онова поколение вдъхновени творци, които винаги ще се свързват с освободената от революцията огромна творческа, еволюционна енергия.

Революционната, обновителна сила на „Броненосецът „Потьомкин“, „Майка“, „Ленинската киноправда“, „Земя“ прелетяха цялата планета, вълнуваха и вдъхновяваха, зовяха и воюваха, разнасяха по света красотата на великите Ленинови идеи, оказаха огромно влияние за развитието на светното прогресивно киноизкуство.

И днес съветското класическо кино е вдъхновяващ пример, съзнателно и целенасочено участвува за развитието на най-хуманните и демократични процеси на нашата планета, активно допринася за утвърждаването и осъзнаването на високата гражданска и социална мисия на седмото изкуство.

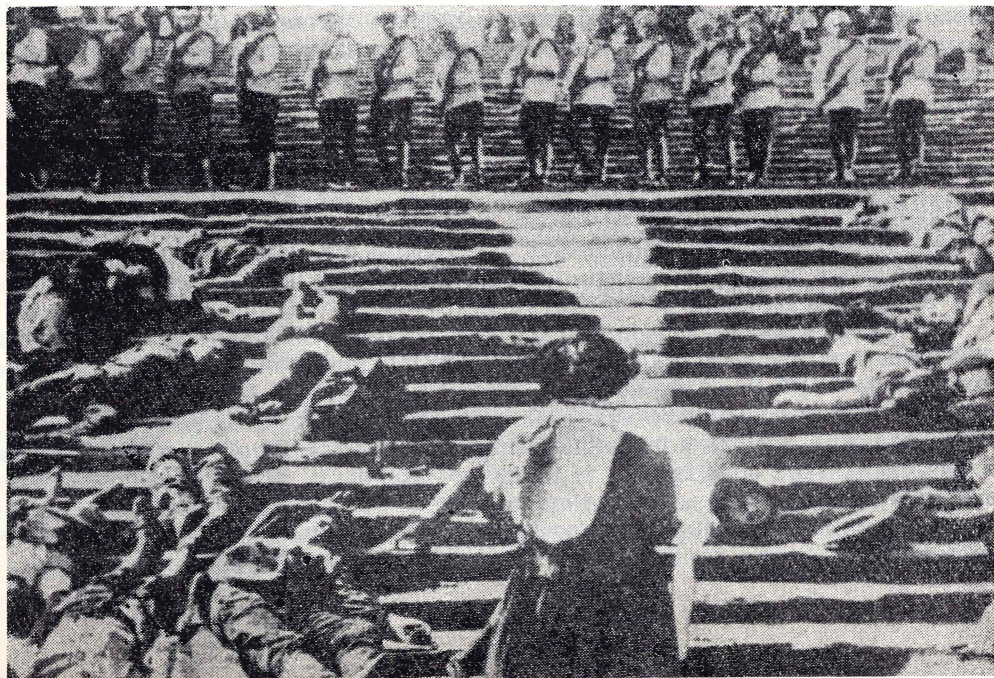
Дори едно бегло запознаване с програмата на предстоящия симпозиум показва какъв голям и многостранен проблем е изследването на влиянието на съветското нямо кино върху световното кино, колко значителни са неговите мащаби, каква дълбочина и многоаспектност се крият във вдъхновението на неговите създатели.

Другарки и другари,
скъпи гости,

Ние се радваме, че настоящият симпозиум се провежда в навечерието на 60-годишнината от Октомврийската революция и непосредствено след провеждането на Третия конгрес на българската култура. Великият син на българския народ Георги Димитров ни завеща дълбочината и истинността на мисълта „В областта на културата няма малки и големи народи“. Стремешът на хората към светлина, хармония и красота е тяхно право и задължение, чрез културата народите реализират своето право на развитие и усъвършенстване.

Ние всички разбираме каква голяма и отговорна е ролята, мисията на културата и изкуството в съвременния свят. Не могат да съществуват изкуство

„Броненосецът „Потьомкин“ — С. Айзенщайн





„Земя“ — А. Довженко

и култура, които са откъснати и изолирани от истинската същност на човека, които са затворени в своята собствена сфера и самоцелно се развиват. Истинското призвание и същност на изкуството и културата е да воюват за човешкото съзнание, да подпомагат неговото развитие, да събуждат високи духовни пориви и стремежи.

Културата на социалистическа България в етапа на зрялото социалистическо общество ще воюва за утвърждаването на това призвание на изкуството и културата. Няма по-високо призвание от призванието да воюваш за развитието и изменението на човешкото съзнание, съзнателно да се бориш за утвърждаването на бъдещето. Творците и дейците на българската култура осъзнават тази високоотговорна роля на социалистическата култура.

Целта и задачата, поставена от БКП, да се създаде единна национална програма за естетическо възпитание, която да подпомага всестраниното и хармонично развитие на човешкия индивид, е в самите нас и ние с всеки изминат ден все по-добре разбираме дълбочината и всеобхватността на тази цел. Да се формира, изменя и разширява човешкото съзнание, да се утвърждават в него елементите на истинското знание и опитност, да се живее и твори по законите на красотата — това са нашите, висшите комунистически идеали. За тези идеали ние ще се борим, ще воюваме, ще воюваме и със себе си, и с всичко грозно, което спъва нашето движение и развитие напред.



„Майка“ — В. Пудовкин

Българското социалистическо киноизкуство, неговите творци и дейци активно участвуват в културните процеси, допринасят за тяхното развитие и задълбочаване. През последните години българското киноизкуство затвърди своя престиж пред българския зрител, завоева многобройни международни награди. Проведеният в края на миналата година в София международен колоквиум на **ФИПРЕССИ** потвърди порасналата популярност на нашето киноизкуство в чужбина и подчерта високата естетическа стойност на българската филмова продукция.

Нашата страна се радва и гордее, че наравно с всички страни и народи в света чрез културата поддържа процесите на разведряване. Чрез свсето многовековно историческо и културно наследство, чрез най-добрите постижения на съвременното социалистическо изкуство и култура активно поддържа и участвува в развитието на духовните процеси на нашата планета, дава своя достоен принос за сближаването и опознаването на народите, за тържеството на духа, утвърден от конференцията в Хелзинки.

Разрешете ми, скъпи гости, уважаеми другарки и другари, да ви пожелаем ползотворна, творческа, изследователска работа. Нека атмосферата на творчество, вдъхновение и сътрудничество бъде най-добрият знак на нашето общо желание да се опознаваме и общуваме чрез истински културни духовни ценности, да дадем своя достоен, осезаем принос за духовното сближение между страни, народи и култури.

Феноменът съветско кино

РОСТИСЛАВ ЮРЕНЕВ

За шестдесет години съществуване съветското кино се утвърди пред лицето на целия свят като изключително своеобразно, неповторимо явление на духовната дейност на човечеството. Явявайки се органична, неразривна част от общочовешката художествена култура, свързано с нея чрез традициите, чрез сходните задачи, чрез натрупания опит, съветското кино вървеше по свой, невървян път, развиваше се като новаторско изкуство, което отново и по своему решава проблемите за съдържанието, формата, взаимоотношенията със зрителя, с държавата, взаимодействията с политиката, с икономиката и с близките му области на културата. Това ни дава право, изучавайки многостранния опит, историята, метода и изразните средства на съветското кино, да определим неговата същност като феноменална, изключителна и затова оказваща върху развитието на световното кино постоянно и плодотворно влияние.

Тук няма противоречие — именно феноменалните (особените, самобитните, неповторимите) явления в изкуството оказват влияние върху общия художествен процес, именно новаторството поражда традициите.

Феноменалността на съветското кино е обусловена преди всичко от това, че то беше родено от Октомври, от Великата социалистическа революция и че то от първите си стъпки съзнателно и свято служеше на революционния народ, беше насочвано от комунистическата партия и съветската държава, развиваше се заедно с цялата наша многонационална култура. Затова другият източник на феноменалността на съветското кино е неговият многонационален характер, отразяващ опита, стремежите, обичаите, характерите на братските народи, обединени в Съветския съюз.

В резултат на осъзнаването на тези коренни, основополагащи особености на съветското кино, както и на цялата съветска художествена култура, беше творчески разработен и теоретически осмислен методът на социалистическия реализъм, метод, който трябва да бъде признат за интернационален, доколкото той широко и успешно се усвоява от творци от различни страни. Именно затова в процеса на развитието на социалистическия реализъм в световното кино най-нагледно може да се разбере същността на феномена съветско кино, на световното му значение и на неговото влияние върху развитието на киноизкуството и кинематографичния процес.

I

„Изкуство, родено от Октомври“ — така на всички езици наричат съветското кино. И това има дълбоки основания.

Великата октомврийска социалистическа революция издигна пред творците принципно нови задачи, постави ги в принципно нови обществени и нравствени обстоятелства. Нови идеи, тематика, герои на художествените творби; нови задачи — да се възпитава народът в духа на социализма; ново положение на художника в обществото, обусловено не от корист или от карьерата, а от убедеността; и най-сетне — нова зрителска маса, милионите трудещи се, извършили революцията и готови да я развиват. Така изкуст-



„Броненосецът „Потьомкин“ — С. Айзенщайн

твото стана оръжие в борбата за социализъм, а творците — съзнателни и активни участници в тази борба. И на киноизкуството в тази борба бе отредено забележително и отговорно място.

То също беше ново. Управниците на буржоазните държави оставиха в историята на киното само свидетелства за дълбокото си презрение към това панаирджийско зрелище, държавите се грижеха само за противопожарните мерки и за събирането на данъците от печалбите. А Ленин смяташе киното за най-важно сред изкуствата. Още през 1908 година той говореше за огромните възможности и перспективи на киното, когато го овладеят масите и то бъде в ръцете на истински дейци на културата. А когато това стана, Ленин последователно и усърдно се грижеше за киното и настойчиво го внедряваше в системата на народната просвета, предвиждайки и просветителските, и агитационно-пропагандните, и художествените възможности на най-младото изкуство.

И новите обществени функции, новата тематика, новият зрител вляха в светското кино могъщ и неукротим дух на новаторство.

Буржоазните теоретици с презрение и неодобрение употребяват термина „ангажираност“, като го идентифицират с „обвързаност“, а понякога и с „подкупеност“, „манипулираност“. Съветските теоретици с гордост употребяват термина „партийност“, разбирайки под това комунистическа идейност и съзнателно участие на художника в строителството на социализма, в укрепването на държавността, просвещението и братството между народите. С голяма почит у нас се ползува и понятието „социална поръчка“, т. е. създаването на произведения с определени обществени задачи. Историята на киното знае, че най-добрите новаторски творби, такива като „Броненосецът „Потьомкин“, „Октомври“, „Иван Грозни“ на Айзенщайн, „Край на Санкт-Петербург“ на Пудовкин, „Аероград“ и „Щорс“ на Довженко, „Тринадесетте“ и „Ленин през

Октомври“ на Ром и много други бяха поставени със специално възлагане от страна на юбилейни комисии, ведомства, отделни държавни дейци и специално занимаващия се с кинематографията Държавен комитет (Госкино). Това не изключи, разбира се, възможността творците да създават произведения по собствена инициатива, но и тази инициатива обикновено съответствуваше на обществените интереси и се координираше с тях. Така „Мичурин“ на Довженко, „Девет дни от една година“ на Ром, „Балада за войника“ на Чухрай бяха създадени като резултат от упоритата настойчивост на авторите им, от дългата увлеченост по тези теми. Обществено-политическото значение и актуалността на тези филми не подлежи на съмнение.

Буржоазните теоретици на киноизкуството, като следват социологическите конструкции на Маркузе и Адорно, делят филмите на търговски и експериментални. Понякога това звучи като „продукти на масовата и на елитарната култура“. И наистина, анализът на продукцията на американската, японската, френската кинематография довежда до мисълта, че повечето филми се създават с търговски или примитивно-пропагандни цели. Броени единици, които имат изключителна упоритост, късмет или популярност, успяват да създават филми според своите вкусове, намерения и стремежи. Тези филми обикновено са сложни по форма и недостъпни за разбиране от зрителските маси. Понякога те са породени от чувство за протест, от неприемане на действителността, носят в себе си протест, негодувание и презрение и скандализират зрителя. Такива са новаторските експериментални филми на френския авангард от 20-те години, на съвременните американски „независими“ от нюйоркската школа.

Своята статия за филма „Старото и новото“ С. М. Айзенщайн бе нарекъл „Експеримент, разбираем за милиони“, изразявайки в това заглавие един от основните творчески принципи на съветското кино. Държавата дава на съветските творци право на творчески експеримент, на търсене във всички области на формата и тематиката. Всичко това се извършва с надеждата, че сполучливият експеримент, роден от плодотворни стремежи и зряла идея, ще бъде разбран от народните маси. И действителността като правило оправдава тези надежди. Филмите на Айзенщайн, Вертов, Довженко, Тарковский, Йоселиани, въпреки цялата сложност на формата си, придобиха популярност и дълголетие.

Великата октомврийска социалистическа революция и раждането на новата съветска държава сложиха началото на нови обществени отношения, на нови конфликти, положиха основите на друго отношение към труда, към хората и към изкуството. И съветското кино от първите си стъпки пое пътя на новаторството.

Разбирайки дълбоко възможността на киното да показва живота в собствените му форми, В. И. Ленин казваше, че „... Производството на нови филми, пропити с комунистически идеи, отразяващи съветската действителност, трябва да започне от хрониката.“¹ И именно в хрониката най-ярко се прояви новаторството на съветското кино. Тежките, неудобни и изпотрошени камери, навлажнената и лошокачествена лента, липсата на осветление и химикали, най-сетне просто липсата на време за проби и дубли, направиха тези първи филми технически несъвършени. Но никога още киното не бе намирало своите герои сред оредяващите колони на настъпващите червеноармейци, сред кипящата тълпа работници по митингите, сред скръбните шестстия гладуващи селяни. Никога киното не беше се издигало до образа на единство на масата и на нейния вожд — Ленин, който говори на площада.

¹ „Самое важное из всех искусств“, М., „Искусство“, 1963, стр. 123

Никога киното не бе нахлувало така в живота, както на агитвлаковете и парходите, курсиращи близо до фронтовете и показващи на червеноармейците самите тях след горещите битки.

Ето това беше истинското новаторство! И то създаде новаторска традиция. Като монтираше кадри от гражданската война, Дзига Вертов беше така заплепен от героичната поезия на военната хроника, че осъзна и утвърди творчески високата поезия на кинодокументализма, поезията на живота такъв, какъвто е, поезията на киноправдата. А Есфир Шуб, монтирайки стари, пред-революционни хроники, осъзна и утвърди творчески възможността за идейно преосмисляне. Новаторската традиция продължи и през щурмовите години на петилетките, когато Александър Медведкин пътуваше на своя кино-влак по строежите на заводи и совхози, за да възпее труда и осмее невежеството и бюрокрацията. И тази традиция с особена, нова сила се прояви в страшните години на Великата отечествена война, когато кинодокументалистите в бойните редици на Съветската армия, без да жаят живота си, създаваха правдиви документи за войната и пламенни публицистични филми.

Същите процеси могат да се наблюдават и в развитието на игралното кино. Както хрониката, то се роди в стремежа да се вземе активно участие в построяването на новия живот. Условиата не бяха по-малко трудни. Избягали собственици на киностудии. Некомплектвана апаратура. Неотоплявани павилиони. Недостиг на електроенергия. Но и при тези условия творците, които желяеха искрено да сътрудничат на съветската власт, се мъчеха да обяснят на зрителя и историята на революционното движение („Пролетарии от всички страни, съединявайте се!“), и първите мероприятия на большевишкото правителство („Сгъстяване“), и класовия характер на гражданската война („Баща и син“), и дори средствата за борба с болестите и разрухата („Азиатска гостенка“, „Децата — цветя на живота“). Тези малки агитационни филми бяха слаби художествено и безпомощни технически. Но в

„Майка“ — В. Пудовкин



тях се решаваше една нова социална проблематика, набелязваха се нови конфликти, нови герои и сюжети. А израсналият на базата на тези агитки първи съветски пълнометражен филм „Сърп и чук“ сякаш се разкъсва, прелива от обилието на нови обстоятелства, персонажи и идеи. Вътре е и класовото разслоение на селото, и взаимоотношенията между работници и селяни, и отликата между империалистическата и гражданската война, и формирането на нова революционна психика. Авторите на филма — млади студенти от киноучилището, все още не са намерили хармонична композиция; но чертите на новия герой-болшевик (игран от Пудовкин) са напипани; игралните епизоди смело са обединени с документални (оператор Е. Тисе), в драматичното действие са вмъкнати обикновени минавачи, прибегва се до паралелен монтаж.

Беше необходим обаче геният на Айзенщайн, за да се покаже масовият произход на новия герой, неговият колективизъм. Беше необходим геният на Горки и Пудовкин, за да се въплътят тези качества в индивидуалните характеристики на Павел Власов и Ниловна — дълбоко човечни, типични образи на руски революционни работници. „Броненосецът „Потьомкин““ породил една революционна епопея, поразителна по своята мащабност, динамика и оптимизъм. „Майка“ даде образи на революционери-победители, хора на социализма. В следващите филми на великите съветски новатори тези мотиви получиха по-нататъшно развитие, утвърдиха се и придобиха нови разнообразни форми. И което е най-важно, тези гениални нови факти на изкуството не бяха сами, те бяха подкрепени от цял ред филми, несходни по тематика, по жанр, по стил, но притежаващи общи черти — висока идейност, неразривна връзка с живота на народа, революционен патос, хуманизъм, оптимизъм. Ако назовем всички тези филми, списъкът ще стане твърде дълъг, но не може да не се отбележат „Заливът на смъртта“ и „Привидението, което не се връща“ на А. Роом, „Парижкият обучащар“, и „Отломък от империята“ на Ф. Ермлер, „Момичето от далечната река“ на Е. Червяков, „Турксиб“ на В. Турин, „41-ят“ на Я. Протазанов, „Земята жадува“ на Ю. Райзман, „Арсенал“ и „Земя“ на А. Довженко, „Елисо“ и „26 комисари“ на Н. Шенгелая, комедиите на Протазанов, Б. Барнет, М. Чиаурели, А. Бек-Назаров, И. Пирев, историческите филми на Г. Козинцев и Л. Трауберг, Ю. Тарич, В. Гаргин, И. Кавалеридзе, А. Ивановски. Новият свят с неговото неповторимо своеобразие, свят, очистен от революционната буря и озарен от идеите на комунизма, свят на трудещите се хора, които владеят и чука, и сърпа, и винтовката, свят, презрително смеещ се на миналото и свято вярващ в бъдещето, се въздигаше в тези филми. И тяхната идейност, народност и правдивост бяха зрими черти на изкуството на социалистическия реализъм.

II

Като постигаше новите човешки образи, конфликти и сюжети, младото киноизкуство разкриваше и новите си изразни средства. В началото на 30-те години то се обогати със звука — живото слово, музиката, песента, звученето на природата и живота. Звукът предостави неизчерпаеми възможности за изявяване на новите черти на човешката психика, новото отношение към труда, новия социалистически морал, новите обществени връзки. Опирайки се на традициите на „Броненосецът „Потьомкин““ и „Майка“, съветското кино продължи своите новаторски опити, вечните си неуморни търсения.

Звукът и стремежът да се усвоят неговите възможности отместиха търсенията на съветските майстори в областта на монтажа, композицията и изобразителното решение на филмите на втори план. Киното като че

ли временно се размина със своите специфични средства, сближавайки се с литературата и театъра, в стремежа си да използва техния опит, техните методи и похвати. Филмите станаха забавени и приказливи. Разказът понякога започна да подменя показването, диалозите забавяха монтажа, монтажът и ракурсът сякаш се успокоиха и отстъпиха първото място на актьорската игра. Звучащото слово доведе в киното най-добрите театрални актьори. И макар че те донесоха на екрана великолепно майсторство на превъплъщението и прекрасния напевен език, все пак започна да се усеща оттенък на „театралност“, известно форсиране на звука и жеста, подчертаване на интонации, злоупотреба с грима. Интересно е, че по линия на „театралността“ (слагам в кавички този неласкав и твърде неточен, но утвърдил се във филмовата литература в отрицателното си значение термин) съгрешаваха и мнозина професионални киноактьори като например В. Гардин, С. Магарил, Г. Шпигел. Види се, не става дума за „произхода“ на актьорите, а за търсене на нова стилистика, за стремеж към изразителност на звучащото слово.

Загубата на спецификата и заимствованията от театъра бяха съевременно забелязани и от критиката, и от такива основополагащи теоретици на киното като Айзенщайн. Той рязко се изказваше против театралността и дори разделяше историята на киното на „ням“ и „звук“ и „звуко-зрителен“ период, като разбираше „звук“ като преходен, зависим от театъра, а „звуко-зрителен“ като период на придобиване на нова специфика на синтетично, полифонично киноизкуство. Но Айзенщайн не беше взел пред вид новаторското значение на самия факт на постигане на звука и сложното творческо отношение на съветските майстори към този факт. Неговата собствена концепция за асинхронност, формулирана заедно с В. Пудовкин и Г. Александров в знаменитата „Звукова заявка“ (1928), беше, макар и спорна в много неща, и едностранчива, но несъмнено оригинална и новаторска. Търсенията на звуко-зрителен синтез се проявиха ярко и в такива ранни съветски звукови филми като „Пътният лист за живота“ (Н. Ек, 1931 г.), „Златни планини“ (С. Юткевич, 1931 г.), „Иван“ (А. Довженко, 1932), „Дезертър“ (В. Пудовкин, 1933), „Покрайнината“ (Б. Барнет, 1933) и др. В тези филми се развиваха традициите на най-добрите неми филми, а говорът, музиката и шумовете се използваха творчески като ново и мощно идейно-художествено оръжие.

Обаче главно новаторско откритие на съветското кино от 30-те години бяха не новите изразни средства, а новите черти на човешкия характер, новите черти на образа на героя. Образът на съвременника, човека на труда, строителя на социализма, стана главно постижение на киното от този период. Звукът, словото и музиката позволиха да се проникне по-дълбоко в неговия духовен свят, в неговата нравственост.

През 1932 година се разгърна ожесточена дискусия около филмите „Иван“ и „Насрещният“ (Ф. Ермлер и С. Юткевич, 1932). Първият от тях се считаше за приемник на „монтажно-типажните“ тенденции на нямото кино, а вторият — за откривател на ново направление, опиращо се на реалистичните традиции в литературата и театъра. Наистина тези тенденции присъствуваха в горепосочените филми, но те притежаваха и една обща черта, която разгорещените опоненти не бяха забелязали. Тази обща черта е стремежът да се предаде образът на героя-съвременник, новия стопанин на страната на социализма, който поема върху себе си отговорността за изграждането на ново човешко общество. И поетичният Иван, израснал сякаш от украинските простори край Днепър, и гигантският строеж на Днепрогес, и прозаичният Бабченко, който живее с работата на своята бригада, цех и завод, носеха в себе

си различни черти от този единен героичен образ. И двата филма, макар и да изглеждаха толкова различни и противоборстващи, изразиха съчетаването на революционната романтика и жизнената правда в единен метод — метода на социалистическия реализъм.

През този период и в кинематографиите на други страни се забелязва внимание към човешкия образ и към духовния свят на човека. Ярکو свидетелствуват за това филмите на Форд и Уайлър в САЩ, на Реноар и Карне във Франция. Но феноменалността на съветското кино се състоеше в това, че то изрази чертите на новия социалистически човек. И именно в това е неговата неповторимост, неговото новаторство.

Едновременно с образите на съвременници, чертите на новото социалистическо съзнание бяха разкрити в образите на революционери, герои на революцията и гражданската война. Във великолепия „Чапаев“ на Георгий и Сергей Василиев се съчетаваха мащабността на „Броненосецът „Потьомкин“ и човечността на „Майка“. Полифоничното единство на кинематографичните изразни средства беше отбелязано с възторг от Айзенщайн. Актьорът Б. Бабочкин успя да създаде образ на руския революционен герой и легендарен пълководец. А след „Чапаев“ се появиха различни, несходни един с друг, но обединени от беззаветната служба на революцията образи — образите на Максим и матросите от Кронщадт, на Щорс и депутатата от Балтика. И като резултат от тези търсения, открития и победи съветското киноизкуство създаде образа на вожд на революцията — гениалния Ленин — в кипежа на революционните събития, в цялото обаяние на човешката скромност, проникновеност и чистота. Новаторската заслуга на драматурзите А. Каплер и Н. Погодин, на режисьорите М. Ром и С. Юткевич, на артистите Б. Щукин и М. Щраух е огромна. Това е новаторска заслуга на цялото съветско кино от 30-те години. Нали в същия този период, малко изпреварвайки игралното кино, документалното създаде образа на Ленин — в шедьовъра на Дзига Вертов „Три песни за Ленин“ (1934 г.).

Новаторският принцип на създаване на образа на героя в неразривна връзка с народната съдба, на разкриване на индивидуалния характер в единство с действителните исторически събития легна в основата не само на филмите за революционните дейци — за Ленин, Свердлов, Чапаев, Щорс, Амангелдъ Иманов, — но и за исторически герои от далечното минало. Новаторски решения проблем „Съдба човешка — съдба народна“ (цитат от Пушкин) даде възможност да се покажат действията и чувствата, мислите и характерните черти на Александър Невски, Богдан Хмельницки, Петър I, Минин и Пожарски, Пугачов, Разин, Салават Юлаев, Кармелюк, Давид-Бек и други герои на народите на Съветския съюз. Историята на всички наши народи се яви в тези филми в движението за свобода, за обединяване, за революция. И като главен двигател на историята е показан народът, което не затъмнява индивидуалните образи, а напротив — те се изправят в пълен ръст, придобиват значителност и монументалност. И това също е белег на новаторските достижения на съветското кино от 30-те години.

Диалектичното единство на новаторството и традициите даде възможност на съветското киноизкуство през годините на Великата отечествена война да служи вярно и полезно на сражаващия се народ. Мобилизацията на моралните сили на всички съветски хора в борба със страшния враг, укрепването на националното единство и нарастването на мъжеството и оптимизма станаха благороден обект на киноизкуството. Службата на народа беше плодотворна традиция. А новата военна обстановка изискваше нови форми на художествено въздействие. И те бяха намерени на базата на миналия опит, на опита от Гражданската война, на опита от петилетките.

Както и през годините на гражданската война на преден план излезе хрониката. Човекът с камерата зае място в бойните редици като войник. Бяха създадени военни киногорупи, които, жертвувайки понякога живота си, без да жалят кръв и сили, създадоха подробна, правдива и художествено впечатляваща летопис на събитията от войната — за пръв път в историята на войните не за прославяне на войната, а за укрепване на мира, за възвишаване на сражаващия се за своята родина и своите идеали човек.

Игралното кино също съсредоточи всичките си сили върху създаването на образа на сражаващия се патриот. Отначало, според традицията от гражданската война, в къси агитационни новели, обединени в „Боеви киносборници“. Малко по-късно — в различните жанрове на пълнометражния филм. „Секретарят на райкома“ на И. Пирев, „Тя защитава родината“ на Ф. Ермлер, „Дъга“ на М. Донской, „Двамата бойци“ на Л. Луков и др. филми изразиха и трагизма на войната, и оптимизма на непобедения народ. Със своята сурова правдивост, със страстността си, с оголената си тенденциозност те опровергаха много от нормите на традиционната естетика. Изкуството се сражаваше и трябваше да бъде сурово, ясно, жестоко. И все пак от нашето военно кино лъхаше хуманизъм. То възпяваше човека, който приема мъките и смъртта в името на защитата на своите идеи, своите убеждения, своето отечество.

Силата на традициите на народното изкуство се изяви и в това, че през най-тежките години на войната, намирайки се в евакуация, нуждайки се и от хора, и от средства, и дори от електроенергия, съветската кинематография поддържаше всичките си културни, познавателни и дори развлекателни функции. Айзенщайн създаде една трагична епопея, поразяваща с изисканото си майсторство — „Иван Грозни“. Поставяха се юбилейни филми за Лермонтов, за Георгий Саакадзе, за Сухе-Батор, екранизираха се хумористични разкази на Чехов, поставяха се и филмови оперети. Законът за многообразието на жанровете и тематиката, необходим за хармоничното развитие на изкуството, се спазваше.

Да се осмисли всенародният боен подвиг беше благородна и увлекателна задача на киното в следвоенните години. И фактът, че живите в спомена образи на реални герои и реални сражения изискваха своето възплътяване, определи основната тенденция на филмите за войната — документално точно пресъздаване на действително станали събития и реално съществуващи хора. Филмите за летеца Мересиев, редника Матросов, партизаните Заслонов и Мелникайте и най-сетне монументалният и дълбоко човечен филм на С. Герасимов „Млада гвардия“ разказваха за патриотите, извоювали безсмъртна слава, в приповдигнато героичен стил. Значителността на характерите на тези герои, безпримерният героизъм на техните подвизи озариха най-хубавите филми за войната с неподправен патос. Прекрасни масови батални сцени, вълнуващи драматични епизоди имаше и в тъй наречените „игрално-документални“ филми за войната, независимо от някои грешки в историческата концепция и схематизма на някои човешки образи. Традициите на съветската революционна епопея се усещаха и тук, макар и в ограничен, схематизиран вид.

Пазител на традициите на съветското кино през тези години стана ВГИК — най-старото в света кинематографично висше учебно заведение. В него преподаваха Айзенщайн, Кулешов, Савченко, Козинцев, Юткевич, Герасимов, Туркин, Головня, Магидсон, Косматов и други големи творци. Въпреки липсата на места за млади кадри в киностудиите работеха всички факултети на института, подготвяйки кадри по всички специалности. И макар че младите кинематографисти трябваше да изпитат немалко трудности, към

средата на 50-те години младежта зае своето място във филмовото производство и киноизкуството, попълвайки редовно и ежегодно оттогава редиците на съветските кинематографисти, а също така и на дейците на кинематографите от социалистическите и развиващите се страни.

III

Започналият в средата на 50-те години постоянен приток на млади хора към кинематографията обхвана 60-те и 70-те години и стана важно жизнено условие за съветското киноизкуство, източник на неговото новаторство. Спокойно и мощно като океански прибой, прииждат към екранното творчество младите режисьори, актьори, оператори и драматурзи. Не само всички имена — всичките им професии не могат да бъдат изброени наведнъж, не само ролите и длъжностите — филмите им не се побират в един списък. И даже общите, наследствените черти на дебютантите трудно могат да се определят, защото съществена особеност на творчеството им е разнообразието — разнообразие на теми, сюжети, почерци, стилистични похвати, стремежи. Сякаш цялото многообразие, цялата широта на живота се мъчат да обхванат младите творци, дебютиращи випуск след випуск в съветското кино.

Дейността на младите творци и планомерното нарастване на производството на филми от всички видове решително увеличиха жанровите и тематичните обеми на съветското кино. Затова помогнаха не само новаторските търсения на дебютантите, но и възвръщането към плодотворните традиции от 20-те и 30-те години. Отново възникна интересът към исторически-революционната тема, към героиката на гражданската война. Започнаха да се появяват филми и за по-отдалечени времена. Киното по-смело се обърна и към литературата, музиката, театъра. През 50-те години бяха екранизирани прозаични произведения на Пушкин и Лермонтов, разкази и пиеси на Чехов и Горки, романи на Толстой, Достоевски, Тургенев. Киното сякаш откри за себе си неизчерпаемите богатства на националните литератури, като започнем от класическите поеми на Фирдоуси и Низами и завършим с произведенията на съвременниците — Абай, Айни, Мусрепов. Цял един свят се откри в произведенията на Шолохов — от „Тихият Дон“ и „Разораната целина“ до епопеята на Отечествената война, „Тесе сражаваха за родината“ и донските разкази. Героите на Алексей Толстой, Константин Федин, Всеволод Иванов, Вениамин Каверин, Всеволод Вишневски, Александър Фадеев и много други писатели намериха на екрана живи творчески възплъщения. По-често започнаха да се появяват и световните класици — Шекспир, Сервантес, Стендал, Твен. Всичко това смело разшири рамките на нашия екран и насити духовния свят на нашия зрител с образи и идеи с непреходна ценност.

Като разшири хоризонтите на киноекрана и обогати неговите видове, жанрове и тематика, филмовото изкуство от 60-те години постепенно изяви своята важна характерна черта, важна определяща особеност — стремежа към документалност.

Този стремеж не се състои само в това, че много от героите и събитията в нашите филми имат съвършено определен реален прототип, това сме го наблюдавали и по-рано — героите на биографичните филми, събитията и героите от войната. (Тази линия превъзходно се продължава от епопеята на Ю. Озеров „Освобождение“, която може да служи като оживяла монография за завършането на Втората световна война.) Този стремеж се открива и в самата стилистика на нашите филми: преодоляване на декоративното украсяване, на театралната приповдигнатост в работата на актьорите, на сюжетната постройка в композицията на филмите; предпочитание

към снимките в натура, естествени интериори; търсене в жизнената фактура на изразителни и многозначни детайли — всичко това определя документализма на стилистиката на нашите филми. Достатъчно е да бъдат сравнени като стилистично решение историческият филм на А. Тарковски „Андрей Рубльов“ с шедьоврите от 30-те години „Петър I“ и „Александър Невски“, за да се усети оттеглянето на Тарковски от привичната „оперност“ на историческите филми, от подчертаните интонации и жестове, от ефектните декорации, отиването му към простотата, документалното ежедневие, зад което прозира поезията на подвига, на мисълта и човешкия дух. Не по-малко отчетливо, всичко това е характерно и за филмите, посветени на съвременността.

Най-широко място на екрана през 60-те години заеха образите и събитията от съвременността. Това също е една от основните особености на киното от 60-те и 70-те години. Ако през годините, когато се правеха малко филми, герой на съветското кино беше изтъкнатият деец, великият човек, то започвайки от втората половина на 50-те години на екрана все по-често, все по-уверено, с все по-голям успех започнаха да се появяват съвременните работници и селяни, студенти и ученици, войници и офицери, лекари и учители. Авторите на тези филми не се стремяха да намерят в живота им необичайни събития и изключителни подвизи. Те търсеха типичното във всекидневието, в живота на обикновените хора и по този начин сближиха героите от екрана със зрителите и сякаш сляха екрана със събитията на нашето ежедневие. М. Хуциев във филмите си „Пролет на улица „Заречна“ и „Аз съм на 20 години“, С. Росточки в „Земя и хора“ и „Това се случи в Пенково“, Ю. Егоров в „Обикновена история“, В. Ордински в „Роди се човек“, М. Швейцер в „Чужди роднини“, А. Салтиков в „Председателят“, Е. Рязанов, Ю. Чулюкин, Г. Данелия в жизнерадостните си комедии, а по-късно О. Йоселиани, Ф. Довлатян, Е. Ишмухамедов, Г. Панфилов, Е. Матеев, В. Дербенцов, Х. Нарлиев, Т. Океев разказаха за своите съвременници просто, правдиво и проникновено. Особено място в този плодотворен процес на проникване в живота и в духовния свят на съвременника заеха филмите на Василий Шукшин. А творците от по-старото поколение — Михал Ром, Сергей Герасимов, Юлий Райзман — създадоха такива дълбоки и актуални филми като „Девет дни от една година“, „Край езерото“, „Да обичаш човека“, „Ако това е любов?“, „Наш съвременник“. В съветските филми от 60-те и 70-те години живеят хора с различни професии, от различни националности, с различни характери и интереси, техните съдби и стремежи са разнообразни, несходни. Но всички тях ги обединява изпитателно и строго отношение към живота, упорит стремеж да намерят своето истинско и отговорно място в живота, в труда на народа, в развитието на обществото, стремеж да постигнат високия и чист морал на социализма и новите критерии в човешките взаимоотношения, любовта, дружбата и труда.

Същите качества са характерни и за болшинството герои на филмите за миналото — филмите на А. Алов и В. Наумов за гражданската война, „41-ят“ на Г. Чухрай, „Училище за мъжество“ на В. Басов и В. Корчагин. Героизмът без поза, предаността без клетви, патриотизмът без условия осветяват обикновените съветски хора от героичната епоха на Великата отечествена война — „Летят жерави“ на М. Калатозов, „Балада за войника“ на Г. Чухрай, „Съдбата на човека“ на С. Бондарчук, „Иваново детство“ на А. Тарковски, „Бащата на войника“ на Р. Чхеидзе, „Живи и мъртви“ на А. Столпер и много, много наши филми за войната, които поразиха зрителите от цял свят преди всичко с духовната красота на героите си, с тяхната високохуманна нравственост. А колко дълбоко са проникнали в съзнанието на съвременните съветски хора патриотичните принципи, изковани в огъня на великата война, ни показваха убедително такива филми, като „Никой не искаше да умира“ на

В. Жалакявичус, „Чисто небе“ на Г. Чухрай, „Невеста“ на Х. Нарлиев, „Белоруската гара“ на А. Смирнов. Така най-добрите филми от 60-те и 70-те години доказаха, че героят, олицетворяващ своята епоха, може да бъде намерен сред обикновените хора, че типичното може да се открие във всекидневното, че възвишеното се намира и в ежедневието. Важно е да се долови общественият климат на епохата, да се усетят процесите на развитие на обществените идеи и да се запази вярност към действителността в нейното развитие, към сложните процеси на нейното движение.

На границата между 60-те и 70-те години на нашите екрани и сцени се появиха нови герои, извикани към живот от протичащата в страната научно-техническа революция. Такива са инженер Чешков от филма и пиесата „Човекът отвън“ на И. Дворецки, младите инженери във филмите „Старите стени“ и „Най-горещият месец“. В противоположност на своите предшественици, героите от филмите от 50-те и 60-те години, възплътени от такива обаятелни актьори като Н. Рибников, А. Баталов, Е. Урбански, тези нови герои са делови до суховатост, понякога — резки до грубост. Те са непримирими към рутината, спокойствието, дилетантството и са способни да изкоренят заедно с благодушието и човечността, заедно с индивидуализма и индивидуалността, личността. В това е слабата им страна. Затова зрителят можеше да не симпатизира на тези герои, но трябваше да оцени тяхната възискателност и прямота. И преди всичко — тяхната съвременност и тяхната устременост към бъдещето. И беше важно, че тези „външни хора“, които идват в заводите от центъра или от институтите, се оказват съвсем не външни, а свои, възпитани от нашето общество, от нашите устои. Но те са новатори, а новаторството винаги среща съпротивата на рутинираните, неизходените пътища са винаги по-трудни от утъпканите.

Новаторският дух и социалистическият произход на тези непримирими, хапливи хора станаха особено забележими, когато излезе филмът на режисьора С. Микаелян „Премия“ по сценарий на А. Гелман. В този филм новият трудов морал и новото отношение към общото дело изхождаха вече не от един млад ръководител-пришелец, а от работнически колектив, от бригадата, оглавявана от тих и скромнен, с нищо особено неотделящ се човек. Обаче този бригадир може смело да бъде наречен революционер — така ясно вижда той своята правота, толкова чувствително долавя новите повеи на времето. И умее да ги отстоява:

Наред с търсенето на нови производствени конфликти и нови черти в характеристиките на днешните работници, селяни и интелигенти в киното през 70-те години се прояви отчетливо и интересът към вътрешния свят на човека, към неговата вътрешна борба, към неговите нравствени устои и стремежи. Такива филми като „Калина алена“ на В. Шукшин, „Криле“ на Л. Шепитко, „Огледало“ на А. Тарковский, „Имаше един поен дрозд“ на О. Йоселиани, „Влюбените“ на Е. Ишмухамедов при цялото им несходство означават онова, което аз в началото на тази глава се осмелих да определя като стремеж към дълбочина и поетизация. Опитът да се противопоставят производствените филми като „Най-горещият месец“ на психологическите филми като „Огледало“ е неоснователен. Това са явления от един и същ порядък, различни аспекти на един от периодите от развитието на нашето кино. С утвърждаването на значителността и красотата на делата на обикновения съветски човек творците се стремят да навлязат по-дълбоко в духовния му свят, в психиката му, в процесите на формиране на неговата нравственост. А процесите, както е известно, се движат от противоречията, възникват и се формират в конфликтите. В стремежа си към новото инж. Чешков не съумя да преодолее рязкостта и душевната си сухота. Недостатъчната духовна гъвкавост стана причина

за драмата на жената — бивш летец от „Криле“, а твърде голямата отзивчивост, мекота и доброта, граничещи с безволието, станаха причина за творческото безплодие на Гия — „пойния дрозд“. Стремещт да поправи зле започналия си живот, стремещт към доброто и човешкото достойнство стана основа на драмата на Егор от „Калина алена“. Новата нравственост се ражда трудно, понякога с болка. Но тя се ражда. Затова говорят душевните колебания на Егор и духовната устойчивост, яснота и чистота, тъй убедително възпътени от артиста Е. Леонов, в образа на бригадира, отказал се от премията.

Сложните духовни конфликти изискват от творците нови похвати, нова стилистика и нови изразни средства — вътрешен монолог, асоциативен монтаж, свободно третиране на времето, на цвета, използване на авторова реч, на стихове. И затова са закономерни и усложняването на формата в „Огледало“ на А. Тарковски, филм, проникнал дълбоко във формиращото се съзнание на детето, и еkleктичността на „Романс за влюбени“ на А. Михалков-Кончаловски, който темпераментно и майсторски струва върху зрителя всички новости в кинематографичната форма, за да покаже колко са сложни даже най-обикновените любовни драми на съвременния човек.

Съветското киноизкуство през 70-те години традиционно върви по нелекия път на творческото търсене. Както и през изминалите периоди, по време на целия си 60-годишен път советското кино се вглежда внимателно в живота на народа и се стреми съзнателно да участва в неговата борба, в неговите дела. Ще повторим, че главният източник на новаторството на советското киноизкуство е новаторството на народа, строящ социализма.

Ще се спрем сега на най-важните самобитни и свързани тясно помежду си особености на феномена советско кино — неговия многонационален характер и интернационалния характер на неговия метод, социалистическия реализъм.

Методът на социалистическия реализъм бе назван и формулиран в основните си черти през първата половина на 30-те години в трудовете на мнозина художествени и политически дейци. С особена отчетливост и яснота неговите принципи бяха формулирани на Първия конгрес на Съюза на съветските писатели в доклада на А. М. Горки, в много от изказванията и в Устава на Съюза на съветските писатели. В тези документи методът на социалистическия реализъм бе разбран като метод на правдивото изобразяване на действителността с цел нейното революционно преобразуване. Тази основна мисъл позволяваше да се обединят в руслото на единен метод много творци, които стоят на платформата на съветската власт, които се стремят да участвуват в строителството на социализма, но прилагат различни стилистични похвати, жанрове, имат различни индивидуални почерци.

Мисълта на Горки за съчетаването на реализма с революционната романтика, т. е. за умението да се вижда в живота онова, което все още се формира, но неминуемо ще стане съществено, основно, за умението да се мечтае за бъдещето, даде на метода на социалистическия реализъм исторически оптимизъм, широки простори и перспективи, а призивът към възпяване на хората на трудовия подвиг откри новия герой и свърза здраво изкуството с живота на трудещия се народ.

След писателите активно творческо участие в теоретичната разработка на метода на социалистическия реализъм взеха представители на всички изкуства, на всички художествени професии, в това число и съветските кинематографисти. Ако препрочетем внимателно статиите, докладите, изследванията на Айзенщайн, Пудовкин, Вертов, Довженко, Василиев, Юткевич, Щенгелая, Туркин, Зархи, Нилсон, Головня, Лебедев, Балаш, Йезуитов и

много други творци и критици на съветското кино от 30-те и дори от 20-те години, ще намерим в тях изключително богат материал, конкретизиращ на базата на въпросите на филмовото изкуство същите онези високи принципи на социалистическия реализъм, които бяха провъзгласени от Горки и останалите участници на Първия конгрес на писателите на СССР. Особено ценно е това, че методологическите принципи се осъзнаваха и формулираха от майсторите на киното в жива връзка с творческата практика — най-добрите филми на нашата многонационална кинематография.

В многобройните следващи теоретични и публицистични трудове основните принципи на социалистическия реализъм се уточняваха, конкретизираха и обогатяваха. Обаче, както това се случва нерядко, когато има стремеж към отчетливост, яснота и определеност, принципите на социалистическия реализъм почнаха да се догматизират, диапазонът от изразни средства и похвати — да се стеснява, а мъртвородените догми като теорията на безконфликтността влязоха в противоречие с жизнената правда. Немалка вреда донесоха и опитите за установяване на стилистични канони и временни ограничения, според които извън рамките на социалистическия реализъм се извеждаха творбите, създадени преди 30-те години, в това число и цялото съветско нямо кино с „Броненосецът „Потьомкин“, „Октомври“, „Майка“, „Турксиб“, „Отломък от империята“, „1/6-та част от света“ и други шедеври. Вредна бъркотия внасяше и предпазливостта, с която към социалистическия реализъм биваха причислявани произведенията на най-добрите революционни творци от чужбина, даже когато тези художници — Барбюс, Брехт, Зегерс, Арагон, Нексъс, Синклер, Ж.-Р. Блок и др. — открито споделяха идеите на социализма.

Историческа заслуга на руската култура е в това, че методът на социалистическия реализъм се роди, даде своите най-добри творби и беше теоретически осъзнат и обоснован в живота практика на прогресивното руско и в съветското изкуство. Но това не го прави регионален метод, който принадлежи на един, пък бил той и велик народ. Говорейки за развитието на метода на социалистическия реализъм в киното, подчертавахме постоянно многонационалния му характер, позовавахме се на примери от филмите на съюзните републики. Роден от развитието на руската художествена култура, методът на социалистическия реализъм бе приет като интернационален метод, като метод на прогресивните творци от различни страни.

Както и всяко широко и плодотворно движение в изкуството, социалистическия реализъм не беше „изобретен“, „предложен“ или „роден“ от някакъв гениален първооткривател, а бе изработен в сложния процес на развитие на художествената култура на човечеството и получи възможност да се изгради благодарение на революцията. Може да се каже, че този метод беше роден от Октомври.

IV

В статиите си за идеологическата борба в киното, за влиянието на ревизионизма върху филмовото изкуство, вече съм писал подробно за опитите на такива кинодейци, като Александър Форд, Душан Макавеев, Жан-Люк Годар, отначало да преосмислят „догмите“ на социалистическия реализъм, като преднамерено ги огрубават и примитивизират, а след това да критикуват или опроверчават тези свои измислици. И аз посочих как тези кинодейци с печална закономерност преминаваха от съмненията към хулите, а от позицията на „свободомислещи интелектуалци“ минаваха на позициите на зловни антисъветисти, което се изрази в антисъветския филм на Александър Форд, в циничните аморални и провокационни произведения на Макавеев, а също и в

странните болезнени творби на Годар, който достигна в тях пълното отрицание на изкуството, а в политическите си възгледи — анархизма и маоизма. Така методът на социалистическия реализъм се оказа нещо като пробен камък за мнозина сред творците и отстъпването от него нерядко ги довеждаше до политическо ренегатство.

Дълго време, не желаяйки да изглеждаме наставници, натрапващи своите възгледи, ние с излишна скромност не споменавахме прякото и благородно влияние на нашия метод, на нашето руско и цялото съветско изкуство върху творците от социалистическите страни, пък и върху много от творците в целия свят. Но се намираха и хора, които говореха пряко за това и направиха твърде много, за да укрепва и се разпространява това влияние.

Няма сега да назоваваме имена на филми и на кинотворци. За влиянието на съветското кино върху тях ще говорим малко по-нататък. Ще назовем обаче имената на най-големите теоретици, критици, изкуствоведи — страстни пропагандатори на съветското кино. Във Франция трябва да отбележим преди всичко Леон Мусинак. Ръководител на филмовия отдел на „Юманите“, приятел на Айзенщайн, през 1928 г. той написа първата книга за съветското кино, книга, изиграла значителна роля в развитието не само на киноведението, но и на самото киноизкуство. В Англия — Айвър Монтегю преведе теоретичните книги на Пудовкин, което положи начало на английското киноведение. В Италия преводач и популяризатор на трудовете на Пудовкин беше Умберто Барбаро. В Съединените щати през 1944 г. Джей Лайда събра теоретичните статии на Айзенщайн и ги издаде в две книги: „Чувство за киното“ и „Форма на филма“. В Чехословакия Любомир Линхард още в началото на 30-те години публикува редица задълбочени статии за филмовото изкуство. В Япония пропагандатори на съветското кино станаха Кейносукэ Кинугаса и Акира Ивасаки.

Споменах само пионерите, открили за своите народи феномена съветско кино. Но няма може да се премълчат теоретичните работи на Бела Балаш, в които е дадена ясна и широка формула на социалистическия реализъм, историческите трудове на Жорж Садул, Йежи Теплиц, книгите на Д. Г. Лоусън, Марсел Мартен, Гуидо Аристарко, Кадзуо Ямада и мнозина други наши едномишленици и приятели. Чрез техните трудове съветското кино завоюва своето световно признание. Чрез техните трудове то повлия на мнозина талантливии режисьори, драматурзи, актьори.

Трябва с цялата справедливост, направо и просто (което абсолютно не е обидно за никого) да проследим влиянието на съветското киноизкуство в най-добрите му образци върху такива творци като Йежи Кавалерович, който започна в първите си филми от подражанието на трилогията за Максим, върху Отокар Вавра, Рангел Вълчанов, върху Конрад Волф, който е завършил нашия ВГИК и е екранизирал пиесите на баща си така, както това правеха съветските творци през 30-те години, върху Золтан Фабри, върху Велко Булаич, който е между малкото режисьори, продължаващи — в „Козара“ — е попейните традиции на Айзенщайн. За мен е несъмнено влиянието на нашето изкуство и върху такива творци като Анджей Вайда, Пуриша Джорджевич. Аз не се страхувам да ги разглеждам в потока на социалистическия реализъм.

Обръщайки се към историята на чуждото кино, можем да намерим в нея немалко филми, говорещи за съзряване вътре в изкуството на критическия реализъм на мотиви, тенденции и образи, близки до принципите на социалистическия реализъм. Те на първо място се съдържат във филмите, показващи правдиво революционните и националноосвободителни движения на народите, живота и борбата на работническата класа и трудовите селяни, трактуващи социално остро и задълбочено проблемите на войната и мира, експлоа-

тацията и безработицата. Не е трудно да се установи, че такива филми се появяват в периодите на революционни ситуации, на засилване на прогресивните обществени движения. Нерядко може да се установи прякото и косвено влияние върху тях на съветските филми и съветската кинематографична теория.

Най-силен израз на следвоенната депресия и обърканост в Германия беше експресионизмът. Неговото революционно крило, дало на литературата Бехер, Кайдер, Еполер, Волф, на живописиста — Грос и Колвиц, на театъра — Пискатор, в киното не можа да се прояви. Но историците на киното отделиха основно внимание на дясното, реакционно или упадъчно крило на експресионизма — на творчеството на Р. Вине, Ф. Мурнау, Ф. Ланг, П. Лени и др. Ярката, необикновена форма и мрачното съдържание на техните филми скри от погледа на изследователите другите течения в немското кино, като направи 20-те години период на експресионизма.

Съществуваше обаче и реалистично направление. То крепнеше и се развиваше с растежа на революционните настроения в Германия. Негови първи прояви бяха филмите на Лупу Пик „Парчета“ (1921) и „Новогодишна нощ“ (1922), в които се усещаше влиянието на експресионизма, но съществуваше и реалистичен стремеж да се покаже участието на хората, обезправени от капиталистическото общество, осъзнаващи необходимостта от борба. В „Бурно време“ (1923) на Карл Грюне бе показан правдиво безрадостният живот на миньорите, звучаха нотки на работническа солидарност.

А в края на 20-те години, когато революционните настроения намериха изход в много произведения на литературата и театъра, в киното режисьорът П. Целник екранизира развълнувано хауптмановите „Тъкачи“ (1927), Л. Миглер създаде ярка картина на безработицата във филма си „Оттатък улицата“ (1929), а П. Ютци изработи няколко филма по теми на рисунките на пролетарския художник Циле — „Пътешествието на майка Краузе в търсене на щастие“, „Хляб наш насъщен“, „Адът на нищетата“. В тези филми за безработните, за градската нищета се усещаше директно влияние на съветското кино и в тях можеха да бъдат забелязани черти на социалистическия реализъм.

Вълните търговски развлекателни филми, заели преобладаващо положение с идването на звука, не дадоха възможност на прогресивното реалистично направление да се наложи. Но все пак през 1932 година един българин по националност, учил в СССР — Златан Дудов, постави по сценарий на Бертолт Брехт знаменития филм „Куле Вампе“ — за организираната борба на безработните. Този филм, който може да се счита за творба на социалистическия реализъм, беше забранен от фашистката цензура. Прогресивното движение в немското кино беше прегазено от фашизма.

Като резултат от антифашистката борба чертите на социалистическия реализъм се появиха във френското кино. Победата на народния фронт извика на живот такива филми на Жан Реноар, като химна на солидарността на трудещите се „Животът ни принадлежи“ (1936), „На дъното“ по пиесата на М. Горки (1936), „Великата илюзия“ (1937), където образът на един летец от работническо потекло е противопоставен на фигурите на аристократите и са разкрити класовите причини за войните, и най-сетне „Марсилезата“ (1938) — историко-революционен филм, пълен с оптимизъм и увереност в бъдещето.

В следвоенна Франция на вълната на националния подем, предизвикан от инерцията на движението за съпротива, се появи такъв революционен реалистичен филм като „Битка за релси“ на Рене Клеман. Движението, започнато от него, не получи развитие. Капиталистическите управници се погрижиха за буржоазното „благополучие“, за търговската насоченост на френското

кино, като прибегнаха за тази цел към помощта на холивудските монополи (прословутото съглашение Блум-Бърнс!). Но и след това съглашение във Франция се появяваха филми, близки до социалистическия реализъм — „Разсъмване“ на Луи Дакен, „Гори ли Париж?“ на Рене Клеман. Симптоматично е, че в съвременното, днешното френско кино прогресивните тенденции се засилват.

Черти на социалистическия реализъм могат да бъдат открити в американското кино от втората половина на 30-те години. Депресията, последвала световната криза от 1929—1932 година предизвика редица прогресивни реформи, получили общото наименование „нов курс на Рузвелт“. Трудещите се маси добиха известни демократични права, което намери отражение и в произведенията на художествената култура. В областта на кинематографията трябва на първо място да назовем филмите на Кинг Видор „Алилуя“, показващ негрите със съчувствие, и „Хлябнаш насъщен“ (1934), показващ създаването на селскостопанска трудова задруга — под непосредственото влияние на светските филми „Турксиб“ и „Земята жадува“. В „Аплодисменти“ (1929) и „Улиците на градовете“ (1931) на Рубен Мамулян, в „Нови времена“ на Ч. Чаплин (1936), в „Задънена улица“ (1937) и „Лисичките“ (1941) на Уилям Уайлър, в „Блокада“ и биографичните филми на Уилям Дитерле и най-сетне във великолепния „Гражданинът Кейн“ (1941) на Орсън Уелс се долавя гневно осъждане на капиталистическото общество и са дадени социално осмислени реалистични образи и ситуации. А в „Осведомител“ (1935), „Гневът на мравките“ (1936), „Дългият път към дома“ (1940) и „Колко зелена беше моята долина“ (1941) на Джон Форд има и приемане на революцията, и призив за организирани действия на солидарните трудещи се, и хуманно, с дълбоко съчувствие изобразяване на живота на работници, фермери и безработни.

Войната против фашизма укрепи прогресивните течения в американското кино. „Великият диктатор“ на Ч. Чаплин, „Съливънови“ на Лойд Бейкън, „Седмият кръст“ на Фред Цинеман могат да бъдат наречени антифашистски филми, филми, даващи явна картина на завоевателните и справедливите освободителни войни. Директното влияние на светското кино, използването на фрагменти от наши филми и кадри от нашата хроника присъствуваха в пропитите с дружелюбие американски филми „Руска история“, „Мисия в Москва“, „Песен за Русия“, „Северна звезда“. Най-после дълбокохуманният реалистичен филм за героите от войната на У. Уайлър „Най-хубавите години от нашия живот“ (1946) ознаменуваха върха на прогресивното движение в американското кино. Но и това движение беше потъпкано от фашизма. От американския фашизъм, който надигна глава през октомври 1947 година в тъй наречената Комисия за разследване на антиамериканската дейност. Обаче наказателните походи на тази комисия не можаха да смачкат докрай творчеството на честните и мислещи художници. През 50-те години социалните мотиви се долавят отчетливо в реалистичните филми на Р. Брукс, С. Крамер, С. Кубрик, Д. Ман. Филмът „Солта на земята“ за революционния протест на пролетариата бе създаден от М. Уйлсън и Р. Биберман извън Холивуд със средства на профсъюзите. Този филм откри пътища за развитие пред независимите американски кинематографисти. И независимо от краткия живот на тези много различни, много пестри групи, независимо от модернистичните, натуралистичните и понякога левичарски заблуди Касавитис и Р. Ликок и другите „независими“ без съмнение направиха стъпки към изкуството на социалистическия реализъм.

Ако в победила Америка прогресивното кино търпеше значителни трудности в борба с капиталистическите монополи, в победена Италия и Япония то даде най-пълноценни и зрели плодове. Революционната ситуация, съз-

дала се в Италия след разгрома на фашизма,породи най-яркото, талантливо и оригинално и най-близко за нас течение—неореализма. В Япония демилитаризацията даде път на демократични повеи и граждански свободи, които направиха възможно появяването на кинематографията на „независимите“. И двете течения се намираха под непосредствено влияние на идеите и филмите на съветското кино; и двете течения бяха здраво свързани с комунистическите партии и прогресивните профсъюзи; и двете течения се подлагаха на систематични атаки от страна на търговските филмови предприятия, правителствата, църквата, замаскирани реакционни групи; и двете течения бяха нееднородни, многолики и противоречиви,но имаха в редиците си творци, приели съзнателно и развиващи творчески принципите на социалистическия реализъм.

За италианския неореализъм е написана цяла библиотека на всички езици. Имаше немалко разсъждения за ограничеността на неговите хоризонти, за липсата на позитивна програма за борба,за натуралистичните тенденции и за бързата кончина на уж изчерпалото себе си движение.

Движението на политическия филм е непосредствено развитие на неореалистичното движение. Политическите филми в Италия, провеждайки последователно комунистически и социалистически идеи, отново плътно се доближават до изкуството на социалистическия реализъм.

Сходни процеси протекоха и в Япония. Най-големите независими режисьори — Тадаши Имаи, Фумио Камен, Сацу Ямамото — членове на комунистическата партия, създадха филмите „А все пак ние живеем“ (1951), „Мрак посред бял ден“ (1956), „Кику и Исаму“ (1957), „Война и мир“ (1947), „Жена върви по земята“ (1953), „Зона на пустотата“ (1952), „Улица без слънце“ и много други, пропити с революционни комунистически идеи, отразяващи правдиво живота на японския народ по време на войната и след войната. Към тези режисьори се доближават Кането Шиндо, Ямамура, Юсаки Ямигата и др. От тях е създадено едно голямо идейно и организирано,оформено движение, прилагащо съзнателно принципите на социалистическия реализъм. Тези принципи оказаха забележимо влияние върху творчеството на Акира Куросава, Кодзабура Йошимура, Ошима и др. прогресивни режисьори. И даже когато движението на „независимите“ беше смачкано от монополите, прогресивните майстори преминаха в големите киностудии, където продължават да работят в своя стил, в своето идейно-художествено направление.

Всичко това позволява да се твърди,че в японското кино съществува течение на социалистическия реализъм, заемащо видно място и оказващо влияние върху всички прогресивни творци.

И така, ако огледаме внимателно и доброжелателно панорамата на съвременното филмово изкуство, можем отчетливо да различим, че там, където назрява революционна ситуация, там, където прогресивното политическо движение набира сили и създава за творците възможности за борба за отстояване на правата си, стремежите и вкусовете си,там възниква ситуация за социалистически реализъм, появяват се творби, близки за нас по метода си, по идейността, по своя дух.

Особено ярко и определено този процес се прояви в страните,изминали пътя на народна демокрация до социалистически строй. Във всяка от тези страни процесът протичаше своеобразно, по своему, в зависимост от културните традиции, политическата обстановка и други сложни причини. Но могат да се видят и общите черти — първите филми, създадени в условията на народна демокрация бяха близки до неореализма: „Последният етап“ на Ванда Якубовска в Полша, „Нямата барикада“ на Отокар Вавра в Чехословакия, „Пътят на земята“ на Фридеш в Унгария, „Убийците са между нас“ на Волф-

ганг Шаудте в Германия. В съгласие с националната традиция във филма на Шаудте личеше силно влияние на експресионизма.

По пътя към социалистическия реализъм кинематографиите на народно-демократичните страни преодоляваха немалки трудности. Краят на 40-те и началото на 50-те години за много творци беше период за преодоляване на схематизма, на отстъпките пред догматичните конструкции, на лакирането на действителността. Някои критици виждаха в това лошо влияние от съветското кино, което преодоляваше през тези години аналогични недостатъци. Обаче би било по-справедливо да се види влиянето на съветското кино в такива творби като „Целулоза“ на Йежи Кавалерович, „Чаша светла бира“ на Феликс Мариаши, „Въртележка“ на Золтан Фабри, „Капитанът от Кьолен“ на Златан Дудов, „Лиси“ на Конрад Волф, т. е. във филмите, където чертите на метода на социалистическия реализъм са се проявили всичката си пълнота.

Ние срещаме антибуржоазна насоченост у огромното болшинство прогресивни творци от Европа и Америка, но антибуржоазната насоченост без ясен социален анализ все още не решава въпроса.

И естествено историческият оптимизъм не е прославяне на капитализма, не е украсяване на действителността, а е увереност в неминуемата победа на революцията, в правотата и силата на трудещия се човек.

И нима не отговарят на тези изисквания — антибуржоазна насоченост, социален анализ и исторически оптимизъм — такива съвременни политически филми като „Сако и Ванцети“ на Джулиано Монталдо, „Убийството на Матеоти“ на Ванчини, „Влакът за Торино“ и „Толкова много се обичахме“ на Еторе Скола, „Искаме полковниците“ на Марио Моничели, „Следствието е приключено, забравете“ и „Изповедта на полицейския инспектор пред прокурора на републиката“ на Дамиано Дамиани, „Битката за Алжир“ на Понтекорво, „Елиза, или истинският живот“ на Мишел Драш, „Бомаск“ и „Време да се живее“ на Бернар Пол, „Похищение“ и „Дюпон Лажоа“ на Ив Боасе и най-сетне „Аделен—31“ и „Джо Хил“ на шведа Бу Видерберг.

Бу Видерберг казваше, че той е задължен да започне своите филми с еротични и хумористични сценки, защото иначе неговите филми няма да се гледат в Швеция от никого и просто няма да бъдат пуснати на екрана, но дори и тези еротични сценки, направени с добър вкус и хумор не нарушават идейността на филмите за работническата класа, произведени в Швеция.

Можем да добавим към това и документалните филми на Крис Маркър, Ричард Ликок и др., а ако бях назовал филми от Африка и Латинска Америка, щях да намърся в тях много общи неща, защото латиноамериканските филми днес са пълни с патоса на започващата революция, което за творците е особено отговорно и плодотворно.

В творбите на чуждестранните майстори, които са ни близки по идеология и по метод, понякога можем да отбележим някои чужди и несвойствени за нас черти, особено влиянието на натурализма. В такива страстни, комунистически произведения като японския филм „Такидзе Кобаяши“ от споменавания вече от мен режисьор Тадаши Имаи или мексиканския филм „Случка в рудника „Марузия“ на режисьора Мигел Литин, емигрирал от Чили, влиянията на натурализма са без съмнение силни. Кошмарните мъчения, на които са били подложени пролетарският писател-комунист Такидзе Кобаяши или стачкуващите работници от рудниците за селитра в северната част на Чили са показани в тези филми с непоносимо страшни подробности — шурти кръв, издуват се мехурите от изгаряния, раздават се нечовешки вопли и стонове. Но нима не може да се разберат творците, стигнали до тези крайни средства в името на разобличаването на палачите, в името на утвърждаването на безграничното мъжество и героизма на борците комунисти? През годините на Вели-

ката отечествена война, във филмите на Ф. Ермлер и М. Донской за партизанската борба също имаше страшни натуралистични епизоди и те бяха приети от зрителите и оправдани от нашата естетика.

Художествени грешки и недостатъци нашата критика открива и в някои произведения на съветски майстори, чиято принадлежност към социалистическия реализъм у никого не предизвиква съмнение. Тези недостатъци се критикуват, нерядко се признават от самите автори, преодоляват се в следващите творби. Тогава защо като забележим отделни недостатъци в произведенията на близки до нас чуждестранни творци, които работят в най-сложни условия, сме склонни да генерализираме тези недостатъци или да недовиждаме близката за нас същност на прогресивните произведения?

Творците понякога биват отблъснати от негъвкавата нормативност и строгите рамки на социалистическия реализъм, които съзнателно се проповядват, провъзгласяват от нашите врагове, понякога измисляйки, а нерядко опирайки се на нашите печатни трудове. Така Гастон Острат например не пропуска брой в своето списание „Синема“, в който да не упреква социалистическия реализъм в догматизъм. Най-често неговите обвинения не се базират на нищо — принципите на социалистическия реализъм се разбират от нас съвсем иначе. Обаче ние правим малко, за да противопоставим истината на измислиците, нашата гледна точка — на фантазиите на нашите противници.

Затова задача на нашата естетика и критика е широката и смела пропаганда на принципите на социалистическия реализъм като открит, многообразен, свободен и плодотворен метод. И ние трябва да разясним на всички прогресивни творци в света, че те закономерно, свободно и самостоятелно ще стигнат до този метод. Точно за това, че пътят по който стига творецът до този метод, е самостоятелен, трябва особено да се настоява. Артистът обича сам да търси своя път. Не бива да го тласкаме към пътя, но този път ние трябва да осветим.

Ще приведа и примери. През 1937 година С. Айзенщайн, претърпял горестно поражение и обвинен във всички смъртни грехове след постановката на „Бежин луг“, в тезисите на своето защитно изказване писа: „Считам, че потентният артист по свой път, а не по стандарта, върви и ще стигне до социалистическия реализъм. . . Така и аз, един интелгент, дойдох при революцията. . . Така ще стигна окончателно до социалистическия реализъм, не с концесия, а със съзнание.“ Това е истинска позиция на революционен творец.

А ето какво пише немският драматург Франц Ксавер Кретс, който се преценява от нашите списания като най-популярния драматург на Западна Германия: „Но, естествено, това съвсем не означава, че аз и другите западно-германски писатели-комунисти заимствуваме социалистическия реализъм в готов вид. Ние сме задължени да го създаваме сами, съобразен със съществуващите във ГФР условия.“¹

Разни хора, различни условия, различна степен на успех, а мисълта е една — истински прогресивният художник, който честно желае да работи за своя народ и има ясни идейни постановки, върви и ще стигне до метода на социалистическия реализъм, защото този метод е интернационален, а феноменът съветско кино, получил световно признание, служи за пример, за пътеводна звезда на всичко прогресивно, новаторско и революционно, което непрекъснато се ражда и расте в недра на художествената култура на човечеството. Съветското кино, родено в боевете на Октомври, създадено в страната на социализма, е феноменално, т. е. самобитно и неповторимо, именно

¹ „За рубежом“, бр. 43 (800), октомври 1975 г., стр. 22

защото влиянието му върху световния кинематографичен процес е така силно и плодотворно. Успехите на филмовото изкуство на социалистическите страни, бурното развитие на киното в страните, отхвърлили игото на империализма, най-после ръстът и укрепването на прогресивните тенденции във филмовото изкуство на капиталистическите държави, ни позволява да говорим сега за формиране на социалистически кинематограф, за появяване на феномена социалистическо кино.

В сложната идеологическа борба, която се разгръща на нашата планета, в противоречията в развитието на киното — най-младото, най-масовото и най-мобилното сред изкуствата, — е трудно да се предвидят победите и пораженията даже за една следваща година. Но обективният ход на развитието на световното киноизкуство сочи, че феноменът социалистическо кино се формира, укрепва и завоюва все по-обширни аудитории, овладява умовете и сърцата на милиони и милиони хора. Идеите на мира и социализма, идеите на равенството и братството между всички народи, идеите за свободен творчески труд, иден с висока нравственост го подхранват. Ленин беше убеден, че изкуството на бъдещето „... ще служи не на преситената героиня, не на скучаещите от затлъстяване „избрани 10 хиляди“, а на милиони и десетки милиони трудещи се, които съставят цвета на страната, нейната сила, нейната бъднина“¹. И това убеждение се сбъдва в мащабите на целия свят.

¹ В. И. Ленин. Полное собр. соч., т. 12, стр. 104

Първите съветски кинотворци и техните характерни изразни средства

НОЕЛ БЪРЧ

Във връзка с този симпозиум, посветен на влиянието, породено от търсенията и индивидуалните или колективните произведения на съветското нямно кино, си давам сметка за ползата от изследването, колкото и кратко да е то, на мястото, което заемат най-забележителните филми от тази епоха в развитието на това, което неточно наричаме кинематографичен език, в онзи решителен момент за нашата история, когато Великата октомврийска революция създаде условия за възможна преоценка на съвкупността от обществен опит.

Ще започна най-общо с една описателна картина на основните изразни средства в стадия, достигнат от тях през 1919 година, тъй като те изпъкват над една система или по-точно над множество от системи, коренно различни от тях. Тази предишна система като начин на изразяване, която доминиращият метод ще измести полека-лека през периода 1908—1920 година, ние наричаме примитивно кино.

Дали е правилно да се разглежда примитивното кино като автентично пролетарски изразен метод, е въпрос, който аз лично се колебая да засегна. Ние обаче притежаваме голям брой белези от всякакъв род, способни да подкрепят подобна теза. Тук е мястото да припомним, че кинозрителите преди Първата световна война бяха главно хора от народа и най-вече от градския пролетариат. Впрочем знае се, че това състояние на нещата е просъществувало (също и във Франция) до въвеждането на синхронния звук—факт, който бил в състояние да извади най-сетне дребно и едробуржоазните маси от състоянието им на очакване и да ги превърне в много по-рентабилен прицел за капиталистическите индустриалци, донасяйки им чрез тъмните салони печалба, дължаща се на онова преимущество, каквото е **живото слово**, защото то, разбира се, осигурявало в крайна сметка необходимото присъствие на актьорите на екрана, присъствие, което дотогава твърде много липсвало на киното.

Някои пропуски в киното като цяло между 1895—1915—1920 година в сравнение не само с буржоазния театър, но и с романа и с изобразителното изкуство, одобрявани от господстващата класа, биха ни дали основание да говорим за примитивното кино като изразен метод, ако не строго пролетарски, то поне не и буржоазен. Тези пропуски очевидно са се дължали на трудностите да бъде овладяно едно ново средство и да бъде вкарано в калъпа на буржоазния начин на изразяване, създаден преди повече от век. Но те са имали и своя положителен извор в народното изкуство от предшестващите векове (пътуващи разказвачи, илюстриращи своя разказ чрез прожекции с „магически фенер“ или чрез картинки, напомнящи тези на Епинал, английски, пантомими, френски, английски и американски водевили и мелодраматички др.). И в една епоха, в която масовите средства за информация не са създали образци за възприемане, ясно е, че възхищението на народните маси и презрението на другите слоеве на населението към ранното кино са симптоми, които не могат да бъдат отминати без внимание.



„Земя“ — А. Довженко

Най-големият „недостатък“ на ранното кино в очите на буржоазията, (свидетелство за това откриваме в статиите на първите „критици“, предимно редактори на отраслови вестници, които твърде скоро ще провъзгласят киното на бъдещето) било отсъствието на индивидуалните качества на персонажа, способни да отговорят на очакванията на буржоазната публика, дълбоко проникната от превъзходството на индивида и от ръководното значение на сюжета. Един от главните изобразителни модели на примитивното кино бил общият план, например този в „Излизане на работниците от фабриката на Люмиер“ и особено този от „Убийството на Марат“. А един филм от този период като споменатия (а такива е имало много) ярко илюстрира разрива с буржоазния театър: сравняването на голямата театрална сцена с ограничения филмов кадър създава чувство за дистанция, породена от умалението, което е антипод на монолитното присъствие на буржоазния театър, обусловено от „синхронния глас“, цвят, релеф, така също и от избирателната способност на човешкото око, засилена евентуално от бинокъл. Когато се увеличил натискът, целящ да обуржоази киното, общият план започнал да се превръща в проблем.

Сигурно е, че Грифит не е единственият, както го твърди легендата, който е разрешил проблема, поставен от общия план, чрез въвеждането на съвкупност от лицеви детайли, което е необходимо условие за пълното индивидуализиране на героя, но е сигурно, че неговият принос, както и този на преките му сътрудници, е значителен. Още по-значим във връзка с това е приносът на Грифит в утвърждаването на системата на „кинозвездите“, на тази свръхдигетична индивидуализация, която обуславя същността на личността.

Друг аспект на примитивното кино, който разочаровал очакванията, породени от буржоазните изразни средства, господстващи в края на миналия век, произтича от голямата трудност, която, изглежда, са срещали първите кинематографисти при снимките в интериор, да предадат усещането за пространствена дълбочина, което отдавна вече обуславяло изображението на Запад. Очевидно да се говори за трудност означава, че съществува желание да се постигне някакъв резултат, желание и воля, за които нямаме основание да считаме, че са били осъзнати от тези, които са правели филми тогава и чийто класов произход и културно формиране са били твърде различни. Както и да е било, една голяма част от филмите по онова време се характеризира с **плоскост на изображението**. Показателни в това отношение са „Убийството на Марат“ и съвкупността от филми-картини, произведени от братя Люмиер в началото на тяхното творчество. Но аз бих искал да се върна към версията за живота на английския бандит Чарлз Пийс, запазена в Националния британски филмов архив. Филм, който се представя с една серия от кратки картини, почти всичките в двуизмерен фон, в които всеки признак за илюзорно обитаемо пространство изглежда като че ли систематически изключван. Тази черта е характерна почти за всички филми, снимани в декор до 1910 година и била подчертана с особена острота от великия Мелиес, за когото най-голямата привлекателност на киното произтича от възможността да предаде трите измерения на пространството и движението в две (да се видят триковете в „Човекът с гумената глава“). Но освен в тези примитивни филми, за които споменах, тази тенденция ще просъществува и във филмите на Грифит и на по-голяма част от неговите съвременници, поради просъществуването поне на един от факторите, които са го обуславяли, а именно положението на камерата фронтално и на приблизителната височина на седнал човек. До 1915 година и даже след това в много филми героят заемаше цялата височина на екрана, когато е прав и на преден план; ако пък е седнал на преден план или прав на фона на декора, той заемаше едва половината от него, което създаваше впечатление на сплескване, докато декорът изглежда като закачен над главите на актьорите. По същото време обаче други фактори работят в противоположно направление: по-голямата гъвкавост на осветителната техника и усъвършенствването на чувствителните повърхности позволяват да се придаде по-изкусно изпъкналостта на формите. Друг фактор е била забраната да се поставя камерата перпендикулярно на плоскостта на декора, както е било практикувано в миналото.

Обаче главните проблеми, които ще срещнат великите пионери, като се започне с Портър и англичаните като Уилямсън, Смит или Хепуърд и се включат работите на Баркър или на един Феяд, ще се състоят, от една страна, в това, което аз наричам „линеарност на значимото“ и, от друга страна, в „изграждане на диететичното пространство-време“. Да се спрем на тези два проблема, тясно свързани помежду си в началото. Панорамната картина на най-характерното примитивно кино предлага две основни черти и редица допълнителни, защото не трябва да забравяме, че съвкупността от тези „недостатъци“, както и стратегията, водеща до тяхното отстраняване се взаимобуславят. На първо място съществува относителната рядкост на признаците на индивидуализиране, както вече споменах, след това тенденцията да се предложи на зрителя, по-точно на неговия поглед, преминаването по една повърхност ту по относително контролирана траектория (но която се простира по всички части на екрана), ту съвсем свободно в отсъствие на онези процеси като сигнализация и изолиране, които ще позволят постепенно да се нормализира **поведението на погледа**, да се изгради правилен ред на обход.

Един особено фрапиращ пример на тази типична хаотична картина е един американски филм от 1905 година „Том, Том, синът на свирача“, приписван на Били Бицер.

В момента, в който в младата съветска страна пораженията от гражданската война се преодоляват и започва периодът на търсения, трябва да се подчертае, че изразните средства, които процъфтяват дотогава в недрата на капиталистическата индустрия, не са напълно утвърдени. Казахме, че все още им е липсвало синхронен звук, а пък междинните надписи криеха все още една дистанцираност, която Ганс и Л'Ербие показаха в рамките на капиталистическата индустрия. От друга страна, принципите на ориентацията са били разбирани и използвани частично и прагматично; „плоскост срещу плоскост“ на погледите, „пресичащи се в обектива“, е все още рядко използван метод, а скриптьорката, тази пазителка на „сглобяването“, се появява на снимачната площадка едва към 1926—1927 година, поне във Франция. „Пунктуацията“ най-сетне става възможна благодарение на новата технология. Тя не беше още твърде изяснена и често служеше не само във филмите на авангарда — за свободен стилистичен или декоративен завършек.

Това несъвършенство на системата без съмнение е изиграло определяща роля при формирането на най-известните съветски кинотворци, които с редки изключения от своя страна били склонни да възприемат изискванията на основните изразни средства на базата на **обикновения език**.

Най-известните филми, създадени в ателието на Кулешов, са доказателство за търсене да се изучат, възприемат или променят съществуващите правила във водещото кино: криминалният фейлетон с филма „Лъчът на смъртта“, сатиричната комедия с филма „Необикновените приключения на мистър Уест в страната на болшевиките“ и приключенският филм с „Дура Лекс“. Главната идея в неговите търсения е, че изразните средства във всичките си аспекти предлагат идеална платформа за идеологическа борба. Диапазонът от изразни средства — от Кулешов до Вертов — отговаря на необходимия плурализъм, без който никое изкуство не би могло да получи онова развитие, което осигурява социализмът. По-късно отново ще се върна към това.

Изразните средства отразяват също конкретните и разнообразни потребности на съветското общество, което се е утвърждавало при сложни и трудни условия. Следователно първите стъпки на Кулешов са двойно обосновани: от една страна, градското население, свикнало с изразните средства и форми на изява на тогавашното кино, можело да бъде трогнато и завладяно само ако се усвои аналитично този начин и се променят формите на изява; от друга страна, за голямата селска маса, запознаваща се с киното едва след революцията, беше необходима ясната идеология и спонтанната стихийност (толкова продуктивна!) на един Дзига Вертов, което можеше да се постигне само с един предварително натрупан филмов опит, за което селските маси бяха още „девствени“. Що се отнася до онези от юдео-християнските райони, с формиранни по многобройните пътища разбирания, общи за целия Запад, включващи семейната структура и религиозното обучение, тази непорочност, според мен, е изява на духа. Градските деца, които още от най-ранна възраст днес възприемат спонтанно особените принципи на съвременното кино, не са ли още по-девствени от тези руски селяни? И тяхната дарба за възприемане не се ли дължи точно на това, че езикът на киното е така добре свързан със сюжетостроенето, чийто основни структури западният юдео-християнин така добре е съчетал: огледалната повърхност не е първият пример за „плоскост срещу плоскост“? Балансът между общото и детайла, играта със съчетанията и на елипсите на класическия монтаж не ни ли отвеждат до измислицата? Тази хипотеза възникна във връзка с едно скорошно изучаване на японското

кино. Японците са единствената нация, запазена поради своето уникално историческо положение от нахлуването на западните закони, и която е развила съвършено различни изразни средства в пряка връзка с културната и символическа структура на своите традиции. Тази хипотеза е обект на по-нататъшната ни работа.

Походът на Пудовкин и на тези, които са се присъединявали към него, не се различава съществено от този на Кулешов, макар че неговата методология и стилистика, разбира се, са различни и амбицията му — по-голяма. Пудовкин търси преди всичко да усъвършенствува възможностите на съществуващите изразни средства, запазвайки основните принципи.

Преди няколко години в едно програмно есе, днес почти забравено, двама английски критици — Реймонд Уилямс и Майкъл Оръм — във „Въведение във филма“ отправиха няколко упреци към Пудовкин по повод някои моменти от филма „Буря над Азия“, произтичащи от факта, че той разчленява по невъзприемчив начин непрекъснатостта на време-пространство — основна гаранция за правдоподобност. Да сравним това излязло от употреба нахъсване с модерната техника, илюстрирана от една сцена от филма „Шейн“ на Джордж Стивънс. С нея те искат да покажат, че продължителността е осигурена чрез юкста-позиция в широк план от съвкупността на представените детайли и тяхното свързване чрез композицията на картината, вместо да бъдат оставени да се свързват единствено чрез съчетаването на поглед и посока, както често с случва при Пудовкин.

Като се изключи наивността на тяхното предаване, едно е сигурно: те са поссчили важно противоречие в работата на съветския майстор.

Ясно е, неговите теоретични писания, както и известната му дискусия с Айзенщайн свидетелствуват, че Пудовкин е търсил да извлече изключителни резултати от историческия процес на подчертаване на основното чрез монтажа. Сцената в началото на „Майка“, когато бащата иска да смъкне скъпия семеен часовник, за да си купи водка, сблъсква се с майката и сина, счупва случайно часовника и тръгва с ютията, послужила като тежест, илюстрира най-добре напредъка на Пудовкин. Възловите моменти, отделени в много едър план, запазвайки хронологията на действието, имат за основна цел да го превърнат в поредица от грижливо диференцирани детайли, във верига, чиято причинна обусловеност е абсолютно двойно звучаща (лице, което е напрегнато; юмрук, който се свива и т. н.)... Тук можем да кажем, че има Грифитов размах — ускореният ритъм в някои моменти от монтажа обуславя патетичността на общия план, за да възвърне на тези кадри отлично приложеният Айзенщайнов маниер. Фрагментарността няма вече обикновената цел да подреди детайлите и да предизвика по-силно или по-слабо възприятие у зрителя, а да контролира възникването на психологическите и драматическите възприятия чрез динамиката на това свързване. Впрочем тази връзка чрез темпо и ритъм се използва от Пудовкин в една повтаряща се, натрупваща се перспектива, за да внуши звукови ефекти: сцената с кафето в „Майка“, която следва онази, за която вече споменах; атмосферата, музиката, внушени чрез динамиката на последователността от детайли по импресионистичен, а не вече по каузален път, върху една ос от „вертикална“ прозрачност, с грифитовска линеарност служат за обрисване на сцената.

Със сигурност може да се каже обаче, че в много пасаж и особено в сцените на сблъсък между повече от две лица — например майката, синът и царските офицери, или потомъкът на Чингиз хан и английските търговци на кожи — грижата на Пудовкин да анализира, да създаде от всяка картина „тухла“ в сградата на един замисъл, който да контролира отблизо, го отвежда в крайна сметка до намаляване правдоподобността на диететичното простран-

ство. Все пак именно тази правдоподобност е едно от основните исторически условия, които подкрепят неговия подход. Желаете да постигне изключителни резултати в логиката на линеарността с помощта на монтажа, Пудовкин се сблъсква на практика със същата пречка, която са срещали и пионерите, които слепешком са търсели методи, способни да преодолеят нежелания ефект на първите общи планове или по-точно как да разчленят на части цялата картина. В двата случая това разпадане било залог за търсенето на по-голяма „експресивност“, т. е. на по-цялостен контрол върху предаването на смисъла. Искателите да запази логиката на изразните средства и тяхната основна линеарност и дори да я задълбочи, Пудовкин, изглежда, забравя понякога, че тези изразни средства не са проста верига от последователни детайли, отделени помежду си, доколкото е възможно, а са диалектически свързани и имат по-сложна топология.

Едрият план, въведен от Грифит и неговите съвременници, дължал важна част от значението си на общите планове, които го предхождали и щели да го последват и от които той бил **извадка**. Именно чрез баланса на общото и детайла киното щяло да постигне максималната си ефективност. Пудовкин, ентусиазиран от възможностите, предлагани от овладяването на съгласуването в посоките, се стреми да изгради пълнотата на пространството единствено чрез последователността на съставящите детайли и да придаде възможно най-голямо **присъствие** на лица, предмети и повествуване. Но в този стремеж той влиза в противоречие с една страна от изразните средства, които иска да задълбочи: в голяма част от сцените в неговите неми филми пространството е сведено до такава абстракция, че важни ефекти като например илюзията от присъствието на героите един до друг са своеобразно намалени. Парадоксално е, че един от най-хубавите моменти в „Майка“ е този, в който току-що описаният подход е напълно изоставен и Пудовкин, търсейки стилистични и драматични контрасти, се връща на едно пространство, което доста се доближава до това на Люмие. Касае се за началото на възхитителната сцена на сблъсъка между работниците-революционери и стачкоизменниците в двора на фабриката, снимана в широк, фиксиран план, за което може да се каже, че панорамната картина на първото кино показва чудесно своята способност да отразява борбите на масите.

Драйер е този, който в „Страстите на Жана д'Арк“ извлече от онова, което бихме могли да наречем противоречието на Пудовкин, диалектическо единство, основано именно на разлагането, на диегетичната топография. Най-далече от това противоречие обаче стои украинският кинотворец Александър Довженко, който в началните кадри на „Земя“ показва възможността да се изгради в диалектическа връзка с класическото пространство едно двусмислено, неясно пространство. В тези кадри лицата, които заобикалят умиращия старец (но заобикалят ли го те всъщност?), не са свързани в един и същи план — те са свързани помежду си само чрез разменяните от тях погледи. Един кратък анализ на тези кадри — ограничеността на това експозе не ни позволява да се впусκαем в подробности — ни показва поредица от „приплъзвания“, които карат традиционния начин на монтаж да не позволява вече едностранчиво представяне на пространството, там, където посоката на погледа на стареца би трябвало да срещне едно лице той среща съвсем друго, при нова смяна на плана на принципа „плоскост срещу плоскост“, пак това друго лице, докато в това време, както знаем, всички герои са неподвижни; един такъв отрязан план на житно поле се намира в невъзможно пространство по отношение на посоката на погледите, на тези, които го виждат, и т. н. Цитираната сцена представлява само един от многобройните похвати на Довженко, които той използвал за унищожаване едностранчивостта на съществуващите

изразни средства: много често някои сцени оставят съмнение, що се отнася до точния момент на свързване на пространство и време в друга ос, разкривайки повече иносказателно, отколкото чисто диегетично отношение между пространство и време (картините с минаването на сезоните в „Нощта на влюбените“ или тези с девойката със слънчогледите), като продължават обаче да разкриват допълнителни планове в диегетично преобладаване (известният танц на Василий или злокобното бдение на баща му) и участвуват до голяма степен в статизма на тези планове-символи. С тази двойственост, внесена чрез неспазване на хомогенния статут на изразяването и чрез вмъкването на една метафорична реч, Довженко се доближава без съмнение в значителна степен до Айзенщайновия експеримент, степен, от която намираме отзвук у Пудовкин и другите. В чисто естетически план можем да кажем, че успехът на Довженко произтича от голямата гъвкавост, с която прави такива образи и равностойните отношения, които съумява да създаде постоянно, както и да моделира **диегетичното и метафоричното** пространство. В случая се касае за една конструкция, която е характерна за почти всички съветски кинотворци и за която смятам, че произтича от обективната среща на метафоричния монтаж на Ганс и усъвършенствуващия паралелен монтаж на Грифит в „Нетърпимост“, процеси, които сами по себе си са екстраполации на променливия монтаж на ранното кино.

Финалните кадри на „Стачка“, изградени върху редуването на планове от работата на месарите в клиниката, които абсолютно не принадлежат на основното време-пространство, и картините на насилието върху стачниците, без съмнение представляват първият пример от този тип процеси, където отношението между диегетично пространство-време и метафорично пространство-време, изпъква още веднъж с експресивната линейност, напълно съвместима с Грифитовия подход и с това, което би могло да се нарече духът на главните изразни средства. Могат да се изброят редица филми, в които е възприета техниката на паралелната метафора („Жената в клетка“ на Грауман). Противоположно на това, развитието, което ще даде Айзенщайн на този процес в „Генералната линия“ и „Октомври“, ще се окаже неподатливо на влиянието на главните изразни средства. Паунът в „Октомври“, който се появява на фрагменти, наредени керемидообразно в монтажа на вратата, която се отваря при влизането на Керенски в стаята, подслоняваща неговата несигурна власт, изразява глупавото самодоволство на героя, но в същото време тясно се свързва в движението на монтажа на вратата, като престава да има едно-единствено значение. Една проповедническа лекция върху ненакърнимостта на диегетичното пространство-време, според която, ако бихме имали работа, с един автомат, чието пускане в движение би било механично свързано с отварянето на вратата, само би показало, че единият от полюсите на произведение със сложен замисъл е трудно опростим до някакъв линеен модел.

Не бих могъл тук да направя пълна равностметка на ролята, която изигра Айзенщайн в широкото предаване на изразните средства. Би трябвало да се спомене за неговия типаж, за сложните връзки, които има със стереотипа на капиталистическото кино, за **масите като герой** и за възвръщането на стойността на общия план, свързан с това понятие, за преплитането на стил и вид в „Стачка“ и „Генералната линия“, за визуалните и графичните нововъведения и за какво ли не още. Но струва ми се, Айзенщайн атакува с най-голяма сила основните изразни средства както в своето творчество, така и в преподавателската си дейност, опитвайки се да наложи диалектиката на съгласуваното ориентиране, чието приложение подкопавало основите на изразните средства, които се налагали в продължение на 20 години. Както

вече споменах, изразните средства по онова време са се характеризирали със своята несъвършеност, което е дало възможност на Айзенщайн и неговите колеги да се озоват в относително привилегировано положение. Трябва да споменем, че по онова време точното съгласуване на поглед и посока по вина на скриптьрката било само хипотеза. Във връзка с това има една много показателна сцена в „Стачка“, където шпионинът е съборен от едно гигантско колело, носено от кран, управляван от работници с полушеговит, полуотмъстителен дух.

Да припомним, че в последователните кадри, показващи залитащия след удара на колелото човек, последното променя относително посоката си по отношение на координатите на екрана при всяка смяна на плана, независимо от това, че диететичната очевидност и „здравият разум“ сочат, че действителната посока нито за миг не е била променена. Разбира се, намерението и до известна степен полученният ефект тук се състоят в изваждането на показ на скрито насилие в един относително безобиден инцидент, с помощта на очевидно разчленяване на монтажа. В своите лекции, публикувани от Вл. Нижин, Айзенщайн обосновава тази диалектизация чрез своята доктрина за единиците на монтажа, която препоръчва нарязването на една сцена на подсцени, чието разчленяване е осигурено от преминаването на линията на 180 градуса, причиняващо „фалшиво съгласуване“, което подчертава силните моменти в повествованието. И почти всеки път, когато Айзенщайн е искал да оправдае своите нововъведения — винаги в последствие той се позовава на критериите, произтичащи от идеологията на основните изразни средства.

Драматургията на най-показателните кадри от диалектиката на съгласуването допринася за потвърждаването на „експресивната личност“ и на връзката между подобни търсения и онова, което Айзенщайн нарича „патетичен ефект“. Струва ми се ценен принос показването на факта, че един филм е изграден от фрагменти на монтажа и че ефектът на продължителност, на безкрайност е изкуствен. Особено красноречиво потвърждение на това намираме в кадрите от Одеската стълба, където не само изключителната краткост на монтажа отива извън пределите на обикновената импресионистична мисловност поради комплексните структури, които я изграждат, но и принципът за единиците на монтажа се налага по неоспорим начин, осъществявайки цялото развитие на епизода. Струва ми се, че тук експресивният проект се удвоява от едно потвърждение с първостепенна важност, което има теоретичен характер: да се знае, че вторичното организиране на значимото, снабдено с относителна самостоятелност, би могло да придаде на кинематографичния език съвсем ново измерение, което не се намалява от линейния израз. Споменатата сцена е изградена върху две големи единици на монтажа, втората, от които се появява едва в момента на първото показване на дойката с детската количка и свързвайки се с нея през цялото време, докато тя слиза по стълбите. В тази картина обаче са вмъкнати кадри на убийства, снимани под такъв ъгъл, че принадлежат на първата единица. Дори самата количка в края на пътя си сякаш „пада“ в първата единица, т. е. в системата на ляво-дясно ориентиране и след този дисонантен период, направен от „отиване и връщане между двете единици“, серията снимки завършва изцяло в първата единица. Чрез подобни конструкции — да споменем втората част на „Броненосецът „Потьомкин“ или сцената със сметаната в „Генералната линия“, или откриването на моста в „Октомври“ — Айзенщайн е успял пръв, в това няма съмнение, да превърне в относителни някои основни норми на главните изразни средства. Разбира се, за да ги свърже в начин на изразяване, произтичащ от тях, но съдържащ в същото време предпоставките на споменатата постановка. Мисля, че можем да резюмираме едновременно смисъла и резултата от тази

работа с един известен цитат от „Размисли на един кинематограф“: „Преимуществото на монтажа се състои в това, че чувствата и разумът на зрителя се включват в процеса на създаване. Зрителят е принуден да следва пътя, който е следвал авторът при създаването на филма. Той не вижда само представените елементи, а и динамичния процес на появата и формирането на образа, такъв, какъвто го е изживял самият автор. Това е възможно най-високата степен на приближаване на зрителя до идеята и чувството на автора в тяхната пълнота, за да му предадат онази „сила на физическата истина“, с която те се са налагали на автора в моменти на съзидателен труд.“

Прочетен внимателно, този текст разкрива сложното отношение на Айзенщайн към главните изразни средства. От една страна, той отхвърля в тях онова, което кара зрителя да види само „представените елементи“, той отрича привидността като цяло. В това е един вид кредото, което обосновава неговата диалектизация на системата на съгласуване и на съвкупността от „илузионистични“ стратегии: става въпрос да се **види работата**, но в същото време тази работа да бъде превърната в спектакъл, превъзхождащ предшествуващия, но който все пак трябва да се подчини на същия линеен модел. Това, което зрителят трябва да открие в крайна сметка, независимо от усилието, което трябва да положи, какво е вложил вътре авторът. Тук ние се сблъскваме с една стара илюзия, според която произведението на изкуството е посредник, средство за пряко общуване между две чувствителности. Това може би ни помага да разберем защо Айзенщайн никога не е търсил да превърне тогавашните основни изразни средства, които са били в процес на усвояване, в „табула раз“. Въпреки техните различия, той споделял с Пудовкин и Кулешов дълбокото убеждение, че „езикът“, който тогава идентифицирали с името на Грифит, е естествен, с неоспорими качества (дори и за кинотворец, изповядващ диалектически и исторически материализъм).

В това е целият смисъл на полемиката с Вертов. Текстовете, в които Айзенщайн се стреми да „узакони“ този език, уважаван от него, сравнявайки го с класическите изразни средства на Пушкин и Мопасан, говорят много за тази тенденция. Не става въпрос да му отправяме упрек, а само с помощта на еталона, който си дадохме за това изследване, да очертаем неговото движение между онези, които бележат тази забележителна епоха.

Дзига Вертов, напротив, е единственият между великите съветски кинотворци, който проповядваше на драго сърце „табула раз“. Тази позиция през 20-те години в Съветския съюз съдържахше противоречия, и то не от най-малките. Това не променя факта, че Вертов е първият кинематографист-теоретик, не по-лош от своите другари, който направи по един ту недодялан, ту лъжливо полемичен начин описание на дълбоката същност на главните изразни средства по онова време и превърна критиката в практика в своя шедьовър „Човекът с киноапарат“.

Разглеждайки повърхностно някои тектове на Вертов, често са го смятали за изключителен привърженик на документалното кино и противник на игралното. Но ако Вертов наистина се е борил срещу игралните филми, то е, защото е прозирал в тях преобладаването на дълбоко отчуждаващи изразни средства—от една страна, поради идеологическата мисия, която те осъществявали в условията на капиталистическия режим, и, от друга страна, поради „пасивното отношение“ на зрителя, както той предполагал. Ето защо той атакувал един Айзенщайн, както атакувал и производителите от Холивуд, като считал, че в този революционен контекст стратегията на „табула раз“ е необходима, за да „очисти очите на масите“. Разбира се, този проект не се отнасял само до възприемането и разчитането на образите: Вертов бил дълбоко ангажиран борец—той мечтаел да обедини битката на идеите с битката

на сетивата. Той дори предчувствувал, че дешифрирането на образи може да подготви за дешифриране на действителността. Това е идея, която и днес крие обещания. Но в същото време в Съветския съюз през 20-те години подобни амалгами можели да доведат до сериозни политически илюзии. Вярно е обаче, че при Вертов подобни илюзии са създали шедеври.

Далече съм от мисълта, че многобройните документални филми, заснети от Вертов и неговите колеги в рамките на „Киноправда“, са само предпоставки за шедевровете от края на нямото кино и началото на говорещото кино. Невъзможно е да се разграничи тази интензивна репортажна работа, която осигурява визуална информация, от начинанието с по-теоретичен характер, което преминавайки през „Кинооко“, ще намери своя завършек в „Човекът с киноапарат“.

Благодарение на работата на американската критичка Анет Микелсън и някои други, ние имаме по-точен поглед върху приноса на този филм, считан дълго за обикновено кинематографска пиротехника. Впрочем това схващане, разпространено и до днес, свидетелствува за полунеразбирането на този филм в продължение на години, дължащо се на истинската криза в главните изразни средства като цяло.

Ще започна с констатацията, че главният прицел на „Човекът с киноапарат“ е основната линейност на изразните средства, линейност, която тук се оспорва във всички аспекти, а не само по отношение на синтаксиса, както е у Айзенщайн. Характерна черта на този филм е, че той не може да бъде гледан само един път; аз твърдя, че при едно гледане е възможно да се асимилира само една част. Известно е, че първите ленти на филма системно били прожектирани многократно по време на един сеанс пред публика от народа, която добре чувствувала, че с едно гледане не се изчерпват образите, които ѝ представяли. Истина е, че тези ленти, въртени по примитивен начин, представяли образи, чиято същност ги правела трудно изчерпаеми с едно виждане. Докато образите във филмите, които ще се появят по-късно, се характеризират с това, че можели веднага и напълно да бъдат разбрани още при първо гледане, с цел да могат да направят място на следващите, т. е. това били стоки за консумиране и изхвърляне. „Човекът с киноапарат“ в никакъв случай не е връщане към „примитивния хаос“, защото виждането и осмислянето на цялото се налага, за да се осмисли и разбере всеки етап на филма. Тук става въпрос за структурата на филма, а не само за естеството на образите-структура с абсолютна сложност, без прецедент в онази епоха и все още рядко достигана днес, структура, която сама по себе си изключва текущата консумация на обекта. Още повече трябва да кажем, че той изисква (както никои филм на Айзенщайн не е изисквал в такава степен) активна роля, роля на дешифровчик, тъй като представените отношения между образите рядко са очевидни на пръв поглед; често логиката на смисъла ни отвежда на обратната страна на обичайната хронология, още по-често ни отвежда по една ос, която не е вече тази на едно повествователно развитие, а тази на производството на самия филм (фотографи, кадри от монтажа, от снимането, прожекция на филма пред публиката). Но дори и в това пътят, следван от създателите, не се определя от обикновената хронология на продукцията, а произтича от множественото преплитане на други структури—цикълът на един ден, цикълът на живота и смъртта, разсъждения върху новото общество, върху променливото поведение на жените, върху еснафщината, за мизерията и т. н. Към тях се присъединява и едно разсъждение за кинематографския език, за изграждане на „обитаемо пространство“, както и за илюзията за безкрайността и движението. Би било да се каже, че няма нито един кадър в целия филм, чието място в монтажа да не е определено от цяла

КИНО И ЗРИТЕЛ

СБФД организира през месец май т. г. теоретична конференция на тема „Кино и зрител“. В настоящата и следващата книжка ще поместим със съкращения изказванията на конференцията.

ЛЮДМИЛ КИРКОВ

Проблемът филм—зрител винаги е бил в центъра на вниманието на всеки филмов творец. Връзката творец—зрител е особено важна за нас, българските кинотворци. Ние сме се старали да я поддържаме, да я развиваме и да я обогатяваме.

Една трайна и плодотворна традиция в нашето кино са срещите и обсъжданията със зрители на всеки нов български филм. Има и други форми на връзки със зрителите — дискусийните клубове, кинолекториите, студийните кина, връзките на творческите колективи и Съюзът на българските филмови дейци с отделни окръзи на страната. Това е една богата и разнообразна дейност и натрупан опит, който чака дълбоко анализиране и сериозна преценка. Тази преценка ни е необходима, за да издигнем на качествено нов етап нашата дейност по естетическото възпитание.

Ясно е, че то поставя сложен комплекс от проблеми. Не можем да смятаме, че на една конференция ще обхванем, а още по-малко, че ще решим тези проблеми. Но наше задължение е в един сериозен разговор да потърсим най-точното място на българския филм, на неговите творци, на Съюза на българските филмови дейци, на българското кино и телевизия в естетическото възпитание на народа.

Искам да призова всички присъстващи на конференцията за активно участие в разговора.

ИВАНКА ГРЪБЧЕВА

Искам да се изкажа за двама души: за Георги Дюлгеров, който е възпрепятствувал служебно и няма да може да дойде тук, но е написал своето изказване, което ще прочета пред вас, и ще допълня нещо от себе си.

Както е известно, по инициатива на Кабинета на младите филмови дейци бяха създадени дискусийни киноклубове, за които неведнъж е ставало дума и се е говорило. Но тъй като работата в този момент не е в блестящо състояние и считаме, че точно това е темата на нашия разговор, искаме да поговорим малко по този въпрос. Сега ви чета изказването на Георги Дюлгеров.

Колко често на киноекрана се върти хубав филм, филм, признат от специалисти, награждаван на фестивали, а публика в салона няма. Упрек към публиката: „Тя не е дорасла до филма, тя е дошла след грижите и нервното напрежение на усилен работен ден да се поразвлече и вместо това незнания автори (забележете — незнайни) ѝ предлагат да бъде активно съпричастна в сложния процес на възприятие.“ В тези случаи обикновено се цитира Маркс: „Не изкуството трябва да слезе до народа, а народът да се качи до

изкуството. "Упрек към авторите: „Откъснали сте се от критерия на обикновения зрител, не се съобразявате с неговите естетически навици, не сте му предложили достатъчно зрелищна картина.“ В тези случаи се цитират филмите на Чаплин, които хем се гледат, пък хем са изкуство. Авторите възразяват, че те не са Чаплин, а простосмъртни творци с амбиции да реализират филми със съвременен киноезик. „Не — възразяват им — публиката не разбира този език.“ Тук авторите свиват рамене и напълно резонно заявяват, че те не били виновни. Че не сме виновни, не сме, но защо да останем безразлични? За естетическото възпитание на публиката трябва да се грижат и авторите, при това трябва да потърсят такива форми, които да гарантират, че повикът и устремът за всенародно естетическо възпитание няма да преминат като кампания. Една от трайните форми могат да бъдат дискусийните кино клубове. Какво ги отличава от досегашните форми на кинопропаганда? Обратната връзка. Кинолекториите, кинобеседите предлагат едностранчиво общуване. Тези форми са пригодни за цикли, свързани с историята на киното, които боравят с всепризнати творби от класиката.

Задачите на дискусийните кино клубове е да пропагандират съвременното кино, да разшифроват новите форми на киноезика. Дискусийните кино клубове трябва да създават и ще създават добро име на най-новите хубави български филми. Още преди филмите да са тръгнали по екраните, те биха могли да бъдат показани в мрежата на дискусийните кино клубове, и безжичният телеграф на обществената мълва би бил най-добрата реклама тогава, когато филмът заслужава. А ако не, тогава пък авторите биха разчитали на доброжелателни и обективни критики от позната аудитория, от хора, чиито естетически критерии те са преценявали при разбора на други творби, с които те са ги свързвали в общи оценки на предишни обсъждания.

За авторите връзката с една постоянна, и подчертавам отново, позната аудитория, ще бъде полезна, защото те биха могли точно да определят доколко техните мисли, намерения и скрити оръжия са поразили точно целта. Те биха чувствували и вълната, на която е настроен съвременният зрител.

Какво показва досегашният опит? Преди всичко, че съществува огромна тяга у публиката да говори сериозно и задълбочено по проблемите на киноизкуството. Бъдещият периметър на въпросите, които ще се обсъждат в дискусийните кино клубове, може да бъде твърде широк — от разбора на конкретен филм, през анализа на творческата школа, на цикъл от филми, обединени или от името на един създател, общи формални търсения или една идейна платформа до творчески анализ на процесите, които характеризират съвременното кино.

Като подчертавам първенстващата роля на съвременното кино, аз не изключвам възможността да се търсят паралели с по-добри явления от миналото на киното, да се привличат като аргументи в разговорите и произведенията от киноархива. Въпросът за репертоара също може да предизвика разни мнения.

Лекторите. Досега работеха предимно младите, отиваха веднаж-дваж, някои и по-често. Техните пътувания бяха съпроводени с най-различни трудности. Не беше решен въпросът с финансовата помощ. Централният комитет на Комсомола отказваше да преведе пари, за преки разходи в касата на Кабинета на младите филмови дейци, губеше се много време за оформяне на едно нищо и никакво командировъчно. Не навсякъде окръжните комитети на Комсомола разбираха и подкрепяха нашата инициатива. Започнаха да проучват въпросите в някои градове — Русе и Сливен — и до ден днешен ги проучват и се съветват с висши инстанции.

Много е важно да има един или двама ентусиасти там, където се създава клубът, които да се запалят, да искат лектори, да поддържат връзка с централното ръководство. В досегашните ръководства бяха привлечени хора от „Кинелефикация“, отговарящи за студийните кина. Обаче тази щатна бройка на много места се групира с друга и вече човек, който да се занимава само със студийните кина, няма.

Досега работата на дискуссионните киноклубове, където вървеше изобщо, вървеше на самотек, стихийно и кампанийно. Има ли хубав филм на екраните на студийните кина — провеждаме обсъждане. Няма ли — застой. Излезе ли нов премиерен български филм, правим среща. Авторите са заети, не ни е провървяло. Авторите биваха на всичко отгоре задължавани да пътуват по линия на Държавното обединение „Българска кинематография“, на така наречените срещи със зрителите, където тяхната роля се ограничаваше с това, да се поклонят на сцената, да си поемат традиционния букет цветя и най-много да отговорят на един-два въпроса от общообразователен характер. На няколко пъти такива пътувания провалиха истински срещи със зрителите, които биха могли да станат дискуссионни клубове.

Нужна е репертоарна политика и дългосрочна програма, които да установят връзка между отделните киноклубове, репертоарен план, тематични насоки и група от подготвени лектори, които да отговарят за работата на определени киноклубове. Ще ми се подробно да се спра на това.

Не всеки може и не всеки иска да води занятия на дискуссионен клуб. Затова е необходим известен дар. Следователно такива хора трябва да се издирват, да се подготвят и трудът им да бъде заплатен. Освен това, да да бъде обратната връзка ефективна и качествена, необходимо е за определени клубове да отговарят определени хора, които да познават своите членове, да ги представят на поканените гости — било автори на филми, било техни колеги-лектори, специалисти по дадена тема. Значи, трябва да се формира многобройна група от лектори. Кадри ще има. Над 25 киноведи ще завършат ВИТИЗ през идните две години.

Това не са всичките въпроси. По-важните предлагаме за обсъждане днес. А за решаването на всички проблеми около това движение е нужно централно ръководство, съставено от представители на Съюза на филмовите дейци, ДО „Българска кинематография“, ЦК на Комсомола, Кабинета на младите филмови дейци. Съюзът на филмовите дейци трябва да бъде главният инициатор, да стои в основата на това движение, да осъществява методологичното ръководство. В решаване на останалите задачи — организационни и финансови ще трябва да бъдат привлечени повече обществени организации, както и финансова помощ могат навярно да окажат и големите промишлени обекти „Кремиковци“, ТЕЦ „Марица-изток“, Нефтохимическият комбинат край Бургас например, ако на тяхна територия се създадат дискуссионни киноклубове — и тук аз добавям от себе си — също така и Централният комитет на Комсомола.

Настъпва времето за качествена преценка на направеното досега. От самодейна основа движението на дискуссионните киноклубове трябва да бъде поставено на професионална. Това значи, че трябва да се решат четири въпроса: за едно централно ръководство, за репертоарните принципи и за набавянето на филми, за лекторска група и за финансовата помощ на движението.

Сега ще кажа още няколко думи.

На всички ви е известно, че в момента, в който излезе български филм, ние, неговите създатели, биваме поканени в определени градове. За първите две-три пътувания групата би могла да поиска от студията кола, ако ѝ дадат

и ако намери, ако ли не — си остава на нейното добро желание да тръгне или не. Но това не е най-страшното. Многократно ни се е случвало да отидем в градовате, в които сме поканени, и да се окаже, че в салона има 25 възрастни жени, докарани в последния момент, или пък съвсем случайно насъбрани хора, които са дошли да видят един нов филм. Ако стане разговор, той е за всичко друго, но не и за филма.

Ето случая с Иван Андонов, който отива с филма „Самодивско хоро“ на среща със зрители и цялата дискусия прераства в разговор за това, как се затварят буркани, с какви капачки и т. н. Това е обидно както за българското кино, така и за твореца, който отива там, отделил два-три дни. Ние сме принудени да изслушваме градските маниаци, които искат да покажат пред другите какво знаят или пък някой учител, който пита възпитален ли е филмът и защо еди-коя си дума била употребена еди-как си. Много по-полезни, много по-смислени досега са били онези срещи в малкото дискуссионни клубове, които наистина се развиват самотейно. Смятам, че нашият съюз действително трябва да направи много в това отношение.

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

Още когато замисляхме тази теоретична конференция, бяхме убедени и даже сигурни, че няма да успеем да открием или осветлим нови теоретични истини за естетическото възпитание. И не само защото този проблем е сред основните, които занимават съвременната теория на културата, естетиката през последните 50—60 години, т.е. по времето, когато като значим културен фактор действуват масовите средства за комуникация, но и защото самите ние не веднаж и дважд, а може би десетина или двадесет пъти сме излагали възгледите си. Целта, която поставя партийната организация при Съюза на филмовите дейци, е по-скромна: да се чуят различни мнения, да се поведе дискусия, а от обобщението им да последват конкретни и практически изводи, които, обсъдени в рамките на партийното бюро, да се превърнат в също такива конкретни предложения и евентуални последствия.

Съществуват не една и две, често взаимно изключващи се представи за функционирането на произведенията на изкуството в общия културен процес. Особено интересна е представата, възникнала в епохата на Просвещението, когато за първи път се формулира печално наивната вяра в постъпателното и лесно разпространение на знанията, в това число и на изкуството. Тя идва от вярата в абсолютната сила на разума, в способността да се управляват социалните закони по неговите закони, противопоставени на чувствеността като нещо неясно и неконтролируемо. Тази представа се гради върху схващането, според което един елит следва да разпространи най-често безпрепятствено културата, знанието и изкуството сред масите. А преодоляването на онова, което тук бе наречено неадекватност, се е считало за процес на отстраняване на някои недостатъци и предразсъдъци.

За съжаление интонациите на тази вяра съществуват и днес. При всеки нов етап — когато се появи нова форма на естетическо общуване, при появата на ново средство за масова комуникация — се възражда все същата просветителска вяра, че възпитанието на масовия зрител е въпрос на постъпателно преодоляване на предразсъдъците му, въпрос единствено на разширяване на неговите знания с помощта на добре подготвени и знаещи лектори, на широка мрежа от дидактични мерки и че оттук нататък всичко ще върви безпрепятствено и лесно. . . .

Подобни мнения бяха изказвани и когато се появи телевизията, която за много изследователи носеше вярата, че ще бъде преодоляна „регионалната изостаналост“, че ще настъпи „златен век“ на всеобщата естетическа грамотност, на бърза социализация на личността и т. н., и т. н. Но историческата практика доказва, че нещата далеч не са така праволинейни в своето развитие, че единствено убеждаването не е достатъчно в процесите на естетическото възпитание. Причините са много: едни от тях имат социален характер, други са от сферата на самите средства за масова комуникация, оказва се че телевизията например съдържа в себе си и твърде реални отрицателни възможности, поне що се отнася до нивелирането на естетическия вкус.

Но възникващите трудности като че пораздават у нас обратната реакция. В един от своите фейлетони Илф и Петров цитират умопомрачителен надпис в един парк: „Да превърнем парка в ковачница на здраве!“ Ужас, каква печална перспектива, възкликват двамата автори — да превърнем парка в ковачница! Но когато твърде често си поставяме нереални цели в сферата на естетическото възпитание и ние като че ли искаме да превърнем изкуството единствено в „ковачница“, а когато не успеем да направим това с произведенията на изкуството, се опитваме да го осъществим посредством онова, което ограничено и изкривено наричаме и разбираме — като „естетическо възпитание“.

Вероятно затова често се опитваме да си поставим нереални цели: всички зрители да харесват филми като „Последната дума“ и „И дойде денят“ или „Последно лято“, всички слушатели да забравят Емил Димитров, а да слушат само Бах или Моцарт. Но това означава, че ние се опитваме наново, но на друго стъпало, да обезличим зрителите. Само че ако преди са го правили на най-ниското стъпало, то ние се опитваме да осъществим новата „уравниловка“, но на най-високото стъпало — всички да разбират и еднакво да харесват Томас Ман или Бах! Нито повече, нито по-малко! Но ако всички еднакво добре възприемат Бах, то тогава той няма да е връх в изкуството и няма да съществуват всички останали стъпала надолу (без, разбира се, да приравнявам сложността на възприятието със значимостта на произведението, ще има само гении в изкуството. Но гениите, както знаем, са малко на брой, което означава, че щом в изкуството има йерархично разслояване, то вероятно такова следва да има и в процеса на неговото възприятие, това означава, че има и гениални зрители и слушатели, просто талантиливи и на края — бездарни! Затова, струва ми се, че ние би трябвало да възприемемедно реално, прагматично отношение с точни и ясни представи за онова, което искаме, което можем и което трябва да реализираме в сферата на естетическото възпитание.

За мен то обхваща три сфери.

Първата е създаването на произведението на изкуството, включващо вече посланието към зрителите, втората — пътищата и каналите, по които това произведение на изкуството стига до своя консуматор, т. е. разпространението, и третата — собствено възприемане на изкуството. Разбира се, това е въпрос на абстракция — всяка една от тези области съществува само в единството с останалите три. При това органично единство и естетическото възпитание е процес, който обхваща и трите сфери на естетическата дейност.

Що се отнася до първата сфера, споменатият от тази трибуна Чаплин не може да бъде еталон, тъй като не е възможно да се прогнозира и целенасочено произвеждат филми-шедьоври. Шедьоврите се създават някак си от само себе си. Случайно идва в киноцентъра човек, нетърсен от редактори, непредвиден в контрактиции, един режисьор се заема с неговия сценарий и се ражда гениалният филм. Разбира се, огрубявам нещата, но

мисля, че съвещанията, исканията, пожеланията, редакционните намеси не могат да родят гениалния филм, те най-често раждат необходимия филм. Но и това далеч не е малко. Аз мисля, че ръководството на процеса на създаване на изкуството трябва да напомня системата на Станиславски: точно така, както той не създава системата си за гениалните актьори, които винаги биват спохождани от вдъхновението, а за талантливите актьори, които не винаги биват навестени от вдъхновение, за да им създаде сигурни опорни точки, средства за приближаването му — така и ние трябва да се грижим за онова, което можем да прогнозираме — потребностите на зрителите и в съответствие с това необходимите жанрови области, тематични сфери, онези типове филми, които няма да са гениални, няма да са шедеври, но ще отговарят на съвременните актуални потребности на живота, на зрителя, които ще възпитават зрителите (оставям в скоба идейността, художествените качества, защото те са онова задължително условие, без което разговорът изобщо не може да се води). И в такава творческа атмосфера много често е възможна появата на онези, незапланирани шедеври.

Втората сфера е разпространението, тъй като и произведението, и възприемащото съзнание далеч не са безразлични и към канала, и към условията, при които протича процесът на възприятие. И тук би трябвало да се каже, че ние търпим сериозна критика. Не бих искал да подценявам работата на ДП „Разпространение на филми“ и истина е, че през последните години качествено се подобри репертоарът, сериозни промени се направиха в подбора на внасяните заглавия. Тук става дума за нещо друго — за диференцирания подход към зрителя. Ако всички останали изкуства без изключение разпространяват своите произведения диференцирано, и най-често тази практика е осветена от вековете, и консуматорът на естетическите ценности е предварително уведомен с какво му предстои да се срещне, когато прекрачи прага на концертната или театралната зала, или когато си купи нова книга, то има много зрители, да не кажа болшинството, които, попаднали на един или друг филм, не знаят имената на авторите му, жанра — дали ще гледат комедия или пародия, трагедия или приключенски филм. Студийните кина са само една крачка по този път. Ние все още изходжаме от митологичната представа за единния зрител, който следва да види всички филми. Всеки, който е дошъл в тази зала, е могъл да види срещу ЦУМ един огромен и нелеп надпис: „Гледайте новите български филми!“ Ей така, всичките наведнъж! Но нали много добре и ние, и зрителите знаем, че има и добри, и лоши български филми! Че има комедии, производствени филми, исторически, антифашистки и т. н., и т. н. Тази псевдореклама е типичен пример за нашето формално отношение към тази сфера на естетическото възпитание на зрителя.

И на края, последната сфера е свързана с естетическото образование и собственото естетическо възпитание.

Естетическото образование е един от най-важните етапи, то следва да започне в най-ранни години, вероятно от времето, когато детето влиза в детската градина, когато осъществява първите си контакти със света на прекрасното. Казвам го, защото и досега не сме разработили единна програма за въвеждане на киното в образователната система, тя и до ден днешен си остава тихо пожелание, което заглъхва някъде по коридорите, по кабинетите и съвещателните зали. Знам, че е безкрайно трудно, неимоверно сложно и финансово, и технически, но е задължително, защото животът върви напред и ние с всеки изминат ден все повече изоставаме. При това изключително важно е вярното определяне на целите: ние не бива да готвим в училищата бъдещите творци и художници, за това има специализиран училища и институти, нито да се стремим да научим младите единствено на

историята на киното, и да считаме, че който е назубрил историята на киното, е естетически подготвен. Мисля, че „бездарният“ зрител, при това усвоил и това-онова от историята на киното, не става по-възприемчив, а, напротив, още по-бездарен! Тъй като става претенциозен. Нашата задача е да подготвим зрители, които познават особеностите на изкуството, неговия език, подготвен за срещата с прекрасното, възприемчиви, готови и емоционално, и рационално да откликнат на посланието от екрана. . . А това означава подготовка на зрителя за неговия контакт с произведението на изкуството, тъй като естетическото въздействие, основа на естетическото възпитание, може да се осъществи само при пълноценен контакт с художествената реалност от екрана.

Тук съществува една сложност — привидната достъпност на киното. За да възприемеш пълноценно произведенията на киното, като че ли трябва да имаш очи, стотинки да си купиш билет и да седнеш в тъмната зала, за да си готов не само да гледаш, но и да даваш в анкетните карти мнението си, при това в цифрово изражение: дали 2 или 4 и 1/2! Христоматиев е примерът на Бела Балаш за онзи английски колониален чиновник, който за първи път попаднал на прожекция и не разбрал онова, което децата възприемали с възторг, той не притежавал способността да декодира киноразказа. Разбира се, езикът на изкуството се гради от „слаби“ кодове (по терминология на Умберто Еко), за да се общува с този език, не е необходима предварителна сериозна подготовка, усвояване на граматичните правила и т. н., както при чуждия говорим език, но все едно това наблюдение засяга само външната страна на процесите на естетическото възприятие. Защото е несъмнено, че подготвеният, „квалифициран“ зрител може да улови много повече тънкости, да възприеме много повече и по-дълбоко същността на произведението на изкуството.

Бих искал да завърша с фразата на един от най-големите прагматици на нашето време — Бертолт Брехт. Той казал: „Ако премахнем безвкусицата от филмите, то няма да подобрим зрителите, а само ще развалим филмите!“ Мисля, че този парадокс означава следното — ако в деня по желание телевизионните зрители са пожелали да видят „Човекът-амфибия“ и „Един идиот в Париж“ — мисля, ясно е каква представа дава този избор — то не е достатъчно да не покажем тези филми. Нито да напишем няколко гневни статии. С тях едва ли ще постигнем много. Вкусовите у масовия зрител, твърди Брехт, са вкоренени по-здраво от нашите представи за тях.

За това е необходима сложна, комплексна програма за сложна и комплексна работа — не са достатъчни само критическите призови, само административните мерки или само изучаването в една, две или три години историята на киното. Необходима е строга, прагматична преценка и работа във всички онези сфери, които аз набързо и повърхностно се опитах да набележа тук, необходим е строг научен подход. И този научен подход не е по силите на отделните лица, на отделните ентусиасти, колкото и радостни да са техните усилия — очевидно е необходимо да се помисли за създаване на институция, вероятно научен институт, който извън всичко друго да изследва социологично киното, да обедини усилията в областта на естетическото възпитание с помощта на филма, да дава не само информация, но и конкретни препоръки за ръководене на процесите във всяка една от сферите на тази толкова сложна, но и толкова важна идеологическа област.

СВОБОДА БЪЧВАРОВА

Смятам, че тази конференция е извънредно важна за нашия творчески живот. Ето защо трябва да се организира, когато кинодейците са по-

малко заети в производството, за да присъствуват повече хора.

И второ, може би трябваше да се подготвим с отделни доклади по отделните компоненти на този проблем както с изводи, така и с практически предложения. Иначе ще илюстрираме лозунга на току-що цитираните от Игнатовски Илф и Петров: „По больше внимания разным вопросам.“

Що се отнася до самия проблем, безспорно киното е част от голямата програма за естетическото възпитание изобщо. Ние всички твърдим, че то е много важно. Но аз мисля, че тепърва ще жънем плодовете на нашето просвещение и тепърва практически ще усетим неговите пропуски и недостатъци. Защото то е част от един много важен въпрос за нашето развитие изобщо, т. е. въпроса за хуманитарното възпитание у нас, за духовните категории в нашето общество, за тяхната роля и значение. В този смисъл смятам, че естетическото възпитание е едно от най-сериозните средства за борба срещу вешоманията, срещу материализирането на нашите принципи, което напоследък представлява сериозна опасност за развитието ни и може да превърне нашето бъдеще само в изпълнение на планове по продукция.

А киновъзпитанието аз бих разделила на два терена: единия, в който действуват обективни фактори, а другия — факторите на личните усилия.

Ще се спра накратко на първите, защото те, от една страна, ни ограничават, а, от друга страна, са условия, за да си направим съответните заключения за още по-големи и по-организирани усилия за тяхното преодоляване.

Какво имам пред вид?

Преди всичко това, че естетическото възпитание изобщо е свързано с общия социален, политически и икономически стандарт на една нация. Да вземем например градоустройството. Ако едно дете се ражда в жилищен комплекс като „Дружба“, където през първите решаващи седем години, за които тук всички говориха преди мен, среща само сиви, изпоядени панелни стени, за какво естетическо възпитание можем да говорим?

Или да вземем училището. Ако там хуманитарните дисциплини се преподават по учебници, пълни с формули и схематизъм, които отблъскват учениците, може ли тогава да говорим за естетическо възпитание? Да не споменавам и това, че в учебниците от първи до XI клас няма поне един спомен от най-известните световни дейци на киното, един откъс от сценарни шедеври, нещо съвсем мъничко, което да напомня за най-масовото изкуство на века?

Да не говоря за липсата на време, която се чувства навсякъде и най-много в училището, където децата не могат да минат дори материала по програмата, камо ли да имат време за допълнителна култура и самовъзпитание.

Цитирам ви само няколко от обективните фактори — най-очевидните.

Но да премина към собствен терен. Налагат ни се много по-значителни усилия, защото киното е единственото изкуство у нас, което няма никакви традиции. Ако не е необходимо да агитираш българина да ходи на театър, защото още от турско робство той е бил едновременно и овчар, и даскал, и поп, и актьор, за киното работите стоят съвсем другояче. То се нуждае от много повече държавни грижи, отколкото която и да е друга област на изкуството.

Естествено във филмовото поле на действие едно от най-важните неща е да доведем до масите нашето творчество. Няма да говоря за всички фактори, които съдействуват за това. И макар да се каза вече от моите колеги, искам да подчертая нещо, което е условие за верен контакт и въздействие върху публиката. Касае се за истината. За никакво естетическо възпитание не можем да говорим, ако истината в нашето изкуство не заема своето подобаващо място. Ако зрителите ни вярват, ще можем да ги възпитаваме. Това

е генералното условие. Иначе ще стане така, че хората имат нужда от хляб, а ние им поднасяме бисквити.

Друго. Въпросът за разнообразието на репертоара. Много сме уязвими. Трябва планомерно да го развиваме както по жанрове, така и по теми. Засега, според мен, работим все още стихийно и това е една от причините за големите пропадания и зигзази в кантактите ни с публиката.

Съществува и чисто организационен аспект. Нашият колектив „Хемус“ беше инициатор за сключване на договори с отделни окръзи, в които да се провеждат седмици на произведените от него филми и обсъждания. Първоначално сключихме договор с Хасковски окръг, а после и със Силистренски, като нарочно избрахме гранични окръзи, където ходят много по-малко творци.

Трябва да кажа, че в първите наши контакти със зрителите имаше някои неблагоприятия. Идваха разни манияци или пенсионери, които няма къде да си прекарат времето. Но с взаимни усилия на срещите вече идват хора, които желаят да споделят своите мисли и да чуят нашите. В това отношение имаме прекрасни спомени от Димитровград, от Хасково, от Харманли, от Силистра. Хората са жадни за културен обмен. Те бяха много активни в своите оценки за филмите „Силна вода“, „Сватбите на Йоан Асен“, „Последната дума“.

Най-умните и най-критични оценки принадлежах на млади хора, и то на учащи се, което ни зарадва и ни даде кураж да мислим, че расте едно поколение, което не можеш да излъжеш.

Тези срещи имаха и чисто практически резултати. Те са полезни, стига да бъдат правилно организирани и да има един искрен, а не формален обмен на мисли между присъстващите творци и зрителите.

За съжаление, имаме и печални констатации. Хората нямат кина, нямат прожекционни апарати, нямат хубави салони, липсват най-елементарни условия за кинокултура, а ние отиваме при тях и им говорим за високи материи, за естетически вкус, за кинопластика и т. н.

В заключение искам да добавя, че проблемите на киновъзпитанието не трябва да бъдат само една поредна тема, която днес ни е събрала — дали 50, или сто души, няма значение, казахме си каквото си казахме и си отиваме, а работите да продължават по старому. Доста говорихме вече по важни въпроси — и на конгреса, и на други събрания. Крайно време е да се вземат някакви практически решения. Иначе ще престанем да се уважаваме като творци и ще се превърнем в празни оратори и формалисти. Говорим едни и същи неща години наред, а резултатите не съответствуват на нуждите и са понякога в пълна зависимост от дадените приливи и отливи на културния фронт. Безспорният възход на нашето киноизкуство ни задължава към нови усилия.

Апелирам в бъдеще нашите теоретични конференции да имат и практически характер. Ние всички тук сме образовани хора и с удоволствие бихме обогатили своята теоретична култура, но трябва да търсим и практическите решения на наболелите проблеми на нашето кино.

ИВАН СТОЯНОВИЧ

В това доста дълбоко и широко море, каквото представлява нашата тема, аз също се обърквам пред възможността от систематизацията, затова избирам една от многото гледни точки, която, надявам се, даде малък принос към нашата конференция.

С риск да повтаря един или двама колеги, моето кратко изказване ще бъде посветено на истината и на доверието, на художественото и забавното.

Въпреки дозата скептицизъм, който пролича както в доклада, така и в някои изказвания по отношение на кинопосещението (особено на младия зритель на българските филми), продължава парадоксалният феномен — пълни кръчми, пълни театри, пълни стадиони, магазини, паркове, автобуси, самолети или стаи пред телевизора.... и пълни киносалони. За 4 години така или иначе прираст от 5 369 000 зрители за български игрални филми в 3 602 кина. Не можем да си обясним този факт само с бедност откъм духовни и недуховни забавления, нито с евтината цена на билетите.

Какво се случи?

През тия последни години киноизкуството ни, говоря за филмите, които могат да издържат на оценката изкуство, умишлено и понякога не без жертви не търсеше зрителя на последните стъпала на неговото духовно и естетическо развитие, пък и не го намираше вече там, а някъде по-нагоре, там, където порасналият зрителски вкус и порасналият стремеж на художника да съчетае естетическото и атрактивното, кръстосват пътищата си. Един будителен пронес бе основата на този резултат. В него взеха активно участие просветеният зритель, близкият на просветителската мисия творец, обществеността, критиката. Една от най-важните причини, които върнаха отново и задържаха зрителя в кината, е възврънатото доверие, доверие към художествената правда, претворена в жизнена, доверие към героите, към техните конфликти и дилеми, доверие към утвърждаващото, което идва и може да дойде само в борба със задържащото, отрицателното.

Допреди 4—5 години се прокрадваше даже сред някои кинокритици едно мнение за „традиционната“, „коренна“ национална деликатност и мекота на характера, която естествено водела до подсказаните истини, до деликатното докосване на конфликтите, до едно „по български“ дискретно стигане до разрешението на въпросите, проблемите, конфликтите. Впрочем, думата „конфликти“ предпазливо се избягваше в критики и рецензии, от автори и редактори. Неусетно с една предварително пресметната мисловна програмираност в игралните ни филми беше влязла недомълвката, завоалираният конфликт, символичната недоизказаност, прикрити зад поетичното или риторичното. Критиката би тревога, че на екрана се появява един елегантен конфликт, който по-скоро се плъзга между героите, отколкото ги сблъсква, който понякога дълго и многопосочно трябва да се тълкува, за да се осмисли обществено, и често пъти остава загадка, или дава произволни заключителни алтернативи у зрителя.

Оттук не следва да се прави прибързаното заключение, че българското киноизкуство трябва да се лиши от своите поетични, условни и алегорични образи, от своите подтекстове. Но когато в даден етап на развитие дори признати за най-значителни творби се отличават именно с тези черти, това явление добива глобален и многозначителен смисъл.

Годишите опровергаха това становище, което коренно противоречи именно на характера на националните черти на българина, суровите черти на неговия реализъм, на неговия хумор, на истината, казана на висок глас в нашата класическа литература и драма, поезия и изобразително изкуство.

Зрителят подведен от неистини и полуистини, от една реклама, която може да го излъже само веднъж, трябваше да преживее период на разочарование и на отлив, за да се върне обратно в кината. Върна го онова кино, което го направи съучастник в дилемите на ежедневието и на разкриването на историческите процеси, валидни днес, съучастник в художествената оцен-

ка на произведенията и същевременно оня стремеж на твореца да не пренебрегва зрителските вкусови предпочитания.

Киното повика зрителят да участва в решаването на проблемите и конфликтите от неговия делник и празник, увлече го в симпатии към неклиширания положителен герой, воюващ не без поражения за истината, създаде му едно ново радостно чувство да види на екрана антипатичното в многопосочните му измерения, та да се увери, че художествената правда наистина се претворява от жизнената, че за да изградиш, прекроиш, оформиш едно ново съзнание, е нужно да преодолееш нравствени бариери и извън себе си.

Разбира се, приятеляването не можеше да дойде само от темата, колкото и остроактуална да е тя. Най-после се приложи по-масово в практиката (защото теорията отколе го е доказвала) разбирането, че няма добри, много добри или лоши филми „в тематично отношение“. Твърде често срещаната оценка „полезен филм“ не съвпаднаше с разбирането за полезност от страна на зрителя. Темата, нейната полезност придобиха смисъл само в онези произведения, които имаха ниво на естетическа защита, чиито художествени средства можеха да внушат на зрителя идеята си по ярък начин, та той да се убеди сега пък, че жизнената правда наистина трябва да се претвори в художествена.

Социологичните анкети говорят, че сред основните функционални групи, които подсказват връзката на зрителя с кинопроизводството, първостепенно държи развлекателната функция. Ивайло Знеполски разгледа тези цифри от определена гледна точка. Аз ще си позволя да ги разгледам в една друга светлина.

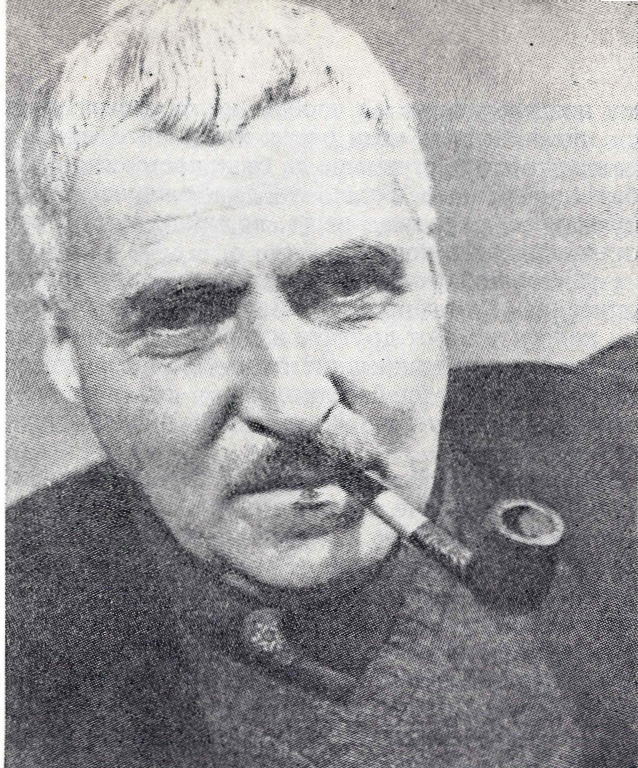
И така развлекателната функция обхваща 33 на сто от младежката аудитория, която е най-активната група кинозрителите в страната.

Изводът би могъл да събуди тревога, ако не се отчетат поливалентните значения на понятието забава, развлечение. Забавлява ли се, разтоварва ли се например зрителят, когато гледа една наша художествено издържана сатирична комедия, етикирана като забавна? Разбира се, и вероятно това е неговото първо усещане по време на прожекцията и на излизане от залата. Но не идва ли това приятно усещане в най-голямата си част по пътя на естетическите внушения? Не е ли то продукт на високохудожествено попадение в съзнанието, в духовната сфера на реципиента? Не достига ли с това попадение до него и социалната, политическата идея, и в този смисъл развлечението става „развлечение“, доколкото то натоварва съзнанието на зрителя със същата доза естетическа, философска и идейна ангажираност, а в болшинството случаи и по-голяма от тази, с която претендира да го натовари понякога филмът с етикет „сериозен“ или „ангажиран“? У нас 41 процента от младежите изказват предпочитанията си към онзи филм, който разкрива интересни характери и същността на отношенията между хората, 36,4 процента поставят изискването във филма „да има сериозна идея, като го гледат, а 24,7 процента обуславят посещението на киното от определени художествени качества на филма.

И така кинозрителят в България търси съчетанието между творбата като духовна храна, която осъзнато или неосъзнато влияе върху начина на мислене и културата, върху съзнанието, не изключвайки забавлението. Към това заключение ни насочва и културно-познавателната и естетическата функция на киното, която се подкрепя от 36,6 процента от активния български кинозрител.

Постигнатото вече ниво на идейно-естетическо възпитание може да ни позволи един честен, неподправен диалог със зрителя. Но да поставим удивителен знак! Тази констатация е вече вчерашна. А то значи преди всичко не

запазването, а издигането на това ниво на естетическо и гражданско възпитание, то значи не да се задържи, а да се развие художественото ниво на кинопроизведението, да се изкачва все по-нагоре по трудната стълба на проблемността, на съвременността в киното, с героя-строител на ново съзнание, режисьори и ръководители, с ярки художествени средства, но в контакт със зрителя, предизвикан към активно художествено разсъждение. А то значи сценарии през иглени уши, безкомпромисност към режисьорски полуталанти, опитващи веднаж и дважд и трижд онова, което не е въпрос на късмет. Означава преграждане пътя на комбинативното занаятчийство във всички компоненти на творчеството и, разбира се, остра, непримирима критика.



При Константин Симонов

Сред участниците в международната писателска среща, която се състоя в началото на юни в нашата столица, Константин Симонов беше един от най-атакуваните „обекти“ от страна на журналистите. Нямаше вестник, който да не искаше да помести на страниците си неговото изявление. Обсаждаха го с микрофони от радиото, „разтрелваха го“ от упор фоторепортерите, към него се насочваха филмовите и телевизионните камери. А да оставим настрана желанието и на наши, и на чуждестранни негови колеги поне за няколко минути да бъдат негови събеседници. Интересът се повиши особено много след речта му от трибуната на международната среща. Неговите мъдри думи отекнаха с една странна сила — уж обикновени и непретенциозни, те бяха побрали в себе си и горчивият опит на човека, лично преживял страданията на войната, и увереността, че днес вече човечеството е по-разумно и по-сплотено и няма да допусне да се разгарят нови трагедии, безумието да угаси живота...

Сред ония, които в тези дни обсаждаха бележития съветски писател, бях и аз. Напразно чаках вечната тълпа около него да се разсее, да го намеря сам, да имам предимството по-внимателно и по-средоточено да долови същността на въпросите ми. Умореният

му поглед като че ли изобщо не се „фокусираше“ върху никого, но той не си позволи нито един рязък жест, нито един отказ, а с някаква вродена деликатност се стремеше да бъде постоянно вежлив. Дочувах да му задават банални въпроси, а също тъй само след пауза от десет минути да се интересуват от едно и също нещо, но той не се намръщи, не направи нито за миг отегчена физиономия.

В това обкръжение зададох и аз моите въпроси от името на редакцията на списание „Киноизкуство“. Вероятно и те не се отличават по характер от тия на колегите ми от другите издания, но поне в началото имах преимущество, че отправих вниманието на Симонов в насока, която до този момент не присъществуваше на беседите.

— *Аз бих искал, Константин Михайлович, да поговорим за киното във вашия живот...*

В същия миг забелязах, че неговият поглед като че ли стана по-жив. И не се учудих, че последва шага:

— Може би ви е интересно откога гледам кино и по колко филма успявам да видя в месеца?

— *И това ми е интересно, но по-ценно ще бъде, ако узная защо освен автор на поетични и белетристични книги сте създател и на киносценарий? А в последните години вашето име е последвано в титрите на документалните филми „Няма чужда мъка“ и „Вървеше войникът“ и от пояснението „режисьор“...*

— Разбрах още в началото, че от това се интересувате, но си направих шага. Не се сърдите, нали?

— *Не се сърдя, но ще бъда доволен, ако преди да преминете към сериозната част на отговора си, задоволите любопитството ми откога следите киното и дали днес проявявате към него интерес като зрител?*

— Ще ви отговоря, разбира се. Само че не помня точно откога гледам кино. Всеки случай от съвсем малък. И всъщност не правя изключение сред връстниците си. Когато ние растяхме и се оформяхме като хора и граждани, в съветската страна киното беше на голяма почит. Полагаха се изключителни грижи, както за да се създава то в родината ни на достойно равнище, така и за да проникне буквално и в най-затъннатото селище. Известната мисъл на Ленин, че от изкуствата то е най-важното, намери потвърждение в практиката. Знаете, че младото съветско кино за кратко време изживя бурна еволюция и се нареди в световния авангард. В почтеното семейство на изкуствата престанаха да гледат на него със снизхождение, там то зае място на равен между равни. Изпълнена беше и програмата киното да стане всенародно достояние. Аз не знам в някоя друга страна за такива кратки исторически срокове да е извършена пълна кинификация. Дори там, където поради все още неликвидираната неграмотност книгата не можеше да проникне и да въздействува естетически, киното навлизаше и вършеше огромна работа в преобразяването на човешките души.

Аз лично дължа много на киното, както и цялото мое поколение. Ние дори не се замисляме достатъчно колко много в нашите възгледи, в нашите вкусове е плод именно на него. Неусетно, непринудено, но огромна роля са изиграли филми като „Броненосецът „Потьомкин“ на Айзенщайн, „Майка“ на Пудовкин, „Земя“ на Довженко, „Чапаев“ на братя Василиеви, „Цирк“ на Григорий Александров... В моето съзнание следите от първото общуване с тях са толкова дълбоки, колкото и следите от срещите ми с голямата руска литература.

Питате дали и днес гледам кино. Да, щом ми остане свободно време, гледам. Но понеже вече съм на възраст, по-трудно се наканвам да отида в кино-

салон. Наваксам тази бавна подвижност благодарение на телевизията, доколкото е възможно нейният овехтял и неособено прецизен филмов репертоар да изпълнява подобна роля. Но...обичам киното. Хубавият филм ми доставя не по-малко духовно удовлетворение от хубавата книга. И понеже се интересувахте защо и аз не съм пропуснал съблазънта да направя нещо в киното, ще ви отговоря, че първопричината е вероятно именно в тази моя любов.

— По ваши сценарии са създадени филми още преди повече от тридесет-тридесет и пет години: „Момъкът от нашия град“, „Чакай ме“. Какво мнение имате за тях?

— Отнасям се към тях като към грехове на младежкото увлечение ... „Момъкът от нашият град“ си беше пиеса и не мисля, че с нещо спечели, като се превърна във филм. Е, донесе ми повече популярност, а на млади години славата омайва, завъртва главата.

— И по-късно ваша пиеса е пренасяна на екрана — „Руският въпрос“. И от тази „трансформация“ ли не сте доволен?

— От нея съм още по-недоволен. Честно казано, и пиесата не я нареждам сред сполучливите си произведения, макар в нея да има някои добри неща, но филмът оголи още повече слабостите. Не прехвърлям вината за това на режисьора, актьорите и т. н., както обикновено правят някои мои колеги. Не, не се считам за гений, когото не могат да разберат. Филмът не излезе добър преди всичко по моя вина, заради моята драматургия. А ще добавя, че и времената бяха тогава особени — господствуваха много схеми, много казионни изисквания. Не успях да се преборя с тях.

— Не казахте нищо за филма „Чакай ме“.

— Ценя далеч повече своето едноименно стихотворение. Впрочем неговата невероятна популярност както сред войниците, така и сред цялото население на страната ни, родиха идеята и за филма. В него има изстраданост, има искрена болка, има призив да се съхраняваме като нравственост и заради това пазя към филма и известни симпатии. Но ако трябва да избирате, ще ви помоля да прочетете стихотворението. И не само защото ще ви отнеме по-малко време...

— В първите дни след победата беше създадена екранизацията на вашия роман „Дни и нощи“. После, изхождайки от неговата основа, вие като зрял художник написахте трилогията „Дни и нощи“, „Живи и мъртви“ и „Хората не се раждат войници“. И отново се появи екранизация, дори режисьорът беше същият — Александър Столпер... Оказа ли се той способен според вас да се настрои на нова вълна след толкова години? Беше ли изживял той вашата еволюция на гражданин и художник, за да може, както вие претворихте по нов начин замисъла си, също да съумее да погледне на хората и събитията от Отечествена война с други очи?

— Сложен въпрос. И като че ли в него се съдържа опит да се съгласа с вас по отношение на една по-критична оценка към стореното от Столпер...

— Не, не бих искал да ме разбирате така.

— Добре, както и да е, но ако искате да бъда критичен към екранизициите на Столпер, ще бъдете доволен. Аз иначе съм му признателен за любовта към моето творчество, за неговата вяност в течение на толкова години, за колосалния труд, който вложи в работата си над филмите, но като сложа ръка на сърцето, ще ви призная честно, че виждах романите си екранизирани малко по-другояче. За тия тридесет години, които изтекоха от първата ми съвместна постановка със Столпер, се изменихме самите ние, измени се литературата, измени се и киното. Днес да правиш филм по начина, по който се правеше това през 1940 година, е направо смешно. Столпер също се измени с годините, измени се с общия прогресивен процес. Но като че ли вътре в него скоростта се оказа някак по-бавна. Или нека бъда по-точен: моите

темпове и неговите темпове не съвпаднаха. Аз наистина съм традиционен белетрист по отношение на поетиката и неслучайно критиците твърдят, че изходно начало при мен е традицията на Лев Толстой (което не означава, че съм талантлив колкото него!), но все пак и тази традиционност е относителна. Мен например в последните години повече от всичко ме привлича автентичната правда, документалността, живата простота на фактите. И всичко това искам да го съчета с художествената инвенция, с въображението. Но в екранизациите, за които сега говорим, моето влечение към документалното начало не присъствува в необходимата степен. Там доста доминира „играта“, а документът е изтласкан силно на заден план.

Впрочем искам да се изясня, че може би горните критични забележки са в известен смисъл и самокритика. Защото Столпер реализираше филмите, но нали аз съм авторът на драматургията. А вероятно в нея са заложени тези слабости, които проличават на края в готовите произведения. Може би при създаването на филмите самият аз още не съм бил вътре в себе си достатъчно наясно какво искам и как да го постигна.

— *А днес, когато се нагърбвате сам да бъдете и режисьор на документалните си филми, пак ли сте така самокритичен?*

— Не, за съжаление. И знаете ли защо — защото от тяхното създаване е изтекло сравнително малко време. По-нататък сигурно и към тях ще бъде остро самокритичен. Едно обаче ще ви призная, при работата си над тях се убедих каква велика сила е документалната истина. Понякога един автентичен факт се оказва по-въздействащ и от най-смелата рожба на въображението.

— *Не смятате ли, че вашето активно сътрудничество на киното, телевизията, радиото и другите средства за масова информация ви пречи да се занимавате с основната си писателска работа?*

— Не, защото не мисля, че в наше време единствената форма, чрез която се изразява писателят, е словото. То е наистина основното в работата му, но не и единственото. И един голям проблем пред него е да усвои спецификата на киното, телевизията и т. н., а не да гледа на тях с аристократично високомерие. Нужно е да се разделим с някои стари привички и да усвоим нови неща. Но това е вечен проблем пред истинския творец и той не бива да се страхува от рискове. Без рискове няма движение напред, а без движение се засяда в рутината, в инерцията. И идва творческото безплодие, творческата смърт.

— *Беше ли за вас мъчно да се включите в създаването на документални филми? Все пак вашата възраст не е съвсем юношеска...*

— Е, като се гледат белите ми коси, не мога да излъжа, че съм чак пък юноша... Но да продължим без шеги, сериозно.

Аз мисля, че писателят трябва да се включва в създаването на един документален филм още от най-ранния стадий. Говоря това, като изхождам от опита си. Още при оформянето на замисъла той трябва да е заедно с режисьора, с оператора. Заедно с тях да види хората, за които ще се снима филмът и да пише текста си нито преди срещите, нито след това, а в самия процес на общуване. От снимка към снимка, от тях към монтажа — това е верният път, защото киното е колективно дело и писателят трябва да усеща непрекъснатата тази особеност. Той трябва да е вътре в колектива, а не встрани от него. Преди години ме канеха да пиша дикторски текстове за филми, които са вече заснети и готови. Един вид поканен съм нещо като на „гастрол“. И от всичко това не излизаше нищо свястно. Защото се чувствах на дистанция.

— *Вие сте много самокритичен в нашия разговор, Константин Михайлович....*

— Ще ви успокоя: все пак не до онази степен, както съм самокритичен, когато съм насаме със себе си.

— *А как приемате самокритичността на публиката и особено на професионалните ценители?*

— Опитвам се да проумея честните мотиви на позицията, на оценката. И ако наистина са честни, вслушвам се най-внимателно. По същия начин се отнасям и към хвалбите. И там се старая да открия преди всичко подбудите. А най-голямото удоволствие идва тогава, когато усетиш, че с критика сте единомишленици, че той е доловил това, на което и ти държиш, и че го тълкува така, както си искал да се получи.

— *Чести ли са тези мигове на удовлетворение?*

— Много редки. Но при оценката на някои от литературните ми произведения са ме спохождали.

И ето, че точно в момента, когато започва да ми се струва, че разговорът ни навлиза в интересни проблеми, той трябва да бъде прекъснат. Моят събеседник вдига някак виновно рамене, но какво да прави, трябва да се подчини на настойчивите подканяния да ни напусне, защото го чакат на друго място, чакат го на предварително уговорена важна среща.

— *Няколко думи за завършек на интервюто?* — все пак успявам да се намеся на края.

— И тук, и в Москва, и навсякъде не ми стига времето. Главата ми е пълна със замисли, с планове, но все повече осъзнавам с тъга, че много от тях не ще съумея да осъществя. И затова напоследък подбирам — насочвам се към онова, което ми се струва, че е най-важното, най-главното.

— *А ще остане ли тогава време и за киното?*

— Да, без никакво колебание. Защото нали ви казах — аз го обичам. А човек предпочита все пак да върши делата си с любов.

София, юни 1977 г.

АТАНАС СВИЛЕНОВ

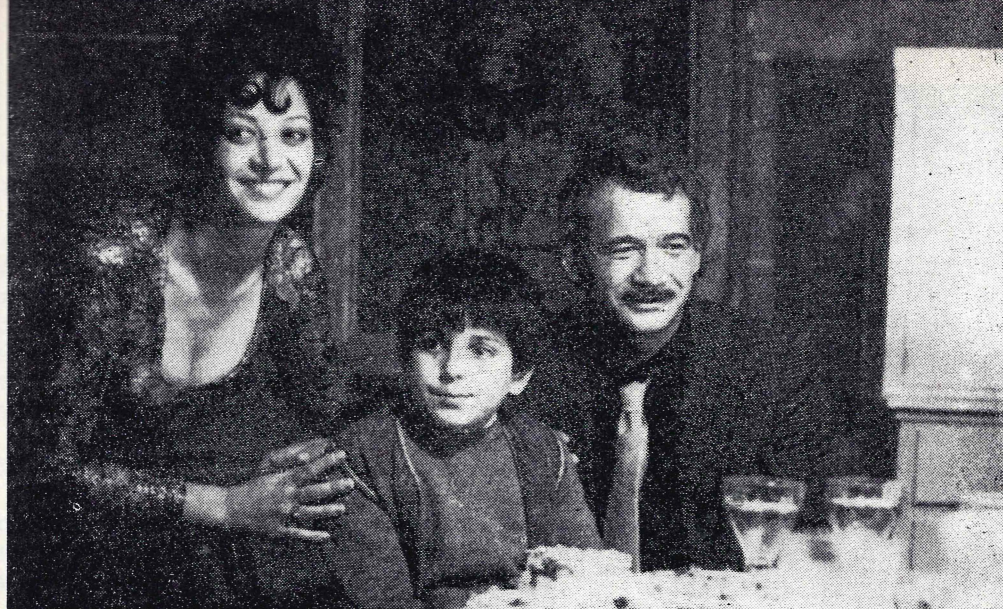
ЛЪЖОВНИ ИСТОРИИ

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

Сценариите на Георги Мишев доскоро бяхме вече свикнали с това — се екранизираха от двама режисьори: Едуард Захариев и Людмил Кирков. После се намеси и Иван Андонов („Самодивско хоро“), а сега и една дебютантка в игралното кино — Мая Борисова. При всички възможни отлики на тези филми, за които вече доста подробно се е говорило и писано при различни случаи, се долавя и нещо общо, „мишевско“ — техният, да го наречем, антиеснафски патос. Къде с добродушна шега и закачка, къде с ирония или гняв се осмиват, критикуват и бичуват потребителските страсти, приспособленчеството, бездуховното съществуване.

Тези неща са известни — и Мая Борисова ги е знаела, преди да започне филма си. Може да се предполага, че го е започнала не просто с желанието „да дебютира“, но и с желанието да внесе някакъв свой щрих в общата картина, да се чуе гласът ѝ. Защото какво е дебютът ако не един нов глас, което не винаги е равнозначно на един нов филм!

Нека отбележим още едно наблюдение, преди да избързаме да го наречем закономерност. Подобно на Едуард Захариев и Мая Борисова се среща с Мишев и игралното кино след стаж в документалистиката. Мисля, не случайно. Мишевата проза и сценаристика — земна, безискуствена, реалистична — е като естествено продължение на живота в неговите автентични форми и преходът от документа към фикцията тук е по-естествен, незабележим. А това дава улеснения или, ако щете, предимства на режисьора-документалист, стига той да умее да ги съзρε и да се възползува от тях.



Дуел'77

И ето ни пред „Лъжовни истории“ — един филм от два филма, две нове ли „под един покрив“: „Дуел'77“ и „5+1“. Втората, която всъщност е първа (по реда на създаването), е осъществена в Експерименталната студия, показвана тук и там, наградена на фестивала в Манхайм и получила досега, общо взето, ласкави критични оценки... Първата, която всъщност е втора, казват, е по-слаба, направена, за да се запълни метраж до размерите на нормален филм, годен за разпространение в кинорежата... Това вече се писа, но най-изразителното становище чух в киното, където отидох да гледам „Лъжовни истории“. Подавайки ми билетите, касиерката каза: „Не бързайте да излизате на първата новела, втората е интересна!“

В общи линии това е така и аз като че ли няма какво да прибавя. Освен може би няколко реплики, заради което съм седнал зад машинката...

„5+1“ наистина е по-интересната част и което е по-важно — в нея долавяме познатия антиеснафски патос. Вещоманията тук е показана откъм нейната комична страна, но същевременно в нейната нравствена уродливост, нейните, бих казал, абсурдни форми. Едно младо семейство, ненаситило се на материални придобивки, използва похотливите желания на внезапно забогатял (от тотото) старец — и за да се добере до парите, използва баналната, но безотказна примамка: жената. Старецът е невинен и чист като младенец. Съпрузите — гузни не само пред него, но и един пред друг. Всъщност най-интересното от цялата новела са именно тези състояния между внезапната лесна възможност да постигнеш материалното благо и средствата, с които трябва да си послужиш. Те са много точно уловени от актьорите Катя Паскалева и Иван Григоров и свидетелствуват за умението на режисьорката да навлиза в психологическия свят на героите.

Вероятно такива амбиции е имала тя и в другата новела, доколкото в нея се изследва историята на едно чувство — ревността. Вместо „Дуел'77“ тя би могла да се нарече „Отело'77“. Съвременният Отело е тракторист, Дездемона — самодейна артистка. Яго липсва. Има някакво подобие на Ромео, но Дездемона не е неговата Жулиета. Съдбовните страсти на Отело се обръ-



„5+1“

щат против самия него и всичко завършва с малко смях (по замисъл) и с малко недоумение (в действителност).

Не всичко в „Дуел'77“ е за отминаване. В опита да се предаде атмосферата на селото, особено на селското „театро“ има някои вярно доловени моменти и реакции. Възможностите, които са идвали от взаимодействията на условията пласт (представлението) с реалния, обаче са пропиляни. Осьществени са на незадоволително равнище.

Но недоумението възниква не от това, не главно от това. То се поражда от незначителния смисъл на тази „история“, която започва и свършва като виц: имало един ревнивец, той искал да острани своя предполагаем съперник, но заредената пушка се обърнала към него, наранила го и го направила за смях на околните...Това е. И нищо друго — никакво иносказание, никакво по-далечно внушение.

Сега е трудно да се определи дали Мишев след толкова сатири е решил да си отдъхне с една шега, дали режисьорката нещо не е довидяла, нещо не е разчела. Или пък ние нещо не успяваме да проумеем, макар че този вариант е най-малко вероятен, не защото сме надарени с чувство за непогрешимост, а поради прозрачната еднозначност на „историята“.

Върнем ли се към другата новела, ще открием и в нея подобна анекдотичност. Разказана накратко, фабулата си е чист виц. Има, както споменах, желание за уплътняване, особено в отношенията между младите съпрузи, но ненадейно следва вицовият финал (миенето на новата кола, придобита по известен на публиката начин). Имам чувството, че финалът се претрупва търси се някакъв ефектен обрат, някакъв каламбур. От това и цялата „история“ малкоолеква — щом всичко така лесно се разрешава, щом всички са доволни...

Спомням си, че и „Самодивско хоро“ завършваше с виц: „Дай два лева за картината...“ От това не само картината — и финалът на филма поевтиняваше...

Не, не съм против анекдота. Смятам, че той има място в произведението на изкуството, че може да внесе в него въздух, настроение, неочаквана багра. И зная, че във филмите по сценарии на Мишев има много такива случаи. Но на анекдота не може да се разчита прекалено — например да издържи драматургичната конструкция на един филм, бил той и късометражна новела. От него може да се получи най-много няколкоминутен скеч (спомнете си скечовете от алманаха „Произведено в Италия“). Не и „история“, била тя и „лъжовна“.

С това, мисля, трябва да си обясним някои от недостатъците на двете новели и най-вече на „Дуел'77“.

Но има и други недостатъци — например това непрекъснато кръжене около секса, за който често се говори с подмятане и хихикане. Никак не ми се ще за заемам позата на блюстител на морала, но съм изненадан, че някъде се прекрива границата на добрия вкус.

И така, докъде стигнахме? До миенето на колата, т. е. до финала на „5+1“, а с това и на „Лъжовни истории“.

Във филмовото творчество на Георги Мишев, вече доста обемисто като количество, тези новели няма да имат значението на „Преброяване на дивите зайци“ или „Момчето си отива“. Но те не са извън него, защото „мишевското“, така или иначе, присъствува в тях. Може би по-бързо ще се забравят? Кой знае, да не гадаем... Но за „Дуел'77“ това ми изглежда почти сигурно.

Що се отнася до младата режисьорка, тя е вложила амбиция и умение, които и без тази рецензия вече са признати — за „5+1“. Но колкото е важно едно насърчение, толкова е важен и анализът на непостигнатото, на пропуснатото, който тя сама за себе си трябва да направи.

Останалото принадлежи на бъдещето.

„ЛЪЖОВНИ ИСТОРИИ“ — български игрален филм, производство на СИФ, София, 1977 г. Състои се от две новели: „Дуел'77“ и „5+1“. Сценарист — Георги Мишев, режисьор — Мая Борисова, оператор, Димко Минов, музика — Кирил Цибулка и Александър Бръзицов. В ролите: з. а. Катя Паскалева, Иван Григоров, Петър Петров, Антон Горчев, Лили Ковачева, Велико Стоянов и др.

КРАКОВ-77

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

Дългогодишна традиция превръща ежегодно старинния град Краков в център както на полския, така и на международния късометражен филм, който тук има изградена своя публика, почитатели и ценители. Дългоочакваният контакт между екрана, показващ къси форми на седмото изкуство, и зрителната зала вече години наред — поне в дните на двата фестивала — се създава спонтанно и здраво, с бурни реакции от страна на публиката. Тази година фестивалните филми не предизвикаха особени емоции в зрителната зала — нямаше ги нито продължителните аплодисменти, прекъсващи прожекциите, нито недоволните възгласи и невъздържаните освирквания. Би могло да се предположи, че публиката е съзряла, претърпнала от многото собствени и чуждестрани претенции. Но навярно реакцията на зрителната зала, в която седят и голям брой полски и чуждестранни кинематографисти, отразява в някаква степен и нивото на филмовата програма — уравновесена, без особени крайности към двата противоположни полюса. В този смисъл почти всеки втори филм можеше да претендира за награда, както и по стечение на редица обстоятелства да остане извън ранглистата на призьорите. В известен смисъл тази успокоеност на обстановката би могла да се разглежда като кризисна ситуация, за която се разнасяха тук-таме неуверени гласове, или най-малкото да се приеме като застой. Но процесите, динамиката на развитието, макар и не така отчетливо, се долавят и под видимостта на равната и безконфликтна кинематографична ситуация.

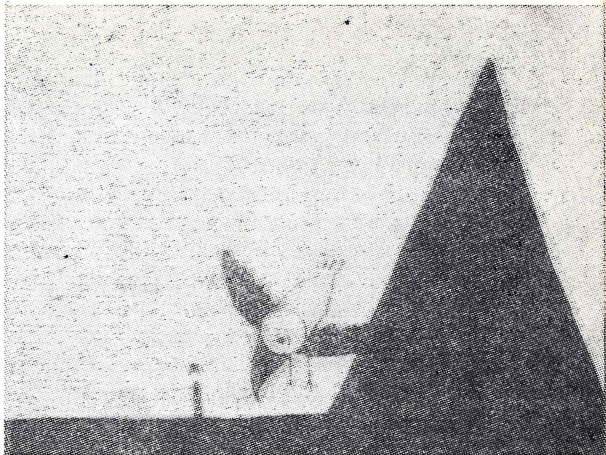
Беглото сравнение с филмите от миналогодишните краковски фестивали ще ни помогне да открием някои промени, настъпили за една година в живота на късометражния филм и на самите фестивали.

Седемнадесетият общополски фестивал на късометражния филм и тази година (по традиция) предшествува международния фестивал, създавайки своеобразната увертюра към големия филмов конкурс. В продължение на много години полският документален и анимационен филм беше в авангарда на световното късометражно кино — като проблемна насоченост, актуалност и сила на художественото обобщение. Рефлексивни и бързи в своите реакции на наболелите, издигнатите от самия живот проблеми, полските документалисти и аниматори привличаха към себе си погледите на специалисти и любители на киното. Петдесетте и седем филма, показани на Седемнадесетия общополски фестивал, и тази година разкриха широта от теми и проблеми, към които се насочват полските кинематографисти. Въпреки това на преден план излязоха две — спортът и животът на възрастните или болни хора. Това обстоятелство даде възможност на фейлетонистите от фестивалния вестник да си направят няколко хапливи шеги с полската документалистика. Но както най-често се случва, тематиката не определя от само себе си и проблемите, които се разглеждат. Така например филмът на Ирена Каменска „Стената“, получил Голямата награда на Общополския фестивал, макар и да представява поредица от интервюта с възрастни, всъщност третира проблемите, които възникват пред хората, принудени да се местят от родните си места. Не става дума за миграцията, за движението на селяните към индустриалните центрове. Там всеки човек прави сам собствен си избор. В „Стената“ се изселва едно село, което ще бъде залято от

„голямата вода“ на язовирното езеро. Изправени пред необходимостта да се простят с домовете си, хората споделят своите страхове пред неизвестното бъдеще. Те трябва да сменят плуга и мотиката с... ключа от хотелската стая, тъй като перспективата е техните новопостроени от държавата къщи, които ще са на брега на бъдещето езеро, да се превърнат в домове за почивка. В случая филмът представлява интерес не само и не толкова с личната изповед на хората, но и с тънките си съпоставки между органичната връзка на техния бит, архитектура на селото и природата, от една страна, и недомислията на изработения, одобрения и проведения в действие проект за културен отдик край бъдещото езеро в еднотипни и скучни новопостроени сгради на новото село — от друга.

По същия начин филмът „Хокей“ на Богдан Дзиворски, носител на Специалната награда от Общополския фестивал и на наградата на ФИПРЕССИ от международния фестивал, не може да се изчерпи само с това, че е посветен на спорта. Аз дори бих го нарекла антиспортен филм, филм, който развенчава митовите в спорта, нещо повече, който изследва механизма на ожесточението, грубостта и насилието. Той се превръща в своеобразен трактат за жестокостта, за отчуждението, при това в един спорт като хоккея, където са необходими колективният дух, артистизмът, толерантността. Това е един „Ролърбол“, заснет с виртуозна документална камера, която не измисля нищо, но вижда онова, което обикновеното човешко око не забелязва. Една демитологизация на силната личност, достигнала хипертрофирани размери в очите на малките хоккеисти, мечтаещи за слава и успех.

В противоположен по идейна насоченост цикъл могат да се обединят няколко полски филма, които независимо от героя и темата си апе-

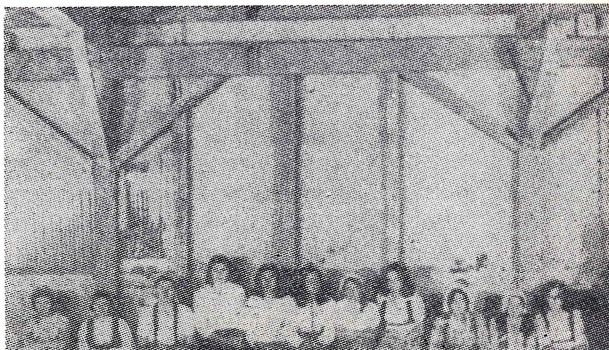


„Манга“ (Япония)

лират за контакта между хората. Дали това е старата жена от „Докторат“ на Зофия Халота, която защитава дисертация на преклонна възраст, или тримата братя от „Тримата братя Н...“ на Йежи Пашула („Бронзов лайконики“), които са инвалиди от войната, но са намерили начин да живеят пълноценно, или героите на „Заговезни за всички“ на режисьорката Уршула Литинска (наградата на Методическия център за разпространение на култура), филмовите герои търсят и намират пътища за общуване със себеподобните си, за преодоляване на самостата си, за пълноценен, смислен живот.

На миналогодишния Общополски фестивал правеха впечатление няколко филма, в които беше засилен художественият момент при изгра-

„Мисията на Измет Козице“ (Югославия)



дица миниатюри в стила на черния хумор, обединени под заглавието „Манга“. За съжаление това не е най-доброто, което ни е показвал японският аниматор — филмът е решен в неговия традиционен стил, но този път лишен от национален колорит и ...изобретателност.

Другият български анимационен филм „Панта рей“ на Георги Чавдаров бе много топло приет от фестивалната публика, възнаграден с аплодисменти, смях, живи и точни реакции по време на самата прожекция. Но също остана неотбелязан от журито.

Макар и фестивал на късометражния филм, Краков продължава да предпочита документалистиката. Раздадените награди повече от всякога потвърждават това мнение, без да отделят никакви определени насоки в нейното развитие. А селекционната комисия вече години наред не дава зелена улица на научно-популярното кино и късите форми в игралното. В разговорите около кръглата маса, в дискусиите и изказванията на видни кинематографисти, поместени във фестивалния вестник, вече съвсем открито се говори за това, че Краковският фестивал трябва и чрез конкурсната си програма да отговаря на своята категория — късометражното кино. Тогава действително ще се създаде една многопланова картина на всички търсения в областта на късите форми и по-обективно ще се определи развитието, успехите и проблемите на различните видове кино.

Така или иначе, XIV фестивал на късометражния филм в Краков открои документалистиката. Голямата награда бе присъдена на полския филм „Болница“, който по неизвестни причини не участва в Общополския фестивал. Този филм на Кшищоф Киесловски е действително един хубав документален филм, който е посветен на нощното дежурство в ортопедическото отделение на „Бърза помощ“. Показва работата на хи-



„Герои“ (ГФР)

рурзите като едно ежедневие, прилично, но уморително, в което техниката може да откаже да работи, но лекарят — никога. Разбира се, трудно се гледат някои от сцените, особено от хора с по-слаби нерви, което в никакъв случай не може да се сметне за плюс на филма. Така че голямата награда буди изветни резерви.

Двете специални награди — „Златен дракон“ — бяха присъдени на съветския филм „Иля Еренбург“, режисьор Людмила Станукина, и на югославския „Чукът“, режисьор — Аца Илич.

Съветският филм би могъл да се определи и като портрет на големия писател, и като портрет на епохата, която го е създавала като творческа личност. По своя характер това е монтажен документален филм,

„Аз съм овчар“ (СССР)



в който старите хроникални и документални кадри са обединени от задкадровия размисъл на Еренбург за света, за неговите конфликти, трагични моменти и звездни мигове. Оттенъкът на личното възпомяние придава на големите събития, за които той разказва, особен, вълнуващ и изповеден характер. Всъщност „Иля Еренбург“ беше единственият по рода си филм и с право се открил сред останалите произведения.

Уникален бе и югославският филм „Чукът“, който има притчово звучене и пробуди всред възрастната и солидна фестивална публика почти детска радост със своя хепиенд. Това е съвременна приказка за грозното пате, „разиграна“ в документалния интериор на супермодерен инкубатор. От поточната линия се отделят само жизнените пиленца — останалите заедно с черупките попадат в огромни бетонни кофи, където тежък механичен чук ги превръща в безформена пихтиеста маса. Но ето че сред белите пиленца се появява едно черно. То е жизнено, силно и здраво. Но е „нестандартно“, не е като другите, белите, и ръцете на манипулантите го изхвърлят — при черупките, при чука. Необяснимо е как то остава живо под ударите на тежкия чук и се измъква от бетоната кофа. Но такава е волята на авторите, такава е логиката на приказката, такава се оказва и желанието на публиката, която аплодира малкото черно пилеце, затичало се по пустата улица. Има нещо много трогателно, гопло и човешко в този филм, който утвърждава правото на живот и правото да се бориш за живота.

Много своеобразен беше и другият награден югославски филм „Мисията на Измет Козице“ на режисьора Петър Любоев — „Бронзов дракон“ за музика. На пръв поглед е трудно да се определи какъв е филмът — документален или игрален. Защото той изцяло е построен по всички

щампи на документалния филм, които се пародират заедно с надутата му претенциозност за проблемност и значимост. Наградата за музика е дадена малко механично, макар и не съвсем неоправдано, тъй като целият филм е озвучен с пародийни песни, които придават ироничен смисъл на „голямата“ мисия на шивача Измет Козице, натоварен от директора да доведе от селата момичета за своята фабрика и с това да реши както изоставането на плана, така и индустриалните и миграционните проблеми на страната.

От четирите главни награди — „Сребърен дракон“ — представлява особен интерес филмът на Фридрих Хофмайстер и Улрих Лайнвебер (ГФР) „Герои“ — според мен най-ангажиращият политически филм на фестивала. По своя характер това е обикновен репортаж за срещата на носителите на хитлеровия железен кръст, ветерани от Втората световна война, състояла се в ГФР. Нищо не е конструирано и нищо не е измислено — камерата е синхронна, няма задкадров коментар. Но изобличителната позиция на авторите е в самото изображение, в ракурса, в асоциациите, които те пораждаат, в монтажния строй на филма. Един финален надпис само напомня, че някои от тези „герои“ са военни престъпници, осъдени на смърт от народния съд на различни страни. Именно тази непреднамереност на изобличението се превръща в обвинение с огромна сила и в едно предупреждение за надигания се фашизъм.

Би могло да се каже, че политическият документален филм бе слабо застъпен на фестивалния екран в Краков и остана малко встрани от вниманието на журито. Проблемите, които се третират в болшинството филми, бяха от ежедневието на обикновените хора с различна професия в една мирна обстановка, лишена от остри катаклизми. Дори филмите за Виетнам „Вход свободен“

(ГДР) и „Натюрморт“ (Полша) се спираха на войната като на далечно ехо, като на един кошмар, изживян и преодолян от волята на народа да живее свободно. „Аз съм овчар“ (СССР), почетен диплом, „Метач“ (Холандия), „Културист“ (Финландия), „Много обичам живота“ (Унгария) — почетен диплом, както и много други филми разказваха за различни хора, за тяхното отношение към професията си и дълга или представяха проблемите на възрастните, пречупени през очите на децата. Останаха обаче незабелязани няколкото научно-популярни филма, които се отличаваха с изобразителна чистота и интересен проблемен кръг. За сметка на това пък журито отбеляза филма на Клод Лؤلуш „Това беше една среща“, който показва бягачия път пред една лудо препускаща кола в продължение на 10 минути. Всичко това завършва със срещата на Той и Тя при изгрев слънце.

В дългия списък от 100 филма на 38 страни нашата програма бледнееше. Освен двата анимационни филма бяха показани „Гледна точка“ на Илко

Дундаков и „Моми“ на Невена Тошева. Първият направо се провали, докато вторият бе приет радушно. Още цяла дузина наши документални филми чакаше да бъде показана, но вече коя година поред поради организационни неуредици, за които има вина нашата страна, българският документален филм не може да бъде представен успешно. А тази година, имайки пред вид общото фестивално ниво, ние можехме да се наложим с внушителен блок от хубави филми.

И Седемнадесетият общополски фестивал, и Четиринадесетият международен фестивал на късометражния филм в Краков оставиха някакво смътно усещане за нивелировка на избраните произведения. Сякаш някой програмирано бе рязал върховете и падините, за да ни представи една успокоена картина на днешния късометражен филм. Дано не се сбъднат прогнозите на песимистично настроените, че това е признак за застой, спад или криза в късометражното кино. Искане ми се да вярвам, че причината е в селекцията. Бъдещето ще покаже.

Признание и уникалност, които задължават

ЯНА ВЪЛЧАНОВА

Единственият международен филмов фестивал у нас — на червенокръстки и здравни филми — със своя девиз: „Чрез хуманизъм към мир и дружба!“ е единствен форум за интеграция на творческия потенциал и научната мисъл, ангажирани към ключовите проблеми и хуманните идеали на епохата, съзвучен с духа на споразумението в Хелзинки. **Единствен** специализиран фестивал на филми с хуманна и здравна тематика.

От Варна-5 той се провежда като фестивал от категорията на Кан, Москва, Карлови вари, Техеран, Сан Себастиан. Признание и уникалност, които задължават домакините и съорганизаторите да остояват завоювания авторитет с повишен идейно-естетически критерий.

Цифри и факти

От 311-те заявени за участие главия в конкурсните програми на четирите категории филми — червенокръстки, късо и среднометражни, пълнометражни за кино и телевизия — бяха включени 183 от 41 страни и пет световни организации. В продължение на десет дни 180 посланци на мира и дружбата от цялата планета — филмови дейци, червенокръстки деятели и здравни работници бяха обект на уважение и внимание от страна на техните български колеги, на представителите

на пресата и средствата за масова информация, на варненската публика и общественост.

От четирите състезателни категории игралното кино имаше най-малобройно представителство — 17 филма от 12 страни, — но то беше „атрактивният момент“, който пълнеше огромната зала на двореца на спорта и културата с ценители на хуманното киноизкуство.

По утвърдена традиция международните журита се оглавяват от български филмови дейци. На Варна-7 председатели бяха: д-р Александър Тихов — червенокръстки филми, Любен Станев — късо и среднометражни филми, Кирил Василев — телевизионни филми и нар. арт. Тодор Динов — игрални филми. Присъдиха се общо 30 награди, от които 6 на игрални филми и 2 за най-добра мъжка и женска роля.

За първи път в рамките на фестивала беше организиран международен филмов пазар. Проведе се среща на Интервизия с представители на здравните редакции, на която се учреди секция по опазване на природната и околната среда с председател представител на „Българска телевизия“.

Фестивалният екран

Какво предложи той на многохилядната аудитория? Става дума за игралната селекция. За съжаление и тази година към идейното съдържание и тематичната насоченост на Варна не беше проявен интерес от страна на „асове“ в световното кино. Ето защо фестивалният екран не предложи срещи с ярки произведения на голямото изкуство. С малки изключения подборката беше на нивото на добрия професионализъм, подчинена на един основен критерий — актуална хуманитарна проблематика. Преобладаваха героите в бели манти, които се бореха за човешкия живот предимно на операционната маса.

Фестивалът се откри с филма на Иванка Гръбчева „Хирурзи“. Излишно е да го представям, защото е добре познат на читателите на списанието. Въпреки че и той ни въвежда в лекарското ежедневие, че главният герой е хирург, който също със скалпел защитава живота, проблемът за професионалния дълг на хората в бели манти е поставен по-широко в контекста на нашата днешна действителност. Той прераства в проблем на нравствената личност, независимо от професионалната принадлежност на личността в социалния климат на развития социализъм. Темата за дълга е разгледана многопланово и интерпретирана със социална и психологическа мотивираност. В талантливото изпълнение на з. а. Васил Михайлов образът на „конфликтния“ д-р Панов художествено защитава авторската теза — реализираната личност е моралният стожер на хуманното общество. В нейния войнстващ хуманизъм е заложена светлата перспектива на човешката общност. Заради тази актуална трактовка на един извечен проблем, както и за професионалните и естетическите достоинства на реализацията, филмът получи сребърния медал.

Прави впечатление, че героите на повечето творби са въведени в остро драматични обстоятелства и почти винаги са изправени пред някаква нравствена дилема. Хуманната заплата на тяхната нравственост се изяснява чрез избраното решение в духа на прогресивните идеи на времето. Изборът се диктува от необходимостта на протагониста да ги претвори в дела и факти на социалната действителност. Показателен в това отношение е полският филм „Осъден“ с високо художествената реализация на темата за безболезнената смърт като нравствен и юридически проблем на съвременността. Автор-режисьорът Анджей Трош Раставецки със завиден професионализъм и публицистичен нерв поставя на об-



„Д-р Франсоаз Гайан“

ществена дискусия проблема за правото на неизлечимо болния да посегне на живота си, за да се избави от страданията, от една страна, и от друга — проблема за солидарната отговорност на съучастника пред закона и обществото. В хода на действието, което протича паралелно в два хронологически плана — съдебния процес и предисторията на „вината“, разказана последователно в ретроспекциите, — защитата на обвиняемия прераства в остро обвинение срещу анахроничното отношение към един общовалиден проблем на човешкия морал, срещу

закостенелите параграфи на наказателния кодекс. Условната присъда, която получава подсъдимият, защото е уважил решението на обречения на дълга и мъчителна агония по-възрастен брат, е една изстрадана победа на прогресивната съвест над „догматичния хуманизъм“. Успехът на Раставецки е в умението да ни активизира мисловно и емоционално, да ни спечели за пледираната кауза. Убедителната философско-естетическа защита на тази кауза донесе на талантливата авторска творба Голямата награда. Другият полски филм — „Объркани чувства“ на Леон Жано — обърка и нашите чувства със сантименталната трактовка на проблема за личната и гражданската отговорност в контекста на днешната полска действителност.

Двете френски участия — награденият със златен медал филм на Жан-Луи Бертучели „Д-р Франсоаз Гайян“ и „Седем мъртви по поръчка“ на Жан Руфио — придадоха блясък на фестивалния екран със съзвездие от именити актьори: Ани Жирардо, Франсоа Перие, Жан-Пиер Касел, Мишел Пиколи, Марина Влади, Жерар Депардийо, Джейн Биркин и ветерана Шарл Ванел. А също така и разшириха кръга от проблеми.

Ани Жирардо с проникновение и пестелива актьорска палитра изгражда пласт по пласт многоплановия образ на една съвременна жена лекарка. Образ от плът и кръв, на когото нищо човешко не му е чуждо, дори и страхът от смъртта. Тя, д-р Гайян, не посреща стоически фаталната диагноза, не се мъчи да ни излъже, че вярва в магическата сила на медицинската наука, а търси съчувствие и помощ. Тази дегеронизация подсилва оптимистичното послание на филма — обичай и се бори за живота, докато ти принадлежи. Златният медал на филма и наградата на ДО „Българска кинематография“ за най-добра

женска роля на Ани Жирардо бяха заслужено отличие за достойнствата на тази творба.

Наградата на ДО „Българска кинематография“ за най-добра мъжка роля получи съветският актьор Хайно Манди за образа на професор Талвиг в продукцията на „Талин-филм“ „Време да се живее, време да се обича“ на режисьора Вельо Кяспер.

От далечна Япония гледахме два филма: наградения със специалната награда на Лигата на червените кръстове „Майка Марико“ на режисьорката Марико Мияги и „Като слънцето те никога не плачат“ на режисьора Джиро Узука, една малодрама, която разплака зрителите, но не притежаваше необходимите идейно-естетически качества за екрана Варна-7. Марико Мияги беше откритието на Варна-6, когато дебютира с „Дома на коприненото дърво“, отличен със сребърен медал. Тя тогава за първи път съобщи за своята високохуманна дейност в създадения от нея дом за недъгави деца. Въпреки високата оценка на журито имам усещането, че в тази нова филмова поема, реализирана действително в един изящен поетичен стил, преобладават интонации на самолюбване. Приемам наградата като уважение към благородното дело на поетесата, актрисата, певицата и режисьорката Мияги. Като стимул за бъдещата ѝ работа с нейните недъгави питомци.

Наградата на Съюза на българските филмови дейци за режисура се присъди на постановчика на холандския филм „Ана, дете на слънцето“, Рене ван Ни, заради артистичната реализация на темата за отчуждението и девалвацията на нравствените ценности в капиталистическия свят.

Творбата на румънския режисьор Александър Татос „Червените ябълки“ бе отличена с наградата на Профсъюза на здравните работници в България. Заддунавският колега на д-р

Панов е в зората на научна кариера, на която пречат бюрократичното мислене на главния лекар и бедната, остаряла материална база на провинциалната болница. Младият Митика Игрода е талантлив хирург и смел експериментатор, влюбен в професията си човек, който непременно ще постигне набелязаната цел. А тя не е користна. За него смисълът на живота е в борбата за спасяването и продължаването на човешкия живот. Един от онези чудаци, които творят прогреса.

„Контрабанда“ на испанския режисьор Анхел дел Посо, италианската мелодрама „Стела“ на режисьора Луиджи Коци, „Засада“ на турския режисьор Атиф Батибеки и „Епидемия“ на унгарския режисьор Габор Пал, както и вторият български конкурсен филм „Дневна светлина“ на Маргарит Николов дадоха своя принос за доброто професионално ниво на Варна-7.

Понеже не успях да изгледам изцяло трите специализирани селекции, ще си разреша само една обобщаваща оценка. В областта на научното и здравнопросветно кино има удивителни постижения. И в трите конкурсни категории извън 22-те наградени заглавия има голям брой разнометражни филми, които трябва да се направят достояние на редовия зрител заради богатата всеоткривателна информация и широкия идейно-тематичен обхват, заради ангажмента им към физическото и духовното здраве на човека и опазването на природата и мира. Полезни и необходими филми!

Фестивал с голямо бъдеще

Нашата страна е постоянният домакин на този единствен по рода си световен форум и това ни задължава да милеем за престижа му сред прогресивната общественост. Ето защо ще си позволя да коментирам невзискателната селекция на игрални филми, както и някои други ас-

пекти и проблеми на Варна-7.

Никога досега този фестивал не е бил дотолкова игнориран от критиката и творците на световното кино. Какви са причините за това? Главната причина, според мене, е пропускът на организаторите да включват в селекционната комисия авторитетни представители на СБФД — режисьори и критици. Тяхното участие щеше да повиши художествения критерий и щеше да насочи вниманието към заглавия на световното кино, които в тематично отношение отговарят на девиза на фестивала, без да черпят сюжетите си непременно от лекарската практика. Следователно въпросът се свежда до едно по-професионално вглеждане в световната продукция, за да се открият и поканят онези престижни участия, които отговарят на Варна. Не бива да се примиряваме с отказа на „големите“ за участие, а да упорстваме в усилията си да ги привлечем.

„Осъден“



чем и приобщим към високохуманната платформа на Варна. Струва ми се, че СБФД би трябвало да поеме инициативата за повишаване на идейно-художественото равнище в игралната селекция, а така също и за привличането на изтъкнати кинотворци и критици. Целесъобразно е предложението на Чавдар Гешев на страниците на в. „Народна култура“ за учредяването на награда на ФИ ПРЕССИ, защото по този начин край „кръглата маса“ на фестивала ще се срещнат видни представители на националната и чуждестраните секции на федерацията за дискусии и оценки.

На Варна-7 липсваше една интензивна делова и творческа атмосфера поради липса на фестивален клуб, в който поне вечер след прожекциите гостите да се срещат, да разговарят и дискутират...Личните приятелства и контакти са важен фактор за претворяването в дела девиза на фестивала.

Чух мнения, към които се присъединявам, че дори ако всички останали фестивали престанат да съществуват, Варна **трябва** да съществува и се развива, да се провежда дори ежегодно. Защото е фестивал с голямо бъдеще!

СЪВЕТСКИ СЪЮЗ

Присъдени са наградите на Съюза на съветските кинематографиисти за най-добри трудове в областта на кинознанието и кинокритиката за 1976 г. Първа награда получават Е. Громов за книгата „Духовността на екрана“ и В. Фомин за книгата „Пресичане на успоредните линии“. С втора награда са отличени Н. Зоркая за книгата „На края на столетието“ и Г. Франк за „Картата на Птоломея“. Първа награда за статия се дава на А. Вартаков за „Проблеми на арменското кино“.

Болот Шамшиев, автор на филма „Белият параход“, работи над сценарий по повестта „Ранни жерави“ на Чингиз Айтматов. Историата, разиграваща се в средата на 10–12-годишни деца, е изпълнена с поезия в стил, така характерен за прозата на известния киргизки писател. Филмът ще се снима в студия „Ленфилм“ с участието на „Киргизфилм“.

Андрей Тарковски отново снима научно-фантастичен филм под названието „Сталкер“. Негова първа среща с фантастиката бе екранизацията на романа „Соларис“ на Станислав Лем. Кореспондент на „Съветски филм“, интервюиращ А. Тарковски, припомня, че режисьорът, преди да започне снимането на „Сталкер“, е бил запланувал екранизацията на един от романите на Достоевски, публикувал е също интересния сценарий „Хофмаида“ (по мотиви от книгите на немския писател Е. Т. А. Хофман). Защо отново Тарковски е избрал научната фантастика? „Отговорът е прост, казва Тарковски. Научната фантастика дава такива възможности за излизане на собствените мисли, каквито не може да даде тема из действителния живот. Струва ми се, че такъв филм може да съдържа мисли и събития в голяма степен по-значителни, отколкото други филми. За десетки години от своето съществуване киното си е извоювало възможността и правото да изразява душевните пориви на човека. Със средствата на киното могат да се създадат произведения, равни по значение на романите на Толстой и Достоевски, нещо повече, смятам, че в нашата епоха киното изразява духовното съдържание не по-зле, а даже и по-добре, отколкото театърът в античните времена. Затова работата в киното за мен е не професия, а въпрос на морал. Гледам на изкуството като на нещо неизмеримо важно, отговорно, нещо,



Кадър от новия български телевизионен филм „Случаят Вероника“, режисьор — Вълко Радев, сценарий — Райна Томова, Вълко Радев

което не се изчерпва с понятието за жанра или формата.“

Този път Тарковски се е спрял на един от романите на братята Аркадий и Борис Стругацки, но при свободна разработка.

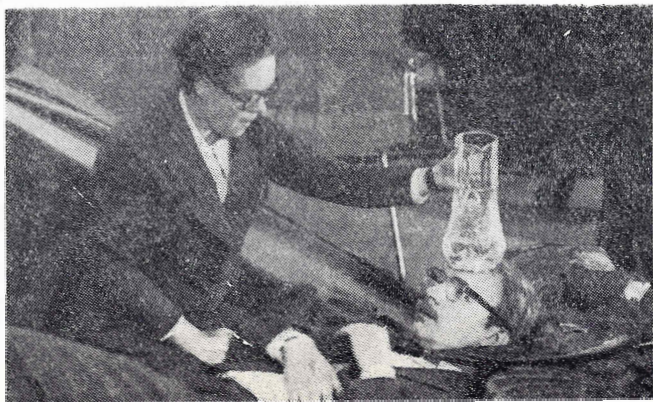
В Таджикистан, в околностите на град Исфара, пустинята е превърната в тайнствена страна. Трима мъже — писател, професор и техният водач Сталкер, се опитват да преминават нейната граница. Там някога е произлязла космическата катастрофа. Сега това място е необичайно, с много скрити възможности. Там се намира и Златният диск, загадъчна машина, създаваща живот. Този златен диск е целта на тримата герои.

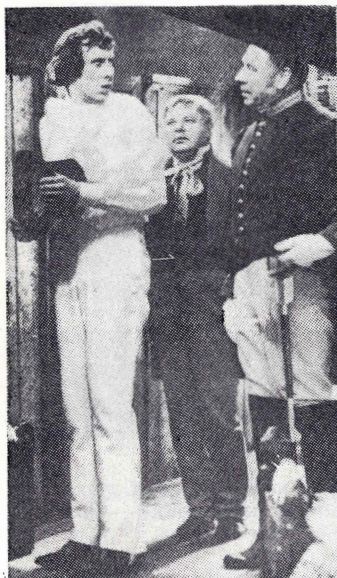
Но дали хората са дорасли да притежават Златния диск?

Дали са готови за срещата с невъобразимото? Както в „Соларис“, така и в този филм философският материал е по-важен от сюжетния, а експедицията на тримата мъже е преди всичко опит за по-голямо вглъбяване на човешкия дух. Оператор на „Сталкер“ е Георгий Рерберг. Ролята на водача изпълнява Александър Кайдановски, на професора — Николай Гриценко, на писателя — Анатолий Солоницин.

Съветските кинодокументалисти усилено се готвят за славния 60-годишен юбилей на Октомври. В Киев се поставя

Сцена от новата съветска кинокомедия „Служебен роман“, режисьор — Елдар Рязанов





Младият съветски актьор Сергей Мигицко в ролята на Хлестаков от филма на режисьора Леонид Гайдай „Инкогнито от Петербург“ (екранизация на комедията „Ревизор“ от Н. В. Гогол)

филмът „Първият украински старейшина“, посветен на живота и революционната дейност на Григорий Пиготровски. В централната студия за документални филми продължава работата над филма „Раждането на Октомври“. Това ще бъде разказ за постиженията на съветските петилетки, за хората и техните съдби, свързани с различни етапи от 60-годишната история на съветската страна, за трудови колективи, за новите социалистически отношения между хората.

В цикъла „60-годишнината на Октомври“ влизат филмите: „С кого сте, майстори на културата“, „Денят на съветската страна“, „Атласът на Илич“, „Москва — столицата на СССР“, „60 героични години“.

„Али Баба и 40-те разбойници“ е новият съветско-индийски филм. Негови постановки са Л. Файзиев (СССР) и Умеш Мехра (Индия). Сътрудничеството между двете страни успешно се развива вече много

години. Редовно се провеждат фестивали на съветски и индийски филми.

В Москва се е състоял преглед на любителски филми. Журито под председателството на киноматурга В. Соловьев, секретар на Съюза на съветските кинематографисти, е наградило 78 филма, почти половината от всички представители.

Повече от 20 000 кинолюбители и читатели на „Съветски екран“ са участвували в ежегодния конкурс на списанието. За най-добър филм на годината е признат „Ирония на съдбата, или с лека пара“ (автори на сценария Е. Брагински и Е. Рязанов, режисьор Е. Рязанов). В главните роли Б. Брилска и А. Мягков. За най-добри филми от социалистическите страни зрителите са посочили „Потоп“ (Полша), „Разбери ме, мамо“ (ГДР), „Комисарят на полицията обвинява“ (Румъния). От западните страни — „Връщането на белия кучешки зъб“ (Италия), „Цирк“ (САЩ) и „Зоро“ (Франция). За най-добър актьор на годината е признат А. Мягков, за най-добра актриса — Светлана Тома.

Продължават снимките на поредния Чехов филм „Смешни хора“, чийто режисьор е Михаил Швейцер. За основа на сценария са послужили късите хумористични разкази на писателя, а като мотив на главния сюжет — перилетните на един самодеев хор. В главните роли зрителите ще видят Евгений Леонов, Леонид Куравлев, Валерий Золотухин и Борис Новиков.

Сцена от новия съветски четирисериен филм-епопей „Сибириада“ на режисьора Андрей Михалков-Кончаловски



ПОЛША

В творческият колектив „Тор“ работи първия си самостоятелен филм режисьорът Хенрик Тадеуш Черницки. Сценарият, написан от Ева Пшибилска и Ричард Ридзевски, е разказ за двама възрастни хора, които решават да живеят заедно. Това е за тях форма на самоотбрана срещу самотата, а самотата става особено осезаема в момента, когато човек се пенсионира. Героите имат съвсем различен характер. Тя живее със спомените за своя годинка, който починал преди 40 години, затворена е, мъчно създава контакт с хората. Той, напротив, е личност общителна. През време на войната е загубил жена си и децата си. След войната е работил като добър специалист по строежи. „Моят филм е опит за полемика с хора, които бягат от живота, откъсват се от него. Есента на живота може да бъде творчески период и за самия човек, и за обществото.“

В студията за документални филми в Лодз режисьорът Тадеуш Стефанек е реализирал филма „Хитлеристките лагери за пленници на полска земя през 1939—1945 г.“. Използувани са фрагменти от оригинални филми, фотографии и документи, намерени в архивите на главната комисия по разследване на хитлеристките престъпления в Полша. Както е заявил режисьорът, това е първият в света филм за лагери на пленници, в който по приблизителни данни са загинали около 4 млн. войници от съюзническите войски.



Светският режисьор Георгий Данелия снима новия филм „Нищо особено“

Жури под председателството на Роман Братни е присъдило наградите „Ижиковски“ на Клуба на филмовата критика при Съюза на полските журналисти. Първа награда получава Болеслав Михалец за целокупна критична дейност, втора награда — Йежи Нециковски за цикъла фейлетони „Сближаването“. Лауреатка на трета награда е станала Алиция Искеренко за публикации за полския документален филм.

Действието на серийния филм „Знак на орел“, който снима сега режисьорът Хуберт Драпела, се развива в годините 1308-1331. Върху исторически събития, свързани с дейността на Владислав Локет, Алина Корта, Бохтан Форенба и Хуберт Драпела са написали сценария, чийто герой е Гневно. Неговите родители са убити от Бранденбургци. Момчето случайно попада между хора, които помагат на полския рицар Локетка. Той става пратеник на княза и изпълнява много трудни задачи.

Режисьорът Януш Кубик снима научно-фантастичния филм „Биохазарт“, сценарий по новелата на Конрад Фиалковски. Събитията се развиват след двехилядната година. В главните роли участвуват Лешек Хердеген, Чеслав Ярошински, Януш Кубицки. Оператор Томаш Тарасин.

За четвърти път редакцията на полското списание „Филм“ е присъдила своите награди. Главната награда за игрален филм на съвременна тема получава М. Пивовски за филма „Моля, тук бият ли?“. С награда е отличен и филмът „Белегът“ на Кшищоф Кешловски. Наградата за дебют в игралния филм е дадена на Ричард Чекала за филма „Зофия“. Наградата за актьорски дебют — на Йоана Щепковска. Журито е присъдило почетно отличие на светския филм „Премия“ на режисьора Сергей Микаелян, признавайки го за най-добър задграничен филм, прожектиран през 1976 г.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

В творческия колектив на Ото Хофман вече от няколко години се работят филми предимно за деца. Филмът „Трите ореха на Пепеляшка“ (режисьор Вацлав Ворличек) заслужено получи любовта на хилядите малки зрители. Сега сценаристката на филма Бохомила Зеленкова отново е написала сценарий за режисьора В. Ворличек. Сценарият под името „Как се събуждат княгините“ е осъвременена версия на „Спящата царкния“. Теми из детския свят са чести и в творчеството на Карел Кахиня. След успешната екранизация на приказката на Андерсен „Малката сирена“ режисьорът подготвя филм „В очакване на дъжда“. Сценарият, който режисьорът е написал съвместно с младия автор Карел Габрадски, обхваща няколко дни от живота на едно тринадесетгодишно момиче, принудено да прекара ваканцията само. Новият филм на Ото Ковал „Не искам никого да слушам“ е разказ за съдбата на едно момче, останало без родители. Режисьорът Юрай Херц, който досега не е реализирал филми за деца, ще дебю-

тира през 1978 г. изведнъж с два филма: „Прекрасната“ и „Деветото сърце“.

УНГАРИЯ

Имре Михалифи (главен режисьор на Унгарската телевизия и генерален секретар на Съюза на унгарските филмови дейци) екранизира романа „Общо престъпление“ на Е. Галгоци. „Събитията от 1956 г.“ са вече история — казва И. Михалифи. През тези 20 години в Унгария се извършиха важни промени и именно от тези позиции ми се иска да подходя към онова време. Но все пак бих искал да подчертая, че 1956 г. във филма е само исторически фон на една човешка драма. Героят е младеж, действието се развива предимно на село. Годината 1956 е само задкулисен фон, момент, в който се разклаща даден поряdek. В селото, в което живее героят, се извършва убийство, което би било немислимо в нормално време. Това е момент на вакуум, благоприятен за престъпления, почва, върху която почива трагедията на героя...

Актрисата Барбара Бри-лска в новия чехословашки филм „Тихият американец в Прага“ на режисьорите Йозеф Мах и Щепан Схалски



На фестивала на унгарския късометражен филм в Мишколц са наградени: „Обичам живота“ на К. Мечкаши, „И все пак“ на Ю. Чьоке. В областта на анимационния филм е отличен „Боб-филм“ на режисьора Ото Фоки.

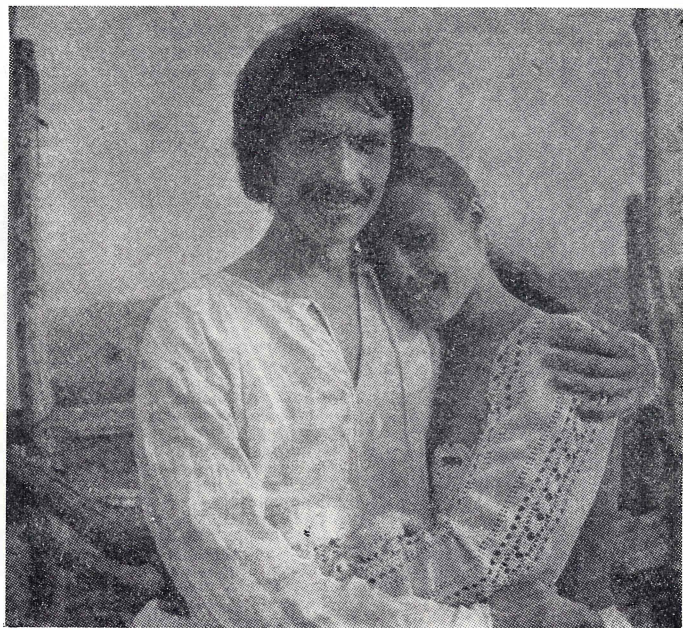
От новата учебна година в унгарските педагогически учебни заведения и в университета ще бъдат създадени самостоятелни катедри по филмова естетика. Вече 10 години в Унгария филмовата естетика е допълнителен предмет, към изучаване на унгарска литература в средните училища.

ГДР

В Германската демократична република са присъдени наградите „Хайнрих Грайф“ за 1977 г. В областта на филмовото изкуство награда, първа степен получава режисьорът Йохим Кунерт за екранизация на литературни произведения.

Режисьорът Курт Вет е реализирал за Германската телевизия серийната историческа комедия „Златно време, прекрасни хора“ — за военната индус-

Сцена от новия филм на ГДР „Една шепа надежда“ от серията „Червеният кръг“; режисьор — Франк Фогел, сценарий — Гюнтер Карл.



Сцена от унгарския исторически филм „Очи, пълни със звезди“ на режисьора Миклош Маркос. На снимката актьорите Д. Юрай и Ай Сиртеш.

трия в Германия преди Първата световна война. Ролята на император Вилхелм изпълнява Ханьо Хасе, ролята на Алфред Круп — Ралф Хопе.

ИТАЛИЯ

Съобщенията за кризата в италианското кино буди само учудване. Кризата на пръв поглед е незабележима. В Рим има около 200 кина, от тях 80 премиерни. На тазгодишния фестивал в Кан италианското кино се представи с 6 филма — три в конкурсната програма и 3 в рамките на прегледа на младите режисьори. Римската филмова школа, която вече от няколко години не приема нови студенти, от миналата година възобнови дейността си (първата година са били приети 40 студенти — 31 италианци и 9 чужденци). Построената преди 40 години в околностите на Рим Чинечита, най-голямата италианска киностудия, е била неотдавна модернизирана. Изглежда, че няма място за тревога. И все пак тя съществува. Макар

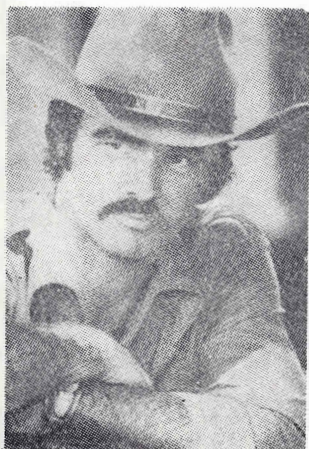
и само с това, че в Чинечита от деветте снимачни зали работи само... една. В нея сега се снима телевизионен сериен филм по романа „Мадам Бовари“. На въпроса защо останалите зали са празни, зададен от журналисти на шефа на студията, той отговорил кратко: „Нямаме клиенти.“ Това съвсем не означава, че Чинечита е пуста. В лабораториите и монтажните зали кипи работа. Чинечита е голяма фирма за услуги, която сътрудничи с много продуценти. Но факт е, че производството на италиански филми намалява, а също и посещаемостта на кината, макар и в минимален процент. Може би, отбелязва един италиански критик, намаляването на количеството ще подобри качеството.

Популярният някога немски актьор Харди Крюгер ще дебютира в Италия като режисьор с филма „Хоризонти“. В главните роли участват Максимилиан Шел и Барбара Буше.



Френската актриса Джули Кристи във филма на английския режисьор Джозеф Лоузи „Пратеник“

Кадър от филма „Смоук и бандитът“, режисьор — Хол Нидъм. В ролята на бандита — Бърт Рейнълдс



ФРАНЦИЯ

Картуши де Венсан. Вече няколко седмици това място в покрайнините на Париж е реконструирано в квартал „Орлеан“ от XVIIв., където режисьорката Ариана Мнушкин (основателка и ръководителка на парижкия театър „Слънце“ по собствен сценарий ръководи своята първа кинопостановка „Молиер“, или животът на честния човек“. Двадесет и четири седмици е траяла подготовката, 22 седмици са определени за снимките на филма „Молиер“, чийто герой съвсем не прилича на Молиер от биографичната литература. Той пътува из Франция, обикаля панаирите, наблюдава своя век. „Искам да покажа — казва режисьорката — творческата личност във време на бунтове срещу централната власт.“ Тази среща на Мнушкин с Молиер не е случайна. Нейният театър „Слънце“ е изграден върху същите принципи, както и Молиеровата трупя. Но ако Молиер е трябвало да търси подкрепата на краля, Мнушкин е получила средства за снимането на филма от известния режисьор Клод Любуш, останал възхитен от сценария. Ролята на Молиер изпълнява актьорът Филип Кюбер от театър „Слънце“.

Най-популярната двойка на френското кино Мирей Дарк и Ален Делон ще играят отново заедно във филма „Човек под влияние“. Това е екранизация на романа на Пол Моран за един фанатичен колекционер на произведения на изкуството. Романът е имал сензационен успех през 1936 г. Филмът се поставя от режисьора Едуардо Молинаро.

Съветският филм „Дерсу Узала“ (режисьор Акира Куросова се ползува с много голям успех в Париж. От пет месеца непрекъснато го проектират в премиерните кина.

Четиридесетгодишният Жан-Мишел Фолон е известен график, много негови рисунки и плакати са намерили място в музея. Във Франция се цени не само талантът му на художник, но също и неговият актьорски талант. Вече няколко пъти Фолон се появява на екрана. Сега той играе във филма „Такъв субект като мен никога не трябва да умре“, режисьорски дебют на сценариста Мишел Вианей. Фолон изпълнява ролята на Леополд Блум, човек на когото във всичко му върви. Има пари, чудесна жена, добри приятели. Но ето че един ден той си зада-



Кадър от новия филм на Луис Бунюел „Този неясен обект на желанието“

ва въпроса за смисъла на живота, на работата, пита се какво е щастие, как може да се избяга от самотата. Критикът Жан де Барончели определя филма като метафизична комедия. „Богатството на кратките сцени, скечовете, фрагментните диалози напомнят филмите на Тати“ — пише Барончели. „Хуморът е най-добрият начин за набиране на дистанция, за наблюдаване отстраня. Хуморът позволява да се говори по-лесно за трудностите на живота“ — е заявил в едно интервю режисьорът.

Новият филм „Разглезени деца“, който Бертран Таверни сега снима, е със съвременна тематика. Героят е режисьор, който за известно време се отделя от семейството си, за да

Кадър от последния филм на френския режисьор Робер Бресон „Дяволът вероятно“ (отличен със „Сребърна мечка“ на Западно-берлинския фестивал).



може спокойно да работи. Но в неговата „самота“ прекрива една девойка. Конфликтите, произлизащи от тази връзка, принуждават режисьорът да напусне своята кула от слонова кост и се завърне в живота. „Моят филм почива върху материални от ежедневния живот. Това е сатира за хората от филмовите среди. Много често именно в тези среди хората като че ли са лишени от чувството да иронизират собствените си постъпки“ — казва режисьорът. Главната роля играе Мишел Пиколи, а неговата партньорка е младата актриса Кристине Паскал, която гледахме във филма „Часовникът от Сен-Пол“.

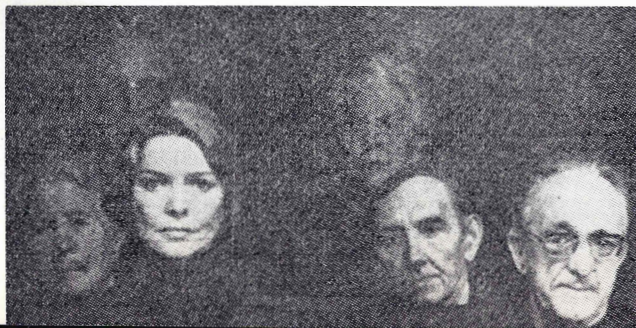
АНГЛИЯ

Първите гласове на критиката са ентусиазирани: Тони Ричърдсън отново е в най-добра форма. Неговият „Джоузеф Ендрюс“ не само не отстъпва, но даже и превъзхожда „Том Джонс“, който обиколи света. Филмът „Джоузеф Ендрюс“ е забележителен преди всичко с върнатата картина, която дава на обществото от онова време — казва английският критик Артур Найт. Главната роля изпълнява Питър Фърт. Негови партньори са Ен Маргрет и Бетил Райт. „Но звезда на филма е все пак режисьорът Тони Ричърдсън“ — отбелязва критиката.

Много популярната английска актриса Гленда Джексън играе в американската комедия „Домашно нахалство“ като партньорка на Уолтър Матхау. Темата: късната любов на един овдовял лекар към неговата пациентка, майка на 16-годишна дъщеря.

Лиано Вентура провежда в Лондон следствие по делото на тайнствената смърт на един английски писател. Ролята на писателя изпълнява Ричард Бъртън. Една от неговите бивши жени играе Мари Кристин Баро, а лекарката-психиатър: Ли Ремик. Филмът под името „Докосване на медузата“ се поставя от режисьора Джек Голд.

Актрисата Елен Бърстейн във френско-английския филм „Провидение“ на режисьора Ален Рене



ВИЕТНАМ

В град Хо Ши Мин е завършил IV фестивал на вьетнамски филми. На този най-голям в цялата история на вьетнамската кинематография преглед са били представени 85 филма от 13 студии. Голямата награда на фестивала „Златният лотос“ е била присъдена на филма „Августовска нощ“, на кинематографисти от Ханой. Това е вълнуващ разказ за исторически събития от Августовската революция. Фестивалът е бил посветен на важно събитие в живота на вьетнамския народ — две години от освобождението на Южен Виетнам.

АФРИКА

Творчеството на испанският поет и драматург Федерико Гарсия Лорка, убит от франкистите през Гражданската война, не е още екранизирано. Но мароканският режисьор Соухел Бен Барка („Хиляда и една ръка“) е получил правото да филмира пиесата „Кървава сватба“. За главните роли са поканени Ирени Папас и Лоран Терзиев.

САЩ

Животът на известната Анджеела Дейвис, бореца се за правата на негрите в Щатите, ще бъде показан във филма „Братя“, режисиран от Артур Барън. Имената ще бъдат сменени, а в началото на филма ще стои традиционното: „Всяко сходство с героите е случайно.“ Главната роля изпълнява Ванета Мак Джи.

Марлон Брандо, който много пъти активно е участвувал в защитата на американските индианци, напоследък енергично се е заел с реализацията на един сериен филм, посветен на този проблем. На една пресконференция Брандо е заявил, че индиан-

ската народност не се ползува със закрила, че както в миналото така и днес, е дискриминирана. Филмът, който ще се снима, представя епос за индианците. Всички актьори ще участвуват без хонорар, техническият екип също. Приходите от филма изцяло ще бъдат предназначени за фонда за подпомагане на индианците. „Този тринадесетсериен филм ще коства доста скъпо — казва Марлон Брандо, — но се надявам, че ще се намерят хора с добра воля, които ще вземат участие във финансирането му.“

Алфред Хичкок е пристъпил към снимането на своя 55-и филм — „Кратка нощ“ — по едноименния роман на Роналд Къркбридж. Това ще бъде една любовна история, но с характерната за режисьора доза на тайнственост и напрежение.

Режисьорът Мустафа Акад, чийто филм „Мохамед, пратеник на бога“ се е появил най-после по американските екрани и е бил атакуван от екстремистки мюсюлмански организации, подготвя филма „Саладин и кръстоносците“. Сценарият на Хари Крейч показва интересна картина от времето на кръстоносните походи на Ричард Лъвското сърце и сблъсъка на арабската и европейската култура.

Антони Куин играе във филма „Децата на Санчес“ по сценарий на Чезаре Дзаватини. Снимките са направени в Мексико. Партньорка на Куин е известната някога звезда Долорес Дел Рио.

Доминик Сандра и Робърт де Ниро във филма на Бернардо Бертолучи „Двадесети век“



СЦЕНАРИЙ

Никола РУСЕВ

РОДЛЪТ



Ръми ситно и постоянно.

Девет мъже в черни, блестящо-мокри мушамы, крачат през локвите на коловозите. Бай Найдено е повел бригадата си на смяна. Големият високоговорител, вързан над провисналите временни кабели на временния стълб, рече масова песен.

Мето, едър добряк с детско лице, вървешком чете от смачкан лист хартия и напрегнато, беззвучно движи устни. . . Костурата побутва с лакът Величко, той на свой ред побутва Борето. . . Дачо е посинял от усилие да сдържи смеха си, обляга се на Митко, сочи Мето в гърба. . . Сговарят се с погледи, вървешком заемат позиция около него и когато Мето, затворил очи, повтаря прочетеното, сякаш учи стихотворение — спъват го, задържат го да не падне, тласкат го. Костурата ловко е измъкнал листа от ръката му:

— Ще се пребиеш бе, пууу, ега те у изказвача!

МЕТО (*ужасено*). Листото! . . . Нема ми листото!

БОРЕТО. Я? . . . Изпуснал го е и сме го затыпкали. . .

Мето гледа омесената при „номера“ кал, колебливо рови с крак. . . Костурата, размахал листа, побягва: Мето го гони.

ШАРЕН КОЛЪО. Дай му го.

. . . Бараката на Иван Зъбчето, партийния секретар на обекта. Да, ама вратата е заключена.

КОСТУРАТА (*обляга, целува на прозорчето*). Нали щеше да ни чака бе?

Обектът е ремезето — тук, под дъжда още го няма, стърчат само наченати конструкции, блясат електрожени, два кулокрана плавно движат стрели над камарите панели и покривни ферми. . .

. . . Но на стената е нарисован как ще изглежда: три цеха, огромен корпус-хале, по между им — градинки като зелени торти. Един от кварталите на бъдещия комбинат, гигант. Встрани от макета ярък надпис: „Другарю строител, помни! Монтажът на корпус трябва да завърши след (с тебешир) 28 денонощия!“

Засланият се под късата стряха, Величко пали цигара.

НАЙДЕН (*към техническия, който яростно бърза*). Ангелов, да си виждал Зъбчето?

Техническият само махва с ръка и отмицава. . .

Панелният елемент, все още вързан за стрелата на крана, е легнал на отреденото му място. . . но в гнездата на дюбелите, вертикалните оси на арматурата не съвпадат.

ЗЪБЧЕТО (*яростно рита панела*). Добре де, какво да направя?

ВИДЕЛОТО. Ами аз какво да направя? (*Дава знак — кранът повдига железобетонната стена и я връща на площадката*.) Така ли се гони обещание? Качвай, сваляй — това яде време! . . .

ЗЪБЧЕТО. Да де, да де! . . . (*Сърдито си тръгва*.) След час ела при мене.

Управлението заедно с пощата, стола, навеса на автобусната спирка и паркинга ограждат малко площадче. Лозунги и портрети на първенци. По балконите на двата жилищни блока пране.

На паркинга спира елегантен червен фиат. Мъжът заключва, пита — посочват му управлението.

Врата с табелка „Личен състав“.

ЧИНОВНИЧКАТА (*обидено*) . . . Че стова име при нас се числят стотици бедругарю, и с такова презиме, това са шест стройрайона, на километри площ. . . Разбирам да се казваше например. . . (*поема документите му*), един Правдолюб Гутиранов, вчера го открихме за. . .

МЪЖЪТ (*спокойно*). Разбирам, но той се казва Димитър Димитров.

ЧИНОВНИЧКАТА (*променила лице, му връща документа*). Разбира се, ще направим възможното. . . Значи, напуснал е гимназията миналата година и е постъпил тук без строителна професия? . . . (*Въздъхва*.) Ще съобщим по радиоуредбите във всичките райони.

МЪЖЪТ. Това е неподходящо

ЧИНОВНИЧКАТА. Но нашите уредби обхващат всички обекти, той няма начин да не чуе и. . .

МЪЖЪТ. Тъкмо това имам пред вид.

ЧИНОВНИЧКАТА (*сконфузва се*). Извинете, но понеже, по вашето име помислих, че сте роднина, и. . . нали. . .

МЪЖЪТ (*спокойно*). Така е. Но в случая това не облекчава нещата.

ЗЪБЧЕТО (*на Борето*). Бягай викни Пушека. (*Отключва бараката*.) Сигурно е в стола. И Стоянчо да вземе.

МЕТО. Ама защо сега, и на публика ли. . .

В бараката — две дървени пейки, бюро с телефон, кантонерка, електрическа печка. Радиоточката свири. Зъбчето крадливо поглежда часовника си.

КОСТУРАТА. Време е да се отракваш и на публика, няма да те затваряме с репортерката визави (*в отговор на немия въпрос на Зъбчето*). А, вече е бомба. . . в сравнение с миналия път. (*Мести предметите по бюрото*.) Значи, нали — сърцато и уверено, както го тренирахме зарапта. Хайде. Значи, това е ужим микрофона.

Дачо посинял изхлипва, Мето е застанал, сякаш ще се бори. Влиза Виделото, махvat му да седне. На вратата застава Надето и спокойно гледа.

КОСТУРАТА. . . Така, аз съм репортерката, готов (*променя глас*). Драги слушатели, намираме се там и там, разговаряме с другаря Методиев, един от виновниците за днешното тържество.

НАДЕТО. Изказването не знам, ама стойката е изпипал.

МЕТО. Баре тя да се махне.

НАДЕТО. Защо, нещо неприлично ли те научи? (*Изчезва*.)

НАЙДЕН (*замахнал е*). А, то се разбра — ще те връщам аз тебе в къщи. . .

Затварят вратата.

КОСТУРАТА. Хайде, готов, така и така — другарю Методиев, моят първи въпрос е: какво ви насочи към почетната и благородна професия на строителя?

И му махва с ръка: „Ти си.“

Мето, забил очи в листа, започва бавно и гъсто да са изчервява. . . разтърква се, поема дъх. . .

РАДИОТОЧКАТА (*внезапно щраква — прекъсва песента и проговаря със звънък момичешки глас*). Внимание! Бригадирите и заместник-бригадирите на обект „Корпус“, на срочно съвещание при началника на стройрайона! . . . Внимание! Бригадирите и заместник-бригадирите. . .

ЗЪБЧЕТО (става). Хайде. (На Костурата). Потренирайте го и... утре, отлагаме з утре.

НАЙДЕН. Ако се забавим — почвайте.

ЗЪБЧЕТО. Май няма много да се забавим. (Заклучва бараката, тръгва, с него Найден и Шарен Кольо, Виделото вървешком занича в лицето му.)

ВИДЕЛОТО. За какво ни вика?

ЗЪБЧЕТО. Кой знае. . .

ВИДЕЛОТО. Па ти, та кой. Щом ни сбра предварителната. . .

Зъбчето не му отговаря — Борето, Димо и Стоянчо бързат насреща им в ситната мрежа на дъжда.

5

На дългата маса, покрита с червен плат — кутия бонбони и бутилка коняк. Началникът на стройрайона Тодоров — едър и побелял — говори по телефона, главният инженер Аладжемов налива чашките. . . Зъбчето и хората му са прави.

ТОДОРОВ. . . И това знам. . . Не ме интересува! . . . Закъсаме ли още веднъж заради тебе, ще предизвикам друг разговор! . . . (Затваря, телефонът веднага извънвява.) Да! Ида, казах ви! (Затваря.) Е — заповядайте!

АЛАДЖЕЛОВ. Не михме чашките, ама то — спирт, върви си с дезинфекцията. Наздраве.

Пръв посяга Зъбчето, след него — Найден.

ДИМО (окашлюва се). Ами, щом черпите. . . а защо черпите?

ВИДЕЛОТО. Кога те подслаждат още с влизането — стегай дупе.

ТОДОРОВ. Виденов, не ме прекъсвай.

ВИДЕЛОТО. Па ти още нищо не си рекъл. . .

ТОДОРОВ. Вярно. Добре сега — в какво се състои работата. Снощи, по някое време седим тука с другаря Аладжемов, умуваме и — изведнъж ни осени. (Мрачно се усмихва.) Такова чудесно хрумване, как не сме се сетили досега. . . Споделяме го с вас. Я, Аладжемов, ти ще го кажеш по-кратко. (Звън. В слушалката.) Ида! След пет минути съм при вас! . . . (Затваря и измъква изпод бюрото гумен ботуши.)

АЛАДЖЕЛОВ. Другари, можем ли да работим ние, или не можем? Можем и още как! А научихме ли се да празнуваме плодовете на своя труд? . . . Защо със завършването на корпуса, да не си направим един грандиозен празник?

ЗЪБЧЕТО (поел погледа му). Идеята е чудесна.

ВИДЕЛОТО. Вие първо оправете работата с панелите, днеска дойдоха четири нестандартни!

ТОДОРОВ. Имай го оправено, утре цял ден съм на базата.

АЛАДЖЕЛОВ. Героизъм ли ще бъде монтирането на корпуса в такъв срок? Върви ли подготовката по награждаването на първенците? Какво сте вие, бригадите за комунистически труд ако не елита на класата? . . . Защо например като домакини да не поканим един от най-прочутите певци, който с гласа си разнася славата на нова, социалистическа България?

ШАРЕН КОЛЬО (кротко). Из петте континента.

АЛАДЖЕЛОВ. Точно така, из петте континента! Да дойде тука като наш гост, да изнесе един грандиозен концерт там, в същия този наш корпус-хубавец. . .

ЗЪБЧЕТО (веднага.) Идеята е чудесна!

АЛАДЖЕЛОВ. Значи така, решаваме, нали? Това е дори символично! Тези, които разнасят славата, да дойдат като гости на онези, които я творят. С труда си. Така ли е? Значи, решаваме да го поканим.

ШАРЕН КОЛЬО. Може. Колко му е — таман не съм ходил скоро до Миланската скала. . . Поканвам го, мятam го на мотора и. . .

ЗЪБЧЕТО. Не четеш вестници. От седмица си е в България.

ДИМО. А, е — той затова е дошел. Чака да го поканим. И като се затърчи — та право тука у калта.

НАЙДЕН. Е хайде, ние можем да я газим, той не може.

ДИМО (кива). Не може! Щото може да протине! Това е глас, не е мускул! . . . Едно простиване, и. . . Какво си мислите вие бе, тоя човек като само зине три ноти, и туря у джеб хиляда долара! . . . Ще дойде, ама на върба!

СТОЯНЧО. Бай Димо, извинявай, ама и те си имат планове. Както от нас се иска да се издигаме културно, така пък от тях се иска да се свързват с народа и по-близо до народа.

ШАРАН КОЛЬО. Е добре де. . .

ДИМО. Даааа.

Пауза.

ВИДЕЛОТО. А бе, ама ние с всичкия ли сме?

ЗЪБЧЕТО. Бай Личо, дрѣж се сериозно! Истината е, че той вече се е съгласил! И не само той — и един световноизвестен цигулар се е съгласил, и един световноизвестен пианист, и още една световноизвестна певица.

АЛАДЖЕМОВ. Точно така. Разговаряно е на високо ниво, празника ще го правим под патронажа на градския комитет, така че чакайте много гости! Добре че корпусът е голям.

ДИМО. А това трябваше да го кажете в началото.

АЛАДЖЕМОВ. Ще излъчите една делегация, ще го поканите. . .

НАЙДЕН. Е нали вече се е съгласил?

ЗЪБЧЕТО (*сангвинично*). Е хайде сега и ти ме ядосвай! . . . Въпросът е да излезе инициативата от нас, от масите да излезе, от бригадите да излезе, ние ще сме долакините, ще отидем официално, ще. . .

АЛАДЖЕМОВ (*поглежда бележника си*). Да речем — в петък, а?

ЗЪБЧЕТО. Бе предупреден е, ще ни чака в петък, шестнайсет нула-нула. Ще вземем с нас и едно момиче, така. . .

ТОДОРОВ (*нетърпеливо*). Сега обаче има една последна подробност. По график монтажът на корпуса трябва да е завършен на 24-и. (*Виделото отваря уста.*) Казах, с панелите ще се справи! Друго има. Нашите именити гости са в България до 18-и. Трябва да имаме готовност да ги посрещнем в завършения, монтиран корпус най-късно след, колко прави сметката?

АЛАДЖЕМОВ. 21

ТОДОРОВ. Точно така, след двайсет и едно денонощия.

Става много тихо.

ВИДЕЛОТО. Ей, за деца ни имате, мама му стара. . .

ДИМО. Ми — значи, язък, ще поминем без певец.

Пауза.

ТОДОРОВ. Слушайте, другари. И с певци и без певци — корпусът трябва да е готов след двайсет и едно денонощия. Най-късно. (*Избухва.*) Ей го телекса бе, Аладжемов, покажи им го бе, последно предупреждение, не, известяват ни — натоварили са ги машините, пращат ги, знаете как е с пристанищните складови бази, какво искате да ви обяснявам повече, пристигат! . . . Това е свръхмолерна техника! . . . Къде ще ги пльоснем! Под дъжда? В калта? . . . Тука ли да ги туря? (*Плясва се по темето.*) Само за три дена в тая киша както и да ги покриваме. . .

Налива си вода, чашата ситно чука в гарафата.

ЗЪБЧЕТО. Чакай де, не сме казали, че няма да стане. . .

ДИМО. Ама, другари, и господ да слезе. . .

АЛАДЖЕМОВ. Господ няма да слезе. А, бай Найдено?

НАЙДЕН. Ми. . . ако се тури още един кран от северната страна и се привлече още една бригада. . .

ТОДОРОВ. За крана вече се разпоредих. Но бригада — няма. Слушайте, момчета, обяснете на хората: случаят е екстрен, взел съм специално разрешение — ще плащам с две ръце! От вас се иска да стане.

ШАРЕН КОЛЪО. Че то. . . тогава може да стигне до. . . (*споглеждат се*). . . кой ще ти даде да платиш. . . двеста и петдесет процента например. . .

ТОДОРОВ. Изработете ги — и треста ще платя!

ДИМО. Е, чак треста — ще ги платиш, ама на наследниците.

Освежено се смеят. . .

ВИДЕЛОТО. Момчета, ще туря ръка на сърце: мене ми се чак такива. . . световноизвестни, нали — не изпущат. Айде наздраве, а?

Решително вдига чашката.

6

Една ръка изтрива тебеширената цифра 28 и на нейното място изписва 21.

Павилионът скара-бира е пълен. Костурата седи пред шише лимонада. Очилатият угодливо кима, Къркавецът ниже с надежда:

— Видях, пресмятах — не е за сам човек, то и за двама не е, ама ако дадеш ти, ще се оправим. Десетина дена по четири-пет часа. . . а?

— Разбрах, че и фаянс работите, нали не греша? — отвратен от угодливостта си кашли Очилатия.

— Бе ще го видиш — хвали, сякаш ще го продава, Къркавецът. — Има четири професии по талия, това не е майстор, професор е, каквото пипне. . .

— Ще ви вземам отгук с колата си, а когато не мога да ви връщам — ще наемам такси.

— Бе човекът плаща, нали, него го интересува да си направи ремонта, нали. . . Съгласен е, хайде хаирлия.

КОСТУРАТА (*спокойно отпива*). Не.

ОЧИЛАТИЯ. Но защо?

КОСТУРАТА. Защото ме мразите.

— Костура, вярно ли бе, а, голяма вечеринка се гласяло, а?

КОСТУРАТА (*към току-що влязлата група*). Вярно, я!

— Метко щял да приветствува световноизвестния, вярно ли, а? Усилил си му тренировките, а, вярно ли, а?

КОСТУРАТА. Вярно, я!...

Смеят се, та се заливат.

ОЧИЛАТИЯ. Извинете, просто не ви разбрах...

КОСТУРАТА. Разбрахте ме. Казах, че не ща, защото ме мразите.

ОЧИЛАТИЯ. Но, моля ви се... та аз ви виждам за първи път!

КОСТУРАТА. Това не променя нещата. Мразите ме, и то трикратно, в минало, в настояще и в бъдеще време. Първо, сте ме напразили като част от целия свят, когато ви се е наложило да правите ремонт. Второ, мразите ме в момента, защото сте принуден да ми харесате с условията си. В близко бъдеще ще ме мразите, защото ще бъдете принуден за една работа, която не уважавате, да ми заплащате повече, отколкото получавате вие самият... А в далечното бъдеще ще ме мразите, защото знаете, че не е изключено да ви потриявам пак. (*Видял е Верчето, която оглежда масите от вратата, оставя на масата монета.*) Извинете.

Махва на момичето, промъква се между масите.

— Костура, а вярно ли, че...

КОСТУРАТА. Вярно, вярно, всичко е вярно.

Излиза с Верчето.

Очилатият, изненадан от думите му, го изпраща с поглед:

— Какъв е тоя човек?...

КЪРКАВЕЦЪТ. Няма как, другарче. Ще плащаш за трима. Само да видим кои да са... кои... (*Оглежда масите.*)

...А Костурата е яхнал мотоциклета, чака Верчето да се настани зад него, опитва газта... И разглежда елегантния червен фиат, паркиран през една кола.

КОСТУРАТА. Така ли каза?

ВЕРЧЕТО. Да бе, очите й останаха и като я пробва — ама, като за нея ушита!...

КОСТУРАТА (*потегля*). Само да не са я продали, вече...

ВЕРЧЕТО (*не чува*). А?...

Костурата вика нещо, но ревът на мотоциклета го заглушава.

...В червения фиат гледа и Митко. Гледа замислено, облегнал се е на камарата амбалажни каси... Ето, мъжът излиза от „скара-бира“, разсеяно оглежда площада... Отива към стола, влязъл, минава край масите, вглежда се в човешките лица... Минава край опашката... И се приготвя да чака... но опашката вече линее, и мъжът, разбрал, че е безсмислено да стои тук повече, макар че изобщо начинанието му, изглеждала, е безсмислено, излиза и се отправя към колата си.

Митко гледа как фиатът потегля, но не поема към града, а се отправя към вътрешността на строежа...

7

Жилищната барака. Борето реши Мето, Дачо му поправя кърпичката в малкото джебче, Величко държи в ръка обувката му.

БОРЕТО. Готов. Ей това е — може да е обиколил света, може всичко да е видял, ама такова нещо като тебе — едва ли.

МЕТО (*гледа се в огледалцето*). Бе... (*и доловил някакво подозрително движение около себе си, бърка в джеба си и изтръгва*). Листото!...

ВЕЛИЧКО. Ама какво листо бе, какво се подучи ти бе, без листо вече крачка не правиш!...

МЕТО. Листото е предложението!... Ей тука беше!...

Вратата се хласва и Зъбчето, възбуден, вика от прага:

— Колко е часът?... Колко е часът, а? Колко е?

ВЕЛИЧКО. Два и половина.

ЗЪБЧЕТО. Не питам, да ми отговориш!... Колко е часът, а?...

МЕТО. Дигнах ми листото! (*Борето го пхва в джеба му и го вади.*) С арията на Мефистофел! От кого беше!

ЗЪБЧЕТО. След две минути — там. (*Изчезва.*)

БОРЕТО (*чете*). От Бончо.

МЕТО (*обува и другия гуген ботуш, навил крачола на елегантния панталон... Застича*). Не беше Бончо. (*Вторачва се в листото.*) Ти ли го замръчка?

...Ванчо, шестгодишен, гледа от балкона към площадчето.

ВАНЧО. Тате, събирам се!

Костурата и Шарен Колю гласят Найдено, Костурата му връзва нова връзка, Шарен Колю го пръска с парфюм.

Звъни се дълго и яростно. Найдено вика:

— Васке!

... Вратата към стаята се отключва, Васка излиза, отправя се към антрето, Костурата открехва.

КОСТУРАТА. Ей, я да погледнем с едно око, а?

— Не! ... — Вика отвътре гласът на Верчето и тласва вратата под носа му.

ЗЪБЧЕТО (*вече така възбудено, приповдигнат и малко трагичен*). Какво правите вие тука бе, само вас чакаме.

НАЙДЕН. Е как само нас, като там си само ти.

ЗЪБЧЕТО. Ама Виделото. ...

И изхвърква навън. Апартаментът на Виделото е на същата площадка. Звъни дълго и тревожно. ...

НАЙДЕН. Хайде. (*Вика към стаята.*) Хайде ей, она, дивия, се понесе!

ВАСКА. Вървете, ей сега, само след минутка.

Влиза в стаята.

НАЙДЕН. Какво правят там?

КОСТУРАТА. Ми. ... (*беззвучно се ухилва*). Тъкмят я в новата рокля, дето си й купил.

НАЙДЕН. Каква нова, съм. ... (*Гледа го, присвиля око.*) Васка?

На площадката — бурният глас на Зъбчето. ...

... И ги виждаме всички как крачат през калта, облечени празнично, в гумени ботуши, и държат обувките си в ръка. Зъбчето, Найдено, Шарен Колю, Виделото, до него върви жена му, тетка Гена — неговите обувки носи тя.

... Откъм паркинга ги посрещат с хоров рев:

— Леле, глей к'во става, мале мила!

МЕТО (*на Стоянчо*). А бе как е авторът?

СТОЯНЧО. А, добре е авторът — ти как си?

МЕТО. Не бе, как се казваше по презиме?

Пристигналите се преобуват. ...

ЗЪБЧЕТО. Сега, внимавай! ... Другари! ... Делегацията насам! ... Да се отдели насам делегацията! ...

Вече са се струпали двајсетина души — смеят се, гледат. ...

ШАРЕН КОЛЮ. Бе ти. ... с какво се намаза?

МЕТО. Па с парфюм, та — с к'во.

ШАРЕН КОЛЮ. Ега те у „Аромата“, като строшено шише. ...

МЕТО (*бута Величко*). Бе от него е!

БОРЕТО. Баре да беше у делегацията. ...

ВЕЛИЧКО. Е айде па ние, къде не сме у делегация, да мреме.

ЗЪБЧЕТО. Значи, другари — второ! ... Като ни поканят, нали като влезем — говорим тихо, така (*обяснява с ръце*) и най-важното — предложенията. Той е предупреден, че имаме желания. Ако каже: „Имате ли някакви желания, другари?“ — първо Стоянчо. Така и така.

МЕТО. Ами, ако гледа у мене?

ШАРЕН КОЛЮ. Ще се правиш на улав.

БОРЕТО. Нема трудности.

Кипва смях.

ЗЪБЧЕТО. Бе ти си втори бе, човек! ... Като рече: „А имате ли и други желания?“

Смеят за миг удавя думите му. ...

НАЙДЕН (*цъка и поклаща глава*). Хайде. (*Сяда в москвичка.*)

ЗЪБЧЕТО. Букета! ... Къде е букета? ... (*Подават му го.*) Значи, другари, като позвъним, ако се покаже домакинята — подавам аз! Ако се покаже самият той — Надето! Къде е Надето? ...

НАЙДЕН. Бе казаха след минута. ...

ЗЪБЧЕТО. Минута! Женска минута — бръснарски час! Костура, бягай я докарай! Костура! ... Къде е Костурата! ...

Ето го, Костурата, държи чадър, заслания Надето. От другата ѝ страна — Васка с Ванчо и Верчето. Групата се движи предизвикателно-тържествено. ... Надето е облечена супермодерно, с гумени ботуши. Събува ги в началото на площада, Костурата кляка с обувките ѝ. ... И оттам я пущат да приближи към групата сама. Царствена. В тихото. Някой изненадано подсвирва. ...

НАЙДЕН (*изпънква*). М, затова я криха. ... Да се окепази като у журнал.

... Но избухват възхитителни възгласи, Величко и Бенката я пресрещат и я водят като шпалир. ...

НАЙДЕН. Кой те подучи да се окепазиш така ма. ...

НАДЕТО (*целува го*). Благодаря.

ВЕЛИЧКО. Па като не ви харесва, оставете я при нас!

Плясват го по врата, тълпата шуми, дава съвети, появил се е и Аладжемов — Зъбчето нещо му обяснява.

НАЙДЕН (*изревава*). Тръгвам сам! . . .

В москвича се настаняват Зъбчето, Надето, Стоянчо и Виделото. Шарен Кольо и Метю обличат мушамите и възсядат мотоциклета, ревът на мотора се смесва с гласовете на изпращачите, надвива ги: на добър час, ей, умната, къде бе, то па нема търпение да се изложи, горкото, ей, той големия, го турете на багажничко, на багажничко го, айде хаирлия убре-дебре, Мете, като влизаш, да си свалиш обувката, Зъбе, колко му е. . . — шегуват се хората, правят си весело — но Зъбчето, подал тревожно-възторжена глава, вика: „Чакайте ни, ще ви докладваме още довечера“ — нито се чува, нито го слушат, махат — изпращат ги. . .

Къркавецът, като приветствено помахва, все така ухилен, пустосва подире им. . . Тълпата се пръсва, част от нея се премества на автобусната спирка.

На паркинга — куп от седем чифта кални гумени ботуши. Васка взема, Гена взема, Костурата взема. . . и Ванчо взема.

ГЕНА. Охо-ооох, дърти хора — бетер деца.

. . . Тодоров гледа от прозореца, иззад стъклото. Аладжемов влиза. Отива при него.

АЛАДЖЕЛОВ. Зъбчето се е подмладил с десет години. (*Тодоров утвърдително промучава.*) Слушай, дали не сбъркахме? Дали не трябваше да им кажем за панелите още в началото?

ТОДОРОВ. Имаш ли акъл? Поне още десетина дена. . . Уговорих да извозват само стандартните, за толкова ще стигнат. . . (*Въздъхва.*) Ако и този път се справим. . . чудо ще е.

8

КОСТУРАТА (*хвърля ботушите в антрето на бараката*). Сигурен ли си, че е била неговата кола?

МИТКО (*легнал е вдигнал крака на железната табла на леглото*). Че аз го видях, като зяпаше в стола. А вчера не дойде.

КОСТУРАТА. Дааа. . . (*Сяда на леглото си.*)

МИТКО. А?

КОСТУРАТА. Нищо.

МИТКО. Виждали са го и на базата. И на разкривката. (*Помълчава.*) Няма ли да шавнеш до града?

КОСТУРАТА. Какво да правя?

МИТКО. Все пак — шаренило, позяпа човек. . .

КОСТУРАТА. Тц. Мене в навалица ми е самотно. (*Води изпод леглото си изкусно сглобен модел на ветроходна фрегата, любива му се.*) Капитанът ще хлъцне. (*Опитва.*) Засъхнало е. . . От неделя насам ще става капитан. Миналата седмица мечтата му беше главен готвач.

МИТКО. Как имаш време за тия работи. . .

КОСТУРАТА. Шо, не ти ли харесва? Да имах аз едно време в детдома такава играчка. Тогава му викаха сиропиталище. Живеехме в една бивша къща, на бивш фабрикант, де. Цялата миришеше на кисело зеле и на сирене. И играчките — една каруца пясък на двора. Кеф ти тунел, кеф ти палат, кеф ти. . . портаджии. Едни си правят палати, други гледат кой е най-хубавия, да го развалят. (*Беззвучно се смее.*) Па като го направиш още по-хубав, те намрази и те бие за нищо. Сега е адвокат, виждаме се в годината веднаж-дваж, прием по чашка, лаф-два. . . (*Увива модела.*) Ще вървя, обещах да го боядисаме двамата. И такаважа да му. . . (*Решава се.*) Слушай, не ми е работа, ама. . . Тогава си бил за него дете, така ли е? Сега е вече съвсем друго. Двама мъже винаги могат да се разберат. (*Ухилва се.*) Аз, аз на какъв огън се пека. . . Ни да мълчиш, ни да говориш.

Излиза.

. . . Митко не променя поза — вслушва се в далечния шум на строежа, който прониква сякаш през дървените стени. . . Става и обляга чело на стъклото на прозореца.

И отсреща пак низ от бараки. Светва първият прозорец в догарящия ден.

9

. . . Нощта е променила строежа: електрожените проблясват като бенгалски огньове. . . Вече три крана описват плавни дъги над корпуса. На панел вече са не по три, а по два електрожене и дюбелите след заварката се циментират от укрепвачите.

И Димо, и хората му са вече капнали, Лисугерът почуква часовника си. . .

ДИМО. Давай, давай, ще се сменяме вече направо тука, на площадката!

...Неколцина от бригадата на Виделото са тук, просто стоят и гледат. . .

...Зъбчето, нахлузил само гумените ботуши, както е с официалния си костюм, бърза насам, от време на време тежко подтичва, вика отдалече.

ЗЪБЧЕТО. Другари! Победа!...Триумф!... Поканен е официално и официално се съгласи!... Всички подробности са уточнени!...

ДИМО. Добре, добре. *(Поема, направлява го, Зъбчето помага.)*

ЗЪБЧЕТО. Проведохме чудесна беседа! Ще ви докладваме с подробности!

ДИМО. Добре, добре, после. *(Яростно, към хората си.)* Не се заглавявай!

Зъбчето се дръпва, отбукват го да не пречи, замълчава за миг, но това не е по силите му.

ЗЪБЧЕТО *(както е отстрани, докато електрожените бляскат, докато се мъкне бетоновият разтвор за дъбелите, докато се укрепва)*. Ние ще бъдем домакините!... Комплектувана е цяла бригада от световноизвестни, гениални.

...Бригадата на Найден напуска инструменталната барака, хората бързат, вървешком нахлуват жълти каски, стягат обезопасителни пояси, навличат ръкавици. . . Дачо е изостанал, догонва. . . Към тях се присъединяват Тодоров и Аладжемов. Отдалече вика Виделото — и той бърза насам. . . И Надето бърза, облечена за смяна.

ЗЪБЧЕТО *(чува се отдалече)*. . . програмата ще обхваща предимно класика!... Нашите предложения се приеха без всякакви възражения!...

...При корпуса са се събрали трите бригади: бригадата на Димо работи, бригадата на Найден е готова за смята, а бригадата на Виделото е любопитна — колко работа е отхвърляла. Ту един, ту друг „фитилдосва“ Зъбчето.

— Ама черпиха ли ви нещо, това речи!... .

ЗЪБЧЕТО. Другари, всичко беше много изискано!... Ще ви докладваме с пълни подробности!... .

НАДЕТО *(вика)*. Ей тая ръка вече не давам да се пипа! Тая ръка е целувана от. . .

СТОЯНЧО. Айде, сефте целува женска ръка той. . .

ДИМО *(яростно)*. Марш от площадката!... *(И още по-яростно, към хората си.)* Не се заглавявай!

...Техническият обяснява нещо на Тодоров и Аладжемов, изглежда уплашен. . . Тодоров е възбуден, погледнал часовника си, махва на краниста:

— Край!... .

Крановете един по един замират. . .

ТЕХНИЧЕСКИЯТ *(нервно се суети)*. Я сега да преброим пилетата! Пушек, при мене!... ДИМО. Брой си ги, ние вече ги бронхмем. Пиши само двеста и четирис процента, па кое е отгоре — халал!

Многолюдното изненадано ахва, раздвижва се. . .

ТЕХНИЧЕСКИЯТ *(уплашено)*. Двеста и осемнайсет са!

ВИДЕЛОТО *(завистливо е окръглил очи.)* Колко?

ДИМО *(уморено се смее към техническия)*. А, дупе, значи, и ти си ги вече преброил!

ТОДОРОВ. Браво бе, лъвовете!

И лумва спонтанна врява: възхищение, завист, подхвърлят Димо, подхвърлят Лисугера. . .

ШОФБОРЪТ *(подава глава от току-що пристигналия влекач)*. Ей, какво правите бе?

КОСТУРАТА *(ухилва се)*. Ами, зала България, правиме.

Асансьорната кошница на крана е свалила Верчето, Надето заема мястото ѝ, разменят няколко думи. . .

МЕТО *(нетърпеливо)*. Айде, нашите! Заранта ще си говорим!

ЗЪБЧЕТО *(надвиква)*. Другари, това е едно показателно начало! Даес вие извършихте една мъжка крачка към бъдещия грандиозен празник, на който ние вече сме официално домакини! Ще ни гостува цяла бригада световноизвестни таланти!... .

ДАЧО *(застанал е до него.)* А с какво ще им се акомпанира?

ЗЪБЧЕТО *(не осъзнава репликаата)*. Само след броени дни тук, между тези бъдещи стени, които ще израснат благодарение. . .

БОРЕТО *(издул гуша)*. Лека-подвижнааа, леле-безгрижнааа. . .

ДАЧО *(все така спокойно-издевателски)*. А с какво ще им се акомпанира?

ЗЪБЧЕТО *(толкова е упит, че пак не осъзнава)*. . . На нашия героичен труд. Връщане назад няма!... Сега вече за нас въпрос на работническа чест и доблест. . . *(И със закъсненост осъзнава.)* А?

ДАЧО *(на така)*. А с какво ще им се акомпанира? Или ще си донесат пианото?

Някой се изкисква.

— Вярно бе. . . А, Зъб?

ЗЪБЧЕТО *(озадачено)*. Те с пианото, разбира се... не могат да дойдат, няма да си дойдат с пианото. . . *(И се вторачва в Дачо обидено и злоещо.)* Бе ти защо го казваш чак сега това?

ДАЧО. Шо, ако го бех казал вчера — каква разлика?

ЗЪБЧЕТО (*справедливо и убито*). И това е вярно.

Безпомощно оглежда лицата. . . Избухва смях.

— Нищо де, ще им се акомпанира по някакъв по-преносим. . .

Хохот

ЗЪБЧЕТО. Другари, не се занасяйте така идиотски бе, шашкъни. Тодоров, това е много сериозно, ало, къде е Тодоров! Тодоров, възникна много критичен момент! . . .

. . . Тодоров, техническият, Найдено и Аладжемов са клебнали около разгънатия гундрис, правят сметки, Шарен Кольо се е надвесил над тях. . .

ЗЪБЧЕТО (*бурно го отстранява*). Тодоров, а пиано! (*Тодоров го гледа и не осъзнава*.) За концерта ни трябва пиано, откъде пиано? . . .

ТОДОРОВ (*автоматично го успокоява*). Бе лесна работа, пиано — ще намерим пиано, ще купим — вие карайте така! — две ще купим.

КЕСТУРАТА. По клавиш на глава от население.

ЗЪБЧЕТО (*яръсто*). Другари, дръжете се сериозно, Тодоров, ние питаме сериозно, това е много съществено. . .

НАЙДЕН (*вика*). Опразняй площадката! . . .

. . . Бригадата на Димо се е отправила към инструменталната барака, на площадката зад тях вече е кипнала работа, електрожените надвигат светлината на прожекторите. . . Димо е прегърнал Верчето през рамо.

ВЕРЧЕТО. М, как сте вие не знам, ама щом аз каталясах. . . Тая нощ да ми се вмъкне някой под одеялото — няма да го усета.

ЛИСУГЕРЪТ. Море, зависи.

Уморено се смеят.

СТОЯНЧО. Как го дадохте това бе, толкова работа и с човек по-малко. . .

ЛУНИЧАВИЯТ. Па немаше кой да пречи.

Уморено се смеят. . .

МУСТАКАТИЯТ. Още пет-шест дена, докато му свикнем на новото темпо — после ще се прибираме и ще пеем.

ЛИСУГЕРЪТ. А, вече има кой да ни пее.

СТОЯНЧО. Ама що не вярвате бе, ще дойде! Работата е. . .

ВЕРЧЕТО. Да де. . .

ЛУНИЧАВИЯТ. Е, баре по радиоточката ще го пуснат.

СТОЯНЧО (*кипва*). Ама що не вярвате бе! . . .

ДИМО (*възвешком го прегръща със свободната си ръка*). Па ти зер всичкото това го имаш за сериозно, главо. Това е — колкото да стане нещо по така, по-весело, закачка да стане. Инак закъде е само с едното блъскане. . . Важно е да се тури покрив над машините, а другото. . . И певецът си знае, че няма да дойде тука, и ние си го знаем. . . Ама е приятно да си го представим, нали, да потропаме ченета, да се потревожим, да се понадеяваме, изобщо. . .

ЛИСУГЕРЪТ (*замислено*). Има полза.

МУСТАКАТИЯТ. Па ако нема — и вреда нема.

Стоянчо е притихнал. . . Вървят. Луначавият внезапно се изкикотва.

МУСТАКАТИЯТ. Що се смееш, не е ли така? (*Луначавият се смее, залита*.) Що се смееш бе!

ЛУНИЧАВИЯТ. Охооох. . . шото. . . Зъбчето ще докара и пиано, ще видите. . .

. . . Започват да се смеят — един подир друг и от все сърце, докато сплетат дружно гласове, смехът ги освежава, набъбва, носи се надалече и стига чак до ниското нощно небе, което все така непрестанно ръси ситна влага.

10

Счетоводителят е в колата, Зъбчето е застанал на десет сантиметра пред нея. Двигателът работи.

СЧЕТОВОДИТЕЛЯТ. Ще те сгазя.

ЗЪБЧЕТО. Може. Ти си способен и на това. Ти на всичко си способен. (*Към тълпата, която се събира и гледа сеир*.) Отминавай! Живо!

СЧЕТОВОДИТЕЛЯТ. Добре, докога ще стоим така?

ЗЪБЧЕТО. Докато дойдат. Ще повториш пред тях всичко, до конец.

СЧЕТОВОДИТЕЛЯТ. Че те могат да дойдат чак утре.

ЗЪБЧЕТО. Значи, ще стоим така до утре.

Счетоводителят хем се ядосва, хем се забавлява. Не повишава глас. . . Угася двигателя, излиза от колата и я заключва.

СЧЕТОВОДИТЕЛЯТ (*тръгва към управлението, Зъбчето върви плътно до него*). Добре, а какво ще се промени?

Зъбчето не отговаря.

. . . От джипа слизат Тодоров и Аладжемов, мокри и окаляни, Тодоров яде сандвич.

Влизат в управлението.

Още от вратата Тодоров разбира всичко, не гледа Збъчето, изхлузва калния гумен ботуш. . .

СЧЕТОВОДИТЕЛЯТ. Ами арестува ме.

ЗБЪЧЕТО. Разправяй. Всичко, което ми каза на мене.

СЧЕТОВОДИТЕЛЯТ. Ами отказах. В смисъл — тази година е изключено. Записаха ни за идущата година.

АЛАДЖЕМОВ. Не им ли обясни, че ни трябва след петнайсет дена?

СЧЕТОВОДИТЕЛЯТ. А, обясних — колко му е да се изложи човек. . . Смяха се с глас.

ЗБЪЧЕТО. Нали? И ти — заедно с тях.

СЧЕТОВОДИТЕЛЯТ. Ами. . . да, защо да лъжа, просто ситуацията го изискваше.

АЛАДЖЕМОВ. Чакай сега, те ако не ни дадат — кой, нали са държавно снабдяване?

СЧЕТОВОДИТЕЛЯТ. Тъкмо така, държавно. В тая държава има ред и плановост. Показаха ми ей такъв куп заявки, хората — още от миналата година, плюс новосъздадените детски музикални школи, там, разните корепетиторски и прочие. . .

Телефонът звъни, Тодоров не вдига слушалката.

АЛАДЖЕМОВ. И сега — какво?

СЧЕТОВОДИТЕЛЯТ. Ами нищо.

ЗБЪЧЕТО. Не, извинявай, ти кажи какво ми отговори на мене, това кажи! Освен сами да си го направите това пиано — друг начин. . .

СЧЕТОВОДИТЕЛЯТ. . . не виждам. Точно така.

ЗБЪЧЕТО. А? Тодоров, чу ли го? Чу ли го? (*Коварно.*) Е, толкова могъл човекът, толкова измислил. Радваш се, нали?

СЧЕТОВОДИТЕЛЯТ. А не — сърцето ме боли, температура вдигам и ми се плаче. Това че ми се плаче, е вярно, ама не заради. . .

ЗБЪЧЕТО (*прекъсва го*). Недей. На, ето, аз тука най-отговорно заявявам, че утре се вдигам и за половин ден ще оправя работата. Или не вярваш?

СЧЕТОВОДИТЕЛЯТ (*търси помощ от Тодоров*). Бе. . . ти и да я оправиш, аз не мога да я оправя.

ЗБЪЧЕТО (*злорадо*). Ааааааа, изплю ли камъчетоооо! . . .

СЧЕТОВОДИТЕЛЯТ (*внезапно разперва ръце и вика жално и пронизително*). Какво аааа, какво аааа, ти знаеш ли колко струва едно пиано бе, това е безразсъдно замразяване на средства, да сипем цяла торба пари, да го докараме тука, та да си го подрънкате една вечер и после? . . . Кога ще ви стане културния клуб, след цели две години ще ви стане, а дотогава къде ще го съхраняваме, тоя луксозен инвентар, ей тука ли (*силно се пляска по темето*), защо не погледнеш, че хората в стола чакат на опашка да се измие посудата, защо не погледнеш, колко от бараките са с нарове, а не с пружини, всичко Мара втасала, та в гердан се нагиздила!

ЗБЪЧЕТО (*едва се владее*). Тодоров! . . . (*И се взривява на свой ред.*) А защо не помислиш, че тука се очертава национален рекорд? Че. . .

СЧЕТОВОДИТЕЛЯТ. Че хайде сефте национален рекорд! Та нали ако за всеки национален рекорд се купуваше пиано, досега да сме я осеяли цялата българска земя с пиано бе! Пиано до пиано! Ти акъл имаш ли! И това в един момент, когато трябва да треперим над всеки разходван лев! . . . Тодоров, моля ти се, отървете ме от тоя човек, от. . . (*Телефонът звъни.*)

ЗБЪЧЕТО. А ти знаеш ли какво правиш? . . . Ти слагаш прът. . . в колелото на една инициатива, която няма равна и. . . Тодоров!

ТОДОРОВ. Моля ви се, другари! . . . (*В слушалката.*) Ида! . . . (*Затваря и нахлузва ботушите.*) И единият е прав, и другият е, нали, прав, но — все ще намерим изход.

ЗБЪЧЕТО. А, не така! . . . (*Застава на вратата.*) Тодоров!

ТОДОРОВ. Гледай сега какво: как разсъждавам аз. (*Кратко се споглежда с Аладжемов.*) Кое е основното? Че корпусът вързи по разписание, нали така? . . .

ЗБЪЧЕТО (*зловещо*). Така, така. . . е?

ТОДОРОВ. Вярно е, има си финансова дисциплина, нали, да купуваме цяло пиано за една-единствена вечер е необосновано, още повече. . . (*Звън, в слушалката, яростно.*) Ида! В краен случай ще ги доведем тука гостите, ще ги разведем да разгледат, ето го нашия корпус-хубавец, нали и вечерта товарим се на автобуси и — право в концертната зала, в града. Тъкмо ще е и. . .

ЗБЪЧЕТО (*неочаквано вика, жално и пронизително*). А, така ли, а какво ще им кажа аз на момчетата, че всичко е било мижи да те лажем, така ли, обяхиме ли се за домакини? . . . Обяхиме ли се официално, питам? . . .

Вече са в коридора — размахва ръце, занича в лицата им, пречи им да вървят. . .

ТОДОРОВ. Добре де, дай друго предложение! Измислете, от мене имаш карт-бланш!

ЗЪБЧЕТО. Значи — вдигах ръце? Значи, подвижме им на хората кьошето, колкото да блъскат като подпалени, а...

АЛАДЖЕЛОВ (вмъкна го в стаята си). Мирен бе, човек, какво прабиш?

ЗЪБЧЕТО. Това е капитуланство! Това е демагогия! Да си плюем в суратите заради едно пиано и от домакини да се превръщаме в гости! Или няма значение, а?...

АЛАДЖЕЛОВ. Успокой се бе, човек!...

ЗЪБЧЕТО (неустово). Как да се успокоя бе!

И сякаш сепнат от вика си, неочаквано се успокоява. Аладжемов отваря вратата, гледа в коридора — пуст е. Затваря.

АЛАДЖЕЛОВ. Нека да разсъдим спокойно: за какво са концертните зали? Така де... И акустиката му акустика, и по-представително... (Видял лицето му, млъкна.)

ЗЪБЧЕТО (спокойно). Концертът ще се състои тука. В корпуса. Както обещахме на хората.

11

Една ръка изтрива тебеширената цифра 15 и на нейното място изписва 14.

... Сега подхвърлят на ръце Виделото, Тодоров щастливо се смее, техническият листи бележник си, проверява — разтревожен е, пак проверява, тика нарядния лист на Тодоров, какво да правим с него, чак такива проценти, не е нормално това, повече от допустимото е това.

Тодоров с размах подписва.

... Вече са очертани и четирите стени на корпуса, скелето е изместено на втори хоризонт — предстои да се монтира вторият пояс от височината му...

Бригадата на Димо заменя бригадата на Виделото още тук, на обекта. Крановете спират, колкото да се сменят кранистите.

Димо дава знак — работата се подновява.

12

Силната струя на маркуча сваля от коритото на самосвала бетоновия налеп...

ЗЪБЧЕТО (възбудено, еуфорично). И там! Дай и там, да блесне! Пиано ще товарим, няма да товарим... кажи го де...

Дачо и Величко носят въжета.

ДАЧО. Бе що се престараваш, нали е опаковано!

ЗЪБЧЕТО. Недей учи баща си как се правят деца! Опаковано е, когато е опаковано! Къде са другите?

ВЕЛИЧКО. Кои други?

ЗЪБЧЕТО. Бе аз какво наредих? Да се състаи и делегация ли наредих? Бягай за още поне двама души! И кутия шоколадени бонбони!... И един брезент!...

Величко дава своето въже на Дачо и забързва.

... Костурата и Надето вървят безцелно из коловозите на строежа.

ВЕЛИЧКО. Ей, хайде, докога ще ви чакаме? Зъбчето формира делегация!

КОСТУРАТА. Тоя път — без нас. Имаме работа.

ВЕЛИЧКО (добродушно се ухилва). Щом и на вашето почнаха да му викат работа... (Махва с ръка и забързва.)

... Червеният фиат е на паркинга.

Митко, Шарен Кольо, Мет и Лисугерът са се запътили към стола. Шарен Кольо побутва Митко — излишно е, Митко вече е видял колата. Изостава...

ШАРЕН КОЛЬО. Да ти вземем ли ядене?

Митко отрицателно кимва.

ВЕЛИЧКО (излиза от стола заедно с Мустакатия). Ей, търси се още един за делегация!

Митко ги изчаква да завият зад ъгъла... Оглежда площадчето... Отива при фиата, опитва вратата му — отключена е. Сяда вътре, пуша радиото и запалва цигара.

... Хвърлят брезента във все още влажното корито на самосвала, хвърлят и въжетата, качват се — Дачо, Величко, Мустакатия и Луничавия.

ЗЪБЧЕТО (разглежда кутията). Да бяха я увили баре малко по-така бе... (Сяда при шофьора, самосвалът потегля.) Значи, сега слушай ме внимателно! На отиване караш как си знаеш. Обаче на връщане, след като натоварим инструмента — все едно яйце караш! Все едно — едно-единствено яйце се търкаля тамо у отзад!

ШОФЬОРЪТ (ухилва се). Е ха баре две!

ЗЪБЧЕТО. Я, я дай, я и на отиване така, я да потренираме.

Самосвалът силно друсва и хваща асфалта...

Надето и Костурата все така безцелно вървят из хаоса на строежа. . . Силното следобедно слънце суши бързо локвите. Ръмжат тежки, верижни машини, бляскаят електрожени, високоговорителят дрезгаво ручи марш. . . Прекъсва и нещо незразбрано изгъргорва.

НАДЕТО (*предизвикателно*). А?

КОСТУРАТА. Не бях аз. Аз ако си отворя устата, няма толкова бързо да спра.

НАДЕТО. Човек не може да те разбере — заплашваш ли, обещаваш ли. . .

КОСТУРАТА. Заплашвам, разбира се.

НАДЕТО. Ау, на — аз пък се уплаших. Натам — какво?

КОСТУРАТА. Нищо.

НАДЕТО. От тебе — толкоз, казваш. А?

Засланият се край складовата барака — този път от слънцето. И пак мълчат. Костурата въздъхва, прегръща я и я целува, тя отговаря.

НАДЕТО. Хайде.

КОСТУРАТА. Какво?

НАДЕТО. Как какво — разказвай ми! Всичко, което си изпитал от вчера досега.

КОСТУРАТА (*отровено я гледа*). Слушай, кога ще престанеш с тия глупости?

НАДЕТО. Никога. Искам да знам всичко, което ти се е случило, всичко, което си помислил и почувствувал.

КОСТУРАТА. Всичко.

НАДЕТО. Абсолютно всичко, от игла до конец.

КОСТУРАТА. Ами. . . като не ми се е случило нищо?

НАДЕТО. Видя ли се? И още претендираш, че си жив човек. Хайде, ти накъде си? . . . Защото аз съм в обратната посока.

КОСТУРАТА (*замислено*). Да те напердаша — май и то няма да помогне. . . (*Надето предизвикателно се усмихва*.) Виж какво, тия номера, дето ми ги играеш, се правят в началото, от тях вече няма никакъв смисъл, вникни! . . . Близо година как сме с тебе фактически мъж и жена, нелегални другар и другарка в живота, да се не знае и животът! Целият строеж вече знае за нас, и брат ти, и снаха ти ще научат, рано или късно — какво искаш, от другите ли да научат?

НАДЕТО. Че защо не му кажеш на бате?

КОСТУРАТА. А какво да му кажа? Че искам да се оженим, а ти не искаш? Та кой нормален човек ще го повярва? Ще си рече или че с нещо съм те заплашил тайно, или че си видяла със закъснение у мене такива гадни недостатъци, че. . .

НАДЕТО. Например най-долно женкарство.

КОСТУРАТА. Какво? Аз съм женкар?

НАДЕТО. Не си. Обаче какво ми гарантира, че след време няма да станеш?

КОСТУРАТА. А какво ти пречи да си сигурна?

НАДЕТО. Ти! Живееш си таен, двойствен живот и си крнеш всичко съкровено от мене! То така се почва.

КОСТУРАТА (*обляга се*). Е те това е. (*Помълчава*.) Само си го прочела в някоя книга. Има си хас да си го прочела в оная, дето аз тия подарих на времето. (*Целува я, тя отговаря*.) Слушай, тикво, хайде стига. След месец-два ще почне да ти личи. Не може пък да си толкова щуро, проумей — от нашето положение има само един изход. Нали?

НАДЕТО. Аха. . . Та тана кват танами да а та туна, а? . . . Предпочитам да страдам от несподелена любов.

КОСТУРАТА. Сега пък излезе и че не те обичам, така ли?

НАДЕТО. Що, лъжа ли е? Я се погледни бе. Влюбените са замечтани! Те боготворят! И са нежни! А ти само се хилиш. И си въобразяваш, че като си ми направил дете, голямо геройство си направил, обаче това дете си е лично мое и аз няма да ти разреша и на мене да ми се хилиш по същия начин, както на всички останали, и да живееш таен живот! Предпочитам да си отгледам детето сама. (*Костурата се дръпва*.) А, видя ли как престана да се лезиш? И още днес ще обадя това на кака и особено на бате.

КОСТУРАТА. Не, няма да му го обадиш ти. Аз ще му го обадя. Изглежда, отдавна тръгваше.

Тръгва си.

НАДЕТО. Нищо подобно, аз ще му го обадя! А ти ела да видиш как ще ме застреля! Защото сигурно ще ме застреля с ловджийската пушка! (*Костурата не се обръща*.) Да, обаче той сега не си е в къщи! (*Костурата не се обръща*.)

Надето забързва — но не подире му, заобикаля арматурните маси, хлътва зад камарите панели. . .

Прикрива се, гледа — Костурата се появява. . . Поколебал се, не тръгва към жилищните блокове, а свръща към „скара-бирата“.

Надето заплаква. . . но веднага се овладява.

Самосвалът паркира в уличката. Шофьорът остава в кабината. Зъбчето, Дачо, Величко, Мустакатия и Луничавия влизат в читалището.

По стените на коридора — снимки на писатели, киноартисти и политически дейци. Долитат тихи детски гласове, пеят. . . Пианото ги прекъсва с един от тоновете си, неколккратно повторен, като удари с пръчка. . . Гласчетата се поправят. . .

Зъбчето възбудено повдига пръст и многозначително поглежда делегацията — като ловец, който е завел колегите си на сполучлива пусия.

Врата с табела „Директор“. На стола дреме към седемдесетгодишен старец с барета и папионка.

ЗЪБЧЕТО. Добър ден. *(Разбутва го.)* Добър ден, не сте директорът, нали?

СТАРЕЦЪТ. Не съм и няма да бъда.

ЗЪБЧЕТО. А къде е директорът? До колко часа траят заниманията на школата?

СТАРЕЦЪТ. На кой въпрос да отговоря — на първия или на втория.

ЛУНИЧАВИЯ. Няма нужда, не се затруднявай. *(Помирисва го.)* „Плиска“? Ти, „Метакса“?

СТАРЕЦЪТ. Чай. С малко ром.

ЛУНИЧАВИЯ *(добродушно му се заканва с пръст)*. Лъжльо! Ром. С малко чай.

Нали не се обиждаш? Един татко на директор не бива лесно да се обижда.

СТАРЕЦЪТ *(ухилва се като на сродна душа и разкрича белоснежен палапонт)*. Душко! Златен, не съм родил и никога няма да родя такова създание!

ЛУНИЧАВИЯ. Второто е безспорно.

СТАРЕЦЪТ. Аз съм само един акордьор! Сирано, с чинито думи и душа говорят всички струни! . . . А директорът е директорка.

. . . Което се забелязва предимно по дрехите: одобрява цвят. На стената са положени четири мазки.

ЗЪБЧЕТО *(подава глава от вратата)*. Добър ден! *(И влиза, подире му — и другите)*.

ДИРЕКТОРКАТА. Другари, излишно е, всички места са попълнени, не можем да приемем повече нито едно дете, плюс това влизаме в ремонт *(отбутва кутията с бонбони)*.

ЗЪБЧЕТО. Ние сме работническата делегация. Заповядайте, заповядайте *(тика ѝ бонбоните)*, не ви ли съобщиха от райсъвета?

ДИРЕКТОРКАТА *(пробледнява)*. Но как. . . Нали щяхте да дойдете утре?

ЗЪБЧЕТО. Извинявайте, така се случи, всъщност — нали е все едно. . . Носим ви боеви привет от три бригади за комунистически труд, които са на прага на национален рекорд.

ДИРЕКТОРКАТА *(изсмихва се нелепо и безпомощно се оглежда)*. Много ми е приятно, обаче. . . Вие трябваше да дойдете утре! . . .

ЗЪБЧЕТО. Бъдете спокойна, ние ще изчакаме да завършат заниманията на децата. . . Голяма услуга ни правите. Каним ви, заповядайте и вие, ще бъде грандиозен празник.

ДИРЕКТОРКАТА. Да, благодаря, всичко ми обясниха, обаче. . . Има промяна, другари, съжалявам, но. . . Заниманията на школата ще продължат и докато трае ремонтът. *(Излиза и бързо върви по коридора.)* Другарите от съвета не са били наясно, затова са ви обещали, и ние много бихме искали да помогнем, обаче сами разбирате колко е невъзможно, това е процес, който не бива да се прекъсва. *(Зъбчето върви плътнo до нея, подире му като пилци и останалите влизат в стаята на директорката.)* А, браво, ти благоволите да се появиш! Трети ден как пращам хора! Трети ден как децата се травматизират с тоя фа диез! Трети ден!

СТАРЕЦЪТ. Да, мила, но за мене той е седмият. Когато, сътворил, поседнал да почине.

Вдига обемистата чанта и преди да излезе, намига но така, че цялото му лице се сгърчва. . . С него се измъква и Мустакатия.

ДИРЕКТОРКАТА. Ето, виждате, ще го акордираме, защото продължаваме работа и през време на ремонта, така че. . . Съжалявам.

ВЕЛИЧКО. Ами тогава. . . *(Но Зъбчето го настъпва.)*

ДАЧО. Е как, през време на ремонта. . . Не е хуманно. Да се врат тука дечицата изварт да си цапат дрешките и в къщи да ги бият. Според мене. . .

ЗЪБЧЕТО *(тежко)*. Гледам ви — културна жена. Интелигентна. Външно. А ме лъжете в очите. И отказвате да се съобразите с решението. А превозът — чака. И днес школата преустановява. . .

ДИРЕКТОРКАТА *(гъсто се изчервява)*. Но моля ви се. . . *(Хрумва ѝ.)* Добре, вижте, нали ви трябва за. . . кога беше, казаха — след петнайсет дена, елате тогава, защо толкова рано. . .

ДАЧО. Че то е все едно — къде ще събира прахта, тука или. Така и така сме дошли —

товарим и после ви го връщаме в пълна изправност.

ДИРЕКТОРКАТА (*изправя се*). Само през трупа ми. (*И виква жално и пронизително.*) Че това да не е бичме, да не е сандък, да не е багер това, пиано е бе, вие имате ли представа как се пренася едно пиано, та като разклашките там из бетонобъркачките, защото ни е да ни го връщате, хич няма нужда да ни го връщате, а върху вас ще падне проклятието на внуците ви, защото ще унищожите един процес, тука растат таланти, тука растат утрешните световноизвестни, които няма да станат световноизвестни заради вас, а когато след години решат да си направят такъв празник, кого ще поканят, като няма да има кого да поканят, аз не го признавам това решение, аз. . .

. . . Вън, от дълбочината на коридора, където кротко пушат един до друг Мустакатия и старецът, се чува само гласът ѝ, който звучи много мелодично и страстно като трагична ария. . .

СТАРЕЦЪТ. Небеса! Ето как се раждат гениалните мотиви.

. . . И тая трагична ария се сплита с детските гласчета, долитащи иззад голямата двойна врата в другия край на коридора, като контрапункт на музикален диалог. . . Старецът започва да тактува. . . Арията рязко секва. Директорката изхвърчава от вратата на стаята си като изстреляна, пробягва коридора и хлътва при децата.

Зъбчето, Дачо, Величко и Лунничавия също излизат в коридора.

ЗЪБЧЕТО (*през зъби*). Пу, да се задавиш, дано. . .

СТАРЕЦЪТ. Bravo! Много хубаво беше!

ДАЧО. Добре де, ами сега. . .

ЗЪБЧЕТО. Сега — товариме! Амма-ха. . . Ще ни. . . тя. . . като. . .

Решително се отправя по коридора. . . Детските гласчета са млъкнали.

Когато Зъбчето отваря двойната врата и мъжете застават в рамката ѝ. . . в мъртвата тишина на залата децата са прави, гледат уплашено, пианистката притиска нотите до гърдите си. . .

ДИРЕКТОРКАТА (*драматично*). Децата! . . . Ей тези чичковци искат да ни вземат пианото!

И ненужно ги посочва.

Дачо дръпва Зъбчето — хайде да си вървим.

ЗЪБЧЕТО (*окашля се, широко се усмихва*). А, тя леличката се майтапи. Как така. . . Дойдохме да ви послушаме, много хубаво пеете. (*Усеца в ръката си кутията.*) Нъ, и по един бонбон ви донесохме. . .

Но не прекрочва вътре, оставя кутията на стола до вратата и като добавя: — Хайде, пейте си. — тихо затваря.

. . . На улицата, докато вървят към самосвала, цеди през зъби, но не зло, а с възхищение, ако възхищението може да бъде мрачно:

— Веричата ѝ и кобра, как се сети. . . как ни минира, а?

— Мъжете млъчат.

ЗЪБЧЕТО (*вади бележник, листи, задрасква*). Бягай за бонбони. Ще опитаме в профсъюзния дом, там са дърти. Пък и работническа закалка са, по ще се разберем. . .

15

Еlegantният шлифер е омачкан и изкалян, крачолите на панталона навити, цветът на обувките вече не личи. Мъжът уморено крачи, изгубил интерес към разговора, а младежът в работни дрехи се старее да му помогне.

МЛАДЕЖЪТ. Един Митко Димитров има на разкривката — толкоз, на къмто осемнайсет е, не е служил, ама много отрано коп. . . момче.

МЪЖЪТ. Да, благодаря, ще проверя и там. Съжалявам, че ви отнех времето напразно.

МЛАДЕЖЪТ (*откровено се усмихва*). Бе аз по съжалявам, че е напразно, щото нямам нищо против да ви бях син, ама. . . (*Сбогуват се, виква подире му.*) Айде наслука!

Мъжът влиза в площадчето, отправя се към колата си и отдалече вижда, че в нея има човек. И веднага се досеща кой е. Позабавя крачки, колкото да запали цигара, спокойно отваря, сяда — и двамата се държат, сякаш са се разделили вчера и ако нещо подсказва силата на емоцията, то е нейната привидна липса.

БАЩАТА. Здравсти. Отдавна ли ме чакаш?

МИТКО. Здравсти. Разбрах, че ме търсиш.

БАЩАТА (*помълчава*). Наложил се. Заминавам на работа в чужбина за три години. Най-късно в петък трябва да отлетя.

МИТКО (*мълчи, усетил погледа на баща си, скъпернически се усмихва*). Добър път. Успехи.

БАЩАТА. С колко време разполагаш? Да отскочим нанякъде?

МИТКО. Защо не. . .

Колата потегля.

БАЩАТА. Толкова неща останаха неизяснени помежду ни. . . И толкова се натрупаха впоследствие, че. . . Просто не знам откъде да започна.

МИТКО. Спри (*Колата спира.*) Нашата среща има смисъл при едно условие — и аз държа на него: нито ще се обвиняваме, нито ще се оправдаваме един пред друг. Щом ме търсиш, значи за нещо ти трябва. Дойдох да ти помогна. Ако мога.

Зад тях нетърпелив клаксон иска път — колата е спряла лошо. . .

БАЩАТА. Исках да кажа — вече не считам, че за нашия разрыв вината е у тебе.

МИТКО. Разривът, вината. . . Нали тъкмо това не искам да разравяме, какво ще променим, какво ще поправим? Пък и едва ли нещо се нуждае от поправка.

Клаксоните вече са два, свирят истерично. . .

БАЩАТА (*внезапно се усмихва*). Добре.

Рязко потеглят. . .

. . . Здравчава. Неонът на шосейните лампи се смесва със светлината на ранната луна.

БАЩАТА. Замислям сам. (*И най-сетне казва най-важното.*) Не се ожених за оная жена.

МИТКО (*равнодушно*). Защо?

БАЩАТА. Не потръгна. . . Поне, както очаквах. През зимата се разделихме окончателно. (*Помълчава.*) Казвам, че през зимата се. . .

МИТКО. Чух! (*Не къса очи от пътя.*) Имал си късмет.

БАЩАТА (*кратко го поглежда*). Не, ти продължаваш да си несправедлив към нея. Тя е почтен човек. . . и доста безпомощен, аз ѝ пропилях две години, докато разбере, че разликата в годините като психологическа бариера е. . . Изобщо, това е приключен случай.

МИТКО. Тогава — защо са тия приказки?

БАЩАТА. И аз не знам. Исках да си наясно. . .

Колата е в града, влиза в уличката и спира пред блока.

МИТКО. Защо тук?

БАЩАТА. Да не сме бездомници? . . . Ще видиш — в твоята стая нищо не е докосвано.

. . . Асансьорът ги изкачва на етаж. Бащата отключва. . . Влизат. Митко остава в рамката на вратата, бащата се засуетява прекалено оживено, вади бутилка. . . Митко гледа обстановката като чужд човек.

БАЩАТА. Сядай де, имах си хас — да взема да те каня.

МИТКО. Имам чувство, че съм излязъл отгук преди. . . десет години. (*Влиза, но не сядат.*)

БАЩАТА. Не те съветвам да пушаш наематели. Не си струва. Нали така?

МИТКО. Така е.

БАЩАТА. Така е. Е, да се чукнем. Как живееш?

МИТКО. Нормално.

БАЩАТА. Порасъл си.

МИТКО. Естествено. При това без усилия да го постигна.

БАЩАТА. Наздраве. Колата вече продадох, но кола не ти трябва, има таксите, нали така?

МИТКО. Така е.

БАЩАТА. Така е. . . Три години. На моята възраст ще минат като три седмици. . . Ще ти оставя и малко пари, да не се чувствуваш притеснен. . . предстои ти казарма. . . но мисля, че първо трябва да завършиш средното си образование. Прочух — възможно е, ако пожелаеш да се явиш и като частен ученик. . . (*Замислено.*) Какво си загубил ти, нищо не си загубил, всичко е пред тебе. Макар че ако не бях станал причина да напуснеш гимназията. . .

МИТКО. Лъжеш се. Аз я бях напуснал вече седмица, преди да ми удариш оня плесник. (*Бащата изненадано го поглежда.*) Просто ми дотегна. Да се чувствавам длъжен пред обществото. . . което полага толкова грижи да ми вътлпи чувството за трайна вина. Като на проектоинтелигент. Предпочетох да се влея в класата, че обществото да изпитва към мене задължение. (*Помълчава.*) Цинично ли е?

БАЩАТА. Отвратително.

МИТКО. А истината е, че начинът, по който сега живея, и работата, която върша, ми осигурява едно относително достойнство. Не се боя за мястото си, защото съм нужен. И никому не лижа дирника, защото никой не е в състояние да ме понижи. (*Усмихва се.*) Трябва да се връщам, утре рано съм на смяна.

БАЩАТА. Да, ей сега. . . Но все пак това образование рано или късно трябва да го завършиш — без образование днес човек е заникъде, нали така?

МИТКО. Така е.

БАЩАТА. Така е. Ще ме изпратиш ли в петък? Шестнайсет нула пет. . .

МИТКО (*внезапно*). А кое не е така?

БАЩАТА (*помълчава*). Не те разбрах.

МИТКО. Ти имаш две висши образования. Направиха ли те щастлив?

БАЩАТА. Но. . . тези висши образования не ме направиха и нещастен, нали?

МИТКО (*гледа го продължително. . . поколебава се за миг. . . но разбира, че са станали чужди и в мислите си. . . разбира, че за някои страни на живота знае повече от баща си и меко се усмихва*). Така е. А в петък ще те изпратя.

16

Костурата и Ванчо, легнали на килима, правят такеджа на фрегатата.

КОСТУРАТА (*слушти към вратата на стаята*). Как ще са много платната, не са много платната. Цялата работа, братче е — откъдето и да задуха вятъра, той да си следва посоката, това е търсено. . . да може. . . Нали?

ВАНЧО (*катери се по гърба му*). Да.

КОСТУРАТА. Радвам се, че го разбираш. Подай кълбото.

. . . Откъм съседния апартамент долита вой и плясък на вода.

ВАНЧО (*срещнал погледа на Костурата, широко се усмихва*). Къпят Виделото.

. . . От стаята излиза Васка, очите ѝ са подпухнали. Костурата пита с мимика, Васка яростно пусква вратата. . .

ВАСКА. Какво да правим бе, кака, кажи — просто не е с всичкия си!

КОСТУРАТА. Ти кажи. Каквото кажеш. . .

ВАСКА. Ш-ш-шт! Защо избързахте така бе, кака, защо не изчакахте да си стане всичко по реда, ох боже-господи, какво ми доде до главата (*шепне, вика при вратата*), ще те убие ма, чумо шашава, ти знаеш ли колко му е тежка ръката? Ще ти откъсне главата като на пиле! (*Отваря вратата, гледа — Надето седи на стол наред стаята, изпъната като дървена, и гледа в стената. Не помръдва.*) Нека я откъсне. (*Надето не помръдва.*) Ей го, иде си. (*Надето не помръдва.*) Ами дано баре първо ме пребие мене, че да не съм свидетел! (*Безпомощно вдига рамене.*) На, моля ти се, виж я — като истукан!

КОСТУРАТА. Ще му кажа още сега, пък. . . Всичко ще му. . .

ВАСКА. Ш-ш-ш-шт! Дума да не става, кака, първо аз ще го подготвям, насаме ще го. . .

Млъква — влиза Найдено, носи запечатана бутилка от олио.

НАЙДЕН. Бе кога пак го напълнихте с боклучи това мазе. . . (*Долавя напрежението.*) Какво има? (*Млъчат*). Какво е станало?

ВАСКА. Ти пък — какво ще е станало. . .

ВАНЧО (*катери се по гърба на Костурата*). Тате, Костурата не дава да му туряме мотор на платнохода.

НАЙДЕН. Щом не дава — няма. Него ще слушаш. Хайде остави човека де, ааа (*на Костурата*), глезиш го (*И пак към жена си.*) Слушай, ама какво е станало, ти плакала ли си?

ВАСКА. Глупости. (*Спасява я Ванчо.*) Леле, ти откъде го взе това кълбо?

ВАНЧО. Нали ти ми го даде?

ВАСКА. Как съм ти го дала? кога съм ти го дала?

ВАНЧО. Е, още преди да изписаш.

ВАСКА (*изтръпнала, изкуствено се усмихва*). Какви ги дрънкаш бе, майка, зявр та-къв, кога съм изписвала?

ВАНЧО. Ами като се затворихте с леля в стаята, не помниш ли как изписка, ей така изписка. (*И показва.*)

ВАСКА (*киква*). Изписах, че съм чувствителна, кърсердарино, кой човек с въображение не изписка (*гони го, Ванчо е грабнал фрегатата и се затваря в кухнята*), защо не изпискаш баре веднъж и ти, че да ми напълниш душата, дърводелце, да разбере, че и аз съм родила човек като хората, аман вече, бащичко, само му дай да се. . . (*Изхлипла и млъква.*)

НАЙДЕН. Я дай чашки. (*На Костурата.*) Такова, и да ми кажеш, че си пил — няма да повярвам. . . (*улавя, че се споеднали*). Защо ревеш ма? Какво става тука? (*Надничка в стаята — Надето е неподвижно вторачена в една точка.*) Ще кажете ли какво става, питам? (*Не дава на Костурата да говори.*) Добре, хайде, ревете, наревете се на спокойствие, човек и е може от вас вече и в къщи да си почине, хайде изревете си цялата конспирация, да ви се не знае и конспирацията!

Сърдито тръшва вратата. . .

. . . И звъни на съседната. Странно, но от площадката шумовете на апартаментите са по-неуловими.

Звъни продължително и нетърпеливо. . . Най-сетне му отваря тетка Цона, жената на Виделото, с мокри, засукани ръкави.

ЦОНА. А, Насе, затвори, тетка, че съм го почнала. . .

. . . Бързо хлътва във вътрешността на апартамента. Найдено затваря, влиза в хола. Откъм банята се надигат гласовете на Цона и на Виделото, чува се плясък на вода. . . Виделото дава сърдити нареждания, Цона властно му възразява, кратко се скарват. Ви-

делото вика, вие, боли го. . .

Найден се отправя към срещуноложната страна, сяда и слухти до стената към своя апартамент. . . .

А там:

ВАСКА (*преднамерено високо*). Остави я, кака, нà, тя вече почна да се замисля. Ей сега ще си помисли още малко и ще рече: „Да, съгласна съм“, и още тая вечер ще съберем комшините. (*Застава зад стола и прегръща Надето.*) То пък и не може така съвсем изведнъж. . . Милата на кака. . . нали, кака?

НАДЕТО (*без да помръдне*). Не ме щипи на същото място.

У Виделото — Найден с хладен бяс разперва ръце. . .

ЦОНА. Айде плакни се! (*Тръгва вратата и влиза при госта.*) Не дава да го пипнеш, сека жила го боли. Не е като едно време вече, горкият — влезна у години, уморява се. Ама и вие бе, какво ви подпре така отеднъж, та се развихрихте като. . .

ГЛАС ОТКЪМ ТАВАНА. Налага се.

ЦОНА (*отговаря към тавана*). Налага се, налага се, па то все нещо се налага! Откак се повлекох с него из градежите, все се нещо много налага! Ама човек не е от желязо! Боре, ти ли си! Ако ще се пцувате пак с тия карти, пуснете радиото! (*Понижава глас.*) Дадох ѝ на дъщерята знак — да му пише, писа му: тате, така и така, време е вече да се пазиш, она, работата, край нема — кой да чуе. (*Шета.*) Имам малини. (*Бърника центрофугата.*) Личо па не ще! (*Попипа сложната инсталация жици, разклонители.*) Да се не имени макар, напълни къщата с. . . (*но е тайно горда*) страх ме е да забършем прах от тия. . . Личо, не ще!

ВИДЕЛОТО (*от банята*). Не ще я — като не можеш да заповниш, как! . . .

ЦОНА (*все така тайно горда и привидно сърдита*). Да те заповнат и тебе, и нея. . .

ВИДЕЛОТО (*влиза блажено самодоволен, загърнат в хавлията като в царска мантия*). Като изондох оттака, натака ей тамо — и оппа! — за насам! (*Сменя разклонител, включва, центрофугата зароботва.*) Бе я дай по една ракия, да не е болен случайно, та. . . (*Изтъпя се на креслото.*) И размешай по един сладолед! Пущи вентилаторо! И телевизоро пущи! Не оттамо!

ГЛАС ОТКЪМ ПОДА. Първо стабилизаторо! Нали, бай Личо?

ВИДЕЛОТО. Здравти, прибрахте ли се? На, комшините заповниха как — ти не можеш да запомниш. (*И сам изпъглява нарежданията си.*)

НАЙДЕН. Недей, няма да се заседявам, дойдох да те викна на онова вино. . . А отатък се реве и не ми се обяснява защо.

Слухти при стената. . .

ВИДЕЛОТО. Па зер не знаеш защо?

НАЙДЕН. Па как да знам, като не щеш да ми кажеш. Аз разбира нещо само като изляза от къщи. . . (*високо*). Добре, ще те почакам.

. . . А от другата страна на стената слухти Васка и с мимика обяснява на Костурата.

КОСТУРАТА (*преднамерено високо*). Како Васке! — Знаеш как е със сирак човек, тегли го към керемиди! Късмет с вас, златни хора сте, станяхте ми близки и аз съм ви много благодарен и особено на бай Найден! Обаче как да му кажа: бай Наидене, отначало ние с Надка се разбрахме да си създадем семейство, а сега не ще!

Оттатък.

ЦОНА. Както не ще — така ще кандиса, ами да са живи и здрави.

ГЛАСЪТ НА КОСТУРАТА. Да каже защо не ще! Щом продължава да не ще! Инак аз излизам виновния! Как ще ги гледам хората!

ГЛАСЪТ НА ВАСКА. Е като не щеш, баре кажи защо мари!

Далечен глас сподавено се изсмива. . .

НАЙДЕН (*шепне*). Идиотка. Да я зарежат! То кога си някой бяга от късмета и с вила да го завръщаш, пак ще се размине! Какво да го правиш такова, ха кажи. Какво говориха, докато бях в мазето?

ЦОНА. А нищо. Като да се изписка по едно време, аме мене ми се чу така, радостна — та, като да се изписка.

ВИДЕЛОТО (*пуща електрическата самобръсначка*). Насе, Насееее, те това е положението (*срещнал погледа на Цона, кратко се обърква*), глей що става, нали. . . събудим се некогаш, пулим се самотно у тъмното, блока си хърка хъркането, двайсе транзистора свирят, а яз си викам: къде е сега тате, лека му пръст, да надникне отнекъде. Машина ме бръсне, машина ми ветър праи, машина ми яйца бърка, машина ми кино показва у къщи!

ЦОНА. Да, ама на хладилнико ламбата му не работи.

ВИДЕЛОТО. Не бой се, аз нали работим? (*Щастливо се смее.*) Виде ли у каква пералня я премених бабичката?

ЦОНА (*гордо*). Как те сърце не заболее да го докараш това дома, ега те тресне дано, у шестотин и дваесе и осем лев а да перем.

ВИДЕЛОТО. И шестотин и четирсе да струваше, пак щех да я докарам, ааа, четири внука отгледахме и още ме имаш за лесен, ама тепърва ще ме разбереш ти какъв човек съм. (Слиза, глътва ракията.) Айде наздраве. (Вика.) Боре, наздраве ви!

ГЛАС ОТКЪМ ТАВАНА. Наздраве! Ние сме на ментовка! Бай Найдене, наздраве!

НАЙДЕН (към тавана). Само по чаша, ей. Че утре. . .

ВИДЕЛОТО. Насе, тревожим се вече. (Шепне.) Голема се пара подаде, няма да я дадат целата.

НАЙДЕН (слухти при стената). А? Е как — нямаме обещание!

ВИДЕЛОТО. Не казвам, че нямаме обещание. Обаче заповни ми думата — много се пара очертава. Малко изпадаме у положение като гъз у коприва — накъде и да мрънеш. . . Да намалиме малко форцата, нема да спазиме срока. Да спазиме срока — нема да ни платат сичкото. Така, преди години, на водносиловио. . .

Пригответил се е да разказва дълго. . .

ГЛАСЪТ НА КОСТУРАТА. На, мълчи като истукан! Като женски истукан! Защо ме яде така?

ДАЛЕЧЕН ГЛАС. Гор-чи-во! Гор-чи-во! Костура, от мене — сервиз за кафе!

НАЙДЕН. На, станаме за смях вече. . .

ЦОНА Ш-ш-шт. . . (Слухти заедно с Найден.)

На входната врата се звъни настойчиво.

ЦОНА. Отворено е!

Влиза Зъбчето мрачно-трагичен, обляга се на вратата.

ЗЪБЧЕТО. Значи, как съм дошел дотука, не знам. Питай ме откъде съм минал — на, пелена. Черна. Ей така, пред очите.

ВИДЕЛОТО. Като му джапнеш сега една — и ще ти светне.

ЗЪБЧЕТО (взривява се). Не ме успокоявай! Няма сила, която да ме успокои! Четири бе, четири обществени института, и културно-просветни, с идеологически подковани ръководители — нито един не се оказа на висота, да вникне в мащаба на проблема! И увъртаха, и се криха, а един направо ме подигра бе, ти разбираш ли какво ти приказвам, всички до един отказаха! Като последни частници отказаха, това е истината! Защо, питам, разкарвахме тоя златен самосвал в най-големия зор?

НАЙДЕН. Добре де. . .

ЗЪБЧЕТО. Кое е добре, кое е добре, на вас ясно ли ви е, че ей сега ще взема да строша нещо бе. . .

НАЙДЕН. Не тука. Айде иди у нас, па троши, колко щеш. Вместо мене.

ГЛАСЪТ НА ВАСКА. Ти ще кажеш ли най-сетне защо не щеш, ма?

ГЛАСЪТ НА НАДЕТО (яростен е.) Ако искам!

ЗЪБЧЕТО (яростно). Слушай, Надеждо, пак с тебе ли ще се, интелигентен човек, прояви най-сетне съответната дисциплина и да приключваме. . . тоя приключен въпрос, че нас ни тука предстои неотложна и важна работа! Амма ха! . . . Престани да занимаваш вече света със себе си! . . . (Към Найден.) Не бях ли груб?

ГЛАСЪТ НА КОСТУРАТА. Добре, тогава аз ще кажа, защо отначалото искаше, а сега не ще? Защо вече не е съгласна? Изведнъж поиска да ѝ дам гаранции! Че ще я обичам все така цял живот!

ГЛАС. Какво?

ЦОНА. Какви гаранции?

Оттатък.

КОСТУРАТА. Там е работата, че я тя не знае, какви! Иска аз да ги изнамеря!

ВАСКА (изхлипва). Ама това вярно ли е?

КОСТУРАТА. Вярно, я. Това е истината.

ГЛАС (подигравателно). Наде, само така!

У Виделото.

ЦОНА (сърдито). Шо я фитилдосваш бре!

ВИДЕЛОТО. Много чете. Кога я видиш — все с книжка.

НАЙДЕН (неиздържал, блъсва стената). Ти кога се побърка чак дотам ма, шашло, ама ти си напълно побъркана ма!

Оттатък Надето се е заключила. Снове из стаята и вика с цяло гърло.

НАДЕТО. Не аз, вие сте побърканите! Това е истината! И си живеете из ден в ден, без да се замисляте, защо всички важни работи са нетрайни! И от какво зависи!

Далечен кикот. . . Друг басово се смее. . .

НАДЕТО. И защо злините стават лесно, а добрите работи все трябва да ги тикат, за да станат?

В смеха се присъединяват още гласове.

НАДЕТО: И изобщо какъв е тоя живот, в който човек не може да е сигурен, щото не знае как да е сигурен, а иска поне в нещо да е абсолютно сигурен. И аз страдам, а тя ме щипе! . . .

Смехът е вече многоглас. . .

НАДЕТО. И айде като се смеете така говнарски, кажете защо се описва, че любовта прави човека щастлив и весел, щом на мене ми се плаче! Къде дават така бе, да ти разпратят, че едно е еди-какво си, а постоянно да излиза, че не е еди-какво си! Докато не докаже, че за него ще съм вечно единствената — не ща да го знам! (*Надвиква хохотът който се носи от всички страни.*) И сега млъквам и цяла година няма думица да проговоря, та ако ще да пукна! На, ето!

Слуша смеха. . . който постепенно се отлива и от който пак изникват гласовете:

— Наде, почна ли го? Пълното мълчание?

— Наде, ако не си, да те питам нещо, а?

— Почнала го е. Нали, Наде?

Надето е в средата на стаята, бавно я обикаля. . .

У Виделото.

ЗЪБЧЕТО. Другари, моля ви се, стига вече с тая Надежда! Аман вече от тая улава Надежда! Апелирам към пълна сериозност! Имам да ви съобща нещо много тревожно!

— Бе чухме го!

ЗЪБЧЕТО. Ти може да си го чул, ма тия, дето се прибраха по-късно, не са! (*Кипва.*) Дачо, ти ли продължаваш да се смееш така идиотски?

— Аз. Ама вече няма.

ЗЪБЧЕТО. У кого сте?

— У мене.

ВИДЕЛОТО. Кольо, пита ли, има ли ги?

— Чакат се.

ЗЪБЧЕТО. Бай Личо, моля ти се!

ВИДЕЛОТО. Ще я докарвам бабичката у електрически часовник.

— Сега му правят циферблато.

ЗЪБЧЕТО. Другари, моля ви се, разберете! Горим! Навсякъде отказаха! Без акомпанимент рискуваме от домакини да се превърнем в гости! Разбирате ли го това, или не го разбирате! Давайте предложения! Въпросът е на чест и гордост!

— Добре де, не може ли с нещо подръчно? С акордеони например.

ЗЪБЧЕТО. Как . . . с акордеони.

— Глупости. Айде — с кавал.

— Що бе, четири-пет акордеона например ще отберем, дето учат бързо, ще изтренират мелодията. . .

— Обаче и един за резерва.

— Да, добре е да имаме и резерва.

— Не може без резерва. . . И. . .

— И. . . ставаме за смях и на кокошките.

ЗЪБЧЕТО (*напрегнато слуша гласовете, които идват от всички посоки и с различна сила. . . Яростно*). Гавриш ли се! Виждам те, виждам те, изцяло какво правиш в момента, като на длан си ми! Никакви акордеони!

— Що бе, Зъб, не си прав — таман ще излезе някак си по-домашно, нали така, по.

— По-мило.

— Точно така, по-мило.

— Аха, ще ти се съгласи такова светило да му ръмжат тамо акордеони. (*Кикот, плясък, сподавено изохкване*). По никой начин.

— Що па да не се съгласи? Може па да му стане и на него така. . .

— Мило.

— . . . и мило, и интересно, така де, Зъб — кога друг път ще му се случи с акордеони? Никогаш.

ЗЪБЧЕТО (*яростно*). Казах никакви акордеони! Друго!

— Е, друго. . .

— Другото е — да си пее дюз. Самостоятелно. И. . .

ЗЪБЧЕТО. Това съвсем не може! Друго!

ВИДЕЛОТО. Чекай де, що не щеш с окардиони? Яз например не намирам голема разлика, само дето едното е по-преносимо.

— Така де! И едното клавиш и другото клавиш. И едното издава звук, и другото звук.

ЗЪБЧЕТО (*забравил домакините и Найдено, се върти из стаята като спял, воден от гласовете*). Кой си ти? Шашкърнино! Ти сичките звуци, дето ги издаваш, за еднакви ли ги имаш!

— Стига бе, ще разболеете човека.

— Тихо! Слушайте няма да се резилим! Като сме захванали едно нещо, да го свършим като хората!

Костурата отгатък прави знак на Васка и вика, додава.

КОСТУРАТА. Аз ще намеря пиано! (*Смях.*) Рано се смееш!

У Виделото.

ЗЪБЧЕТО. Как... я повтори!

— Аз ще го намеря това пиано!

ЗЪБЧЕТО. Как бе! Откъде?

КОСТУРАТА. Моя си работа! Само трябва да ме освободите за някой и друг ден!
(*Прави знаци на Васка.*)

Врява, смях — гласовете се сплитат, Костурата и Васка слухтят към вратата на Надето...

КОСТУРАТА. Бай Найдене, от тебе зависи!

ВАСКА. Насе, аз викам да го освободите, момчето, щом обещава, ще намери! Думата му е дума!

ГЛАСОВЕ. Да го освободим, а, бай Найдене! Айде готово, а?

У Виделото. Найден поема погледа на Цона. Играе.

НАЙДЕН. Бе не знам... тъкмо в тоя зор, без него...

ГЛАСОВЕ. Ще го отработваме! Аз съм насреща! И аз!

В стаята на Надето.

НАДЕТО (*неиздържала*). Мето, познах те, кога трябва — пукал с листо, а кога не трябва — уста-порта! Добре, освободете го!

Врявата я игнорира, сякаш никой не я е чул. У Виделото:

ЗЪБЧЕТО (*еуфорично*). Тишина! Другари, чакайте, това е много сериозно! Съдобносно е! Костура, златен, недей така, обясни човешки! Как'и откъде!

Оттатък.

КОСТУРАТА. Аааа, вече — нищо предварително! И гаранции не давам! Може да го докарам след ден, може след седмица!... Важното е, че има надежда!

ГЛАСОВЕ. Бай Найдене, да го освободим бе! Айде честито ни пиано! Зъб, черпнята у тебе! Костура, да не докараш някое ожулено, чисто ново го искаме! С пломбата! Костура, наслука!

НАДЕТО (*обикаля в стаята си, водена от гласовете... Яростно блъсва с две ръце стената*). Добре, освободете го! Толкоз и ще го видите! Това цели той, да се измъкне веднъж... (*Сякаш не я чуват — поздравяват Костурата, пожелават му успех, без да вярват в тоя успех... Засвирива транзистор.*) Аз пък не го освобождавам! Аз го пъдя! Чувате ли! Пъдя го!

Васка злорадо клати глава, Костурата вика:

— Какво решаваме, а? Бай Найдене!

17

Една ръка изтрива тебеширената цифра 13 и на нейно място изписва 12.

...Стените на корпуса вече са сесключили и на втория хоризонт, наченат е третият, последният — монтирана е и първата покривна ферма. Кранът плавно пренася панелната стена, спуска я на подготвеното място, Найден я насочва... Мето и Борето са легнали с електрожените, Величко е готов да я укрепи...

БОРЕТО (*уплашено*). Бай Найдене!

Найден, трепнал, бързо приближава по скелето.

Вертикалните оси на арматурата не съвпадат.

ШАРЕН КОЛЪО (*от другия кран*). Найдене!

...Далече, от третия кран, вика и размахва ръце Дачо...

18

Виделото е яростен, техническият е яростен, Димо е яростен, Зъбчето е яростен — не може да се разбере кой с кого се кара, само Аладжемов мълчи...

ТОДОРОВ (*най-яростен е*). За какво да вървя на базата, нали оттам идвам! Само дето не се сбихме бе! Но факта си е факт!

Вкупом вървят към корпуса, изкачват скелето. Крановете са неподвижни.

НАЙДЕН. Всичките са дефектни!

ТОДОРОВ. Момчета, това че тия са дефектни — една беля, ама работата е, че и другите, дето пристигат — и те ще са дефектни! (*Изревава.*) Няма повече редовни! Четирсе и два са останали, всичките са такива и ние трябва да ги усвоим! Това е положението! Има комисия, намерила е техническо решение!

ВИДЕЛОТО. Знаем го това решение! Вместо осем шева дванайсет! Нали?

ТОДОРОВ. И сто и двайсет да са — това е! (*Отчаяно вика.*) Така ли ще оставим корпуса? Недовършен?

ДИМО. Ти с тях да се беше карал! С тях! Не с нас!

ТОДОРОВ. Иди да му видиш пепелницата! Какво като им строших стаята? Какво направих, а? Какво постигнах? Айде на, изяжте ме?

НАЙДЕН. Е, сега и ти...

ТОДОРОВ. Изяжте ме, да се оправя!

АЛАДЖЕМОВ. Бай Личо, виж сега — трябва да ги усвоим. Другари, отделете най-добрата оксигенист, утре ще дойде нормировъчна комисия. . .

ТОДОРОВ. Какво зяпна? Така ли ще я оставя аз тая работа? Като нямаме изход, ще ги усвоим! Но ще плашат! Сега подредете площадката поне. . .

ДИМО. Добре де, ще плашат. А времето? Срока остава ли си?

ТОДОРОВ. Срам ме е да те слушам! Не с ден, с час не можем да го удължим срока!

ВИДЕЛОТО. Ама, то се прекали бе! . . . То се прекалената прекали.

ЗЪБЧЕТО. Чакайте сега, другари! Че се прекали — прекали се. Така ли е, Тодоров? Така е. Обаче. . . не сме рекли, не сме се справили, а? Прав ли съм?

Тодоров е толкова ялосан, че само махва с ръка, и слиза.

ТОДОРОВ. Вместо да си речете — ей, тоя човек специална норма ни издействува (спъва се), пък да се запитате какво ли му е струвало това. . .

Аладжемов забързва подире му. . .

ВИДЕЛОТО (успокоил се е внезапно, гледа подире им как се отдалечават и цъка с език). Ей, изпиан човек. Голем началник е това — само каква цака е намерил. . . Майката му е да си по-ялосан от подчинените. . . кога се нещо спъне. Не да успокояваш, а да те успокояват.

ДИМО (кипва със закъснение). Ама не, това е изключено бе, как ще сколасаме, това е. . . (Към Зъбчето.) Ти защо се обади!

ЗЪБЧЕТО (въздъхва). Момчета, трябва поне да опитаме. Друго не остава. Едно знам: човек може повече, отколкото си мисли. . . че отгоре и още толкова. И толкова по толкова.

ДАЧО (смига на Величко). Айде бе, какво насядахте бе, ние тоя ден рано или късно щяхме да го губим за разчистване — я погледнете — откъде ще мине това пиано? Откъде, питам?

Но никой не се засмива.

19

Фоайето на аерогарата.

Високоговорителят ехти, обявява, че до десет минути пътниците трябва да минат митническата проверка.

МИТКО. Добър път. И на добър час.

БАЩАТА. Благодаря. (Не тръгва.) Е, разбрахте се за всичко, нали така. . . (Разсеяно оглежда многолюдието.)

МИТКО (прави се, че не вижда разочарованието му). Така е.

БАЩАТА (подава му две писма). Ето, едното е до онзи човек в министерството, всичко е уговорено, но. . . за да се чувствуваш по-естествено, до края на седмицата иди при него. . . А другото е до директора на гимназията, както говорихме. . .

Мълчат. Високоговорителят пак се обажда.

БАЩАТА. Адреса си ще ти изпратя веднага. . . Ще ми пишеш редовно, нали? (Митко се усмива.) С парите внимавай! (Млъква.)

МИТКО. Закъсняваш.

БАЩАТА (пак оглежда многолюдието, към стъклената врата). Не е без значение какво впечатление ще му направиш на моя човек в просветата, нали разбираш? Обеща, но иска да те види. (Разбира, че отдавна е започнал да се повтаря.) Изобщо, май. . . бащинските съвети за цяла година могат да се сместят и в един час и пак да бъдат тягостни, нали? (Шегата не става, Митко го гледа спокойно и търпеливо. Бащата внезапно пресипва.) Хайде, моето момче.

Кратко го прегръща и вдигнал куфара си, забързва към вътрешната зала.

Само за миг Митко поглежда към павилиона на РЕП — жената, която не посмя да приближи и пожела да не бъде забелязана, гледа в празния квадрат, където влезе бащата. . .

20

Градът. Костурата върви из многолюдието на улицата. Разсеяно гледа. . . На тъгла поспира, чете кратко некролозите, отминава. . . На витрината — играчки, бебешки дрешки. Вглежда се и там. . .

21

И пак ръми.

Комисия нормира времетраенето на заварките по монтажа на нестандартните елементи. Мъж с чанта и шлифер държи секундомер. . . От време на време поглежда надолу —

МЕ е свикнал с височината.

Мето е легнал на специално донесена талашитена постеля, дългите му крака стърчат от скелето, блясъкът на електрожена му се отразява в мокрите мушами. . .
СЕКУНДОМЕРЪТ (звъне). Тоя път с две минути по-бавно. Това ли ви е най-добрият електроженист?

ЗЪБЧЕТО. Това е.

НАЙДЕН. Това не е най-добрия, възможно най-добрият.

СЕКУНДОМЕРЪТ. Според мен много е бавно.

ВИДЕЛОТО. Ама дайте да се разберам — нали виждате, вместо един два шева, четри по два — осем, нали?

СЕКУНДОМЕРЪТ. Аз знам да броя дотолкова. А, Тодоров? Става дума, че заварката може да се извърши и за по-кратко. А, Тодоров.

Не очаква подкрепа — сигурен е в нея. Но Тодоров го поглежда спокойно и студено.

ТОДОРОВ. Я, покажи.

СЕКУНДОМЕРЪТ. Моля?

ТОДОРОВ. Който може по-бързо, да покаже. Не стига, че сме длъжни да им оправяме бакините на ония от базата, ами. . . (Секундомерът е толкова слисан, че не намира дух.) Какво ме гледаш. . . като. . .

САКУНДОМЕРЪТ. Но, другари. . . аз това времетраене не мога да приема, аз. . .

ТОДОРОВ (дръпва го). Ще го приемеш, ще го приемеш. Бързо се бърка. По-мъчно се поправя. Дайте протокола. (И тихо, само на Секундомера.) Повече ни гък, моля ти се като на. . . арахангел Мнх. . .

Комисията подписва — засланят папката от ръмежа. . .

се спогледват. . . Виделото, Найден, Димо, Зъбчето и работниците тържествуващо и беззвучно

МЕТО (шепне). Измръзнах бе. . . (Но когато го плясват, щастливо се ухилва.)

ТОДОРОВ. Хайде, почвайте!

ВИДЕЛОТО (вика). Опразний площадката! Хайде, нашите!

И работата кипва още докато комисията слиза от скелето.

ЛИСУГЕРЪТ. Тоя път вече не мотор, с кош ще го купя.

22

Ръката изтрива тебеширената цифра 11 и на нейното място изписва 10.

В бараката на Зъбчето. Този път „треньорът“ е Шарен Кольо. Мето е застал, сякаш ще се бори.

ШАРЕН КОЛЪО. Хайде, готов — така и така — ти си.

Мето, забил очи в листа, започва да се изчервява бавно и гъсто. . .

На вратата — Надето и Верчето. Дачо, Борето, Величко, Зъбчето — напрегнато чакат Мето да проговори.

МЕТО (разтърква се, поема дъх). Към почетната професия на строителя ме насочи още родната казарма. И оттогава. . .

ВЕРЧЕТО. Мете, как е, за Оонето ли тренираш?

И мигом изчезва — Шарен Кольо скача и вика навън.

ШАРЕН КОЛЪО. Ей да се държиш сериозно, че като те спипам!

ВЕРЧЕТО. Айде де! Само ме лъжеш.

Двамата беззвучно се смеят. . . Шарен Кольо се връща. А към бараката започват да се стичат работници — Верчето ги вика с ръка. . .

ЗЪБЧЕТО. Затвори. И хайде, че се стъмни.

ШАРЕН КОЛЪО. Готов, продължаваме. Родната казарма. И оттогава аз се считам. (Махва с ръка.) Давай.

МЕТО. И оттогава аз се считам ней. . . Нейна. . .

Запъва, разтърква се, издул жили. . .

ШАРЕН КОЛЪО (който е движил уста заедно с него, не издържа). Рожба.

МЕТО. Рожба.

—Ега те у рожбата — избоботва иззад прозореца Мустакатия и отвън избухва див смях.

ЗЪБЧЕТО. Ето на, видя ли — нищо страшно. Майката му е да почнеш веднъж. Не ни обръщайте внимание, давай нататък.

ШАРЕН КОЛЪО. Готов. И дължа. . . (Махва с ръка.)

МЕТО (мрачно). Това аз няма да го мога.

БОРЕТО. Пак ли почваш?

ЗЪБЧЕТО. Ама нали ти обяснихме — не боли! Питай Дачо. И той, и Костурата, и Виделото, колко пъти — че и аз, ако щеш — нали половината от нас вече сме минали по тоя ред? Това е и чест, и обществен дълг, не може без това. Хайде.

МЕТО. Да, ама. . . бех си свикнал с Костурата. Нека се върне и тогава — лак.

ЗЪБЧЕТО. Ще ме ядосаш.

ДАЧО (*лукаво смига, не поглежда към Надето*). Има да го чакаш ти, Костурата. . . МУСТАКАТИЯ (*иззад прозореца*). А бе, наборе, вярно, какво става с вашия, какво прави — шляе се из града с ръце в джебовете, гледа нервно и не ме вижда. Вчера вървах подире му петнайсет минути — лепи се от некролог на некролог. . .

БОРЕТО. Маскировка.

МУСТАКАТИЯ. Сериозно бе, гледа ме и ме не вижда!

ДАЧО. Да не си полякиня, че да те види? Леле, братче, взе ми се акъла, вчера — какви полякини са се пуснали из тумби на тумби. . . Гледах и плаках.

ЗЪБЧЕТО. Престанете! Надеждо, дразнят те. Стига казах! Продължаваме.

МЕТО. Тц. Срам ме е.

ЗЪБЧЕТО. Недей така бе, човек, тука национален рекорд се очертава, ти. . . Разбирам! да се искаше със свои думи — да те е срам, нали — ама тебе никой не те принуждава със свои думи! Прав ли съм? Хайде.

Надето не е проговорила нито дума. . . И докато Мето, пак поел дъх, започва да се разтъпква, тихо излиза.

23

. . . И колкото се отдалечава от бараката, толкова повече бърза, Верчето едва я следва — Надето ниже, обяснява, яростно, задъхано. . .

. . . А в бараката, жилищната, влиза само Верчето. Бенката се пере в леген, въпросително я поглежда.

ВЕРЧЕТО. Къде го е оставил?

БЕНКАТА. А?

ВЕРЧЕТО (*играе*). Бе, глей кво ме зина — преждата, къде е, вчера поръчах на Костурата да ми вземе половин кино, къде я е оставил?

БЕНКАТА. А нема го — тая нощ не се прибра.

ВЕРЧЕТО. Как така. . .

БЕНКАТА. Па, ей така. Нали е освободен. . . Наде, ти още ли не приказваш?

Зърнал я е за миг — слушала е в антрето.

24

Тясна уличка, четириетажни „кооперации“ с олющени фасади и сецесионов балкони. . .

Костурата спира на ъгъла, чете некролога. . . тръгва по уличката, оглежда входовете и от двете ѝ страни. . . Тук ще е. Некрологът е залепен в четири екземпляра — сякаш качеството му не е било достатъчно да отрази размера на съквартилската скръб.

Сега остава да се открие апартаментът — но това е по-лесна работа. Черната джуфка на вратата не оставя място за съмнение.

Костурата се вслушва в шумовете на съседния апартамент: изглежда, телевизорът предава мач, плаче дете, блъсва се врата и детският глас се заглушава. . . Натиска звънеца на вратата с черната кордела. Звънецът се озовава стържещо и далечно. . . Опира ухо на вратата — дълбоко и пусто мълчание. Слиза на долния етаж. Под табелката „Стамени“ — „домоуправител“. Звъни.

Отваря мъж по фланелка и офицерски брич.

КОСТУРАТА. Извинете, домоуправителят? . . . Идвам във връзка с другаря. . . гражданина. . . дядо Евстати.

ДОМОУПРАВИТЕЛЯТ. Аха. . . Ясно. (*Огледал го, усмихна се.*) Закъснял си, младеж. Всичко изнесоха, вчера един демонтира и мивката. Да имаше как — и черчетата щяха да изнесат.

КОСТУРАТА. Момент, да обясня. . .

ДОМОУПРАВИТЕЛЯТ. Какво ще обясняваш — че си бил най-любимия му макар и далечен внуко-братовчед? . . . Какви хора сте вие бе! . . . Пет години, откак съм тука — един не се интересува от тоя човек — гладен ли е, жаден ли е, всички го имаме за самотник! Изчакахте дори да го погребем на ОФ разноски — и чак тогава се втурнахте! Като хлебарки изникнахте от нищото! . . .

КОСТУРАТА (*ухилва се*). Колко?

ДОМОУПРАВИТЕЛЯТ. Ти си деветнайсетият! Какво се смеееш? Цяла седмица се занимавам само с вас! Отключвай, заключвай. . . А ония, от Ловеч пък, не стига че много откъгнаха, ами се и сбиха! Че и разтървавай отгоре! Не, не — ключът съм предал в райсвата — там се оправяйте.

КОСТУРАТА. Момент. . . а — пианото, още ли е горе, или някой и него е откъдна?

ДОМОУПРАВИТЕЛЯТ. Тц-тц, гледай сега какво правят слуховете. Не беше пиано, къде у него пиано. Мандолина имаше. След седмица ще се чуе, че е имал и цяла фил

хармония...

КОСТУРАТА. Извинявайте.

Тръгва си.

ДОМОУПРАВИТЕЛЯ (понежда да се прибере... но се надвесва и виква подире му).
Слушай! Понеже си ми симпатичен. Не съм сигурен, обаче — слух. Говори се, че имало злато! Още от едно време, когато практикувал зъболекарството! Нали разбираш.

КОСТУРАТА. Разбирам, но не се интересувам. Мене ми злато не трябва.

И бързо се спуща по стълбището...

25

... За да го видим пред друга стена с некролози. Не, тук няма нищо подходящо.

Улиците на града са задръстени от коли и забързани минавачи — хората са привършили работния си ден.

Я ето го, пресен-пресен. Така, незабравим спомен — от съкварталците. Няма опечалени братя, синове, внуци и правнуци... Хайде оттук, по тази улица... Тц, некроложната дيريا се губи. Ами тогава обратно, хайде по другата... Тука някъде ще е.

Системата на търсене е безотказна — и на тоя вход четири броя, неизбелели, залепени са скоро. Тц-тц, това стълбище мете ли се бе... па и тъмно като в... Хайде, без определения. А тази сякаш е предчувствувала, че ще умре старата — заселила се на първия етаж още в предисторическата епоха, когато е градено това... Бе май не е много лошо градено, с ограничена чувателност е.

Звънец... Я още един — за всеки случай... Аха. Както се казва — нечие неуловимо присъствие... не преценява, че когато капачето на шпионката се отмести, отвън това не остава незабелязано. Я сега — най-очарователната усмивка, като за снимка... Бре, това се казва врата — като на съкровищница: първо ключа на бравата, после на секретната брава, после — резето, а и синджир има...

И всичките тези операции, за да се покаже една олисала, пияна глава и да блесне една несигурна, палапонтова усмивка.

ЛИСИЯТ. Да?

КОСТУРАТА. Не ме радвайте така прибързано. Аз за това „да“ вече четвърт град обиколих. (Лисият все още недоверчиво го гледа... Костурата, поел гъстия алкохолен дъх, подкупващо се ухилва.) Имам кисели краставички. (Показва мрежата.) За износ обаче... късметът бил наш. Сещаш ли се?

ЛИСИЯТ (разчуптява). Разбира се, да не съм идиот? (Пуща го, затваря.) Обаче не са ти казали паролата! Трябваше да звъниш четири пъти късо и веднъж — дълго!

КОСТУРАТА. Значи, аз съм употребил само дългото.

ЛИСИЯТ. А, работата е сериозна — имам съмнения, че жената нещо вече е понадущила. (Води го към хола.) Бе Фасула вчера вика — не се притеснявай, аз имам грижата за четвърти, обаче не беше съвсем трезвен, как да си сигурен... Те кога ще додат? Да не ми се домъкнат пак в девет? Щото аз съм на ревизия (смига) в секретно поделение (смига), обаче в дванайсе и половината е последният автобус... а живее чак в периферията... Сядай тука... някъде.

Хаосът е невъобразим — чинии с остатъци от сухоежбина, празни бутилки, непроветрено... на килима — плетени покривчици, съдържанието на скрина — попиляно, извадени чекмеджета... Разхвърляни снимки, облигации...

КОСТУРАТА. Какво е ставало тука?

ЛИСИЯТ. Бе нали знаеш — къща без жена... Обаче рано или късно жената ще очисти. Щото рано или късно ще научи. То се разбира от само себе си. (Налива му.) Шибни му един вътрешен шамар. (Дълбокомислено.) Ти да видиш какво неочаквано нещо е човекът. Значи, като научих, че бабичката е хвърлила... лека и пръст, остави това, че изтръпнах от радост, но се преизпълних с най-почтени и добронамерени чувства. Знаеш ли какво си наумих? Никога няма да се сетиш. Рекох си: другарю Генадиев — ти, като единствен наследник, първо я погребваш, после дезинфекцираш и плащаш на някаква жена да очисти, после си вземах подръка съпругата, уж на кино и в най-равнодушно мълчание я довеждаш тука. И казваш: Ветке!... Край на кавгите с младото семейство! Това е вече наше! И както си мечтаех за тоя час... ама най-неочаквано си рекох: другарю Генадиев, направи я тая простъпка! Цял живот си живял по нормите и си се раздавал за близки и далечни. (Изхлипа.) Изпей си лебедовата песен!

КОСТУРАТА. Изпий.

ЛИСИЯТ. Точно така — изпий отминатата през младостта си чаша! Кирчо, нямаш понятие колко е необик-но-ве-но! Да се чувствуваш престъжник! Едновременно те мъчи съвестта и ликуваш! Шести ден как се прибирам само колкото да ме подуха кушетката. Бе поне да беше забелязал някой, че съм пил? Дори и това няма кой да забележи. Па и как да го забележи — ние вече в къщи всички почнахме да пием!... Само близнаците не пият, понеже бебетата никои не се сеща да им даде! Брате мили, как да не пием, ха кажи, синът вече многодетен, две семейства в една къщурка, дето се държи права против сички закони на физиката! Като са ни заотчуждавали — от десет години! Бактисах от обеща-

ния! Кой ли вече не ни пререда в отчуждаването! Слушайте! Аз не съм ли гражданин на тая страна! Коскоджа ми ти референт в „държавни имоти“, отдел „движими“ — спи в антре! На пружина! При вечно течение! Защото е добър! И спазва законите на човешката и обществена съвместимост! Обаче в момента е престъпник — жена му още не знае, че е наследник и какво прави вечер в качеството на наследник! (*Изхлипва.*) Тя, разбира се, ще научи, нали така? Рано или късно.

КОСТУРАТА. По-скоро — рано. В смисъл — скоро.

ЛИСИЯТ. Не споря! И съм готов да си понеса последствията. Обаче ще си поживея за първи път от векове! Кой ще ми признае на мене, а, питам те! Кой ще ми признае поне покрива? Всяка събота и неделя — хората се вдигат и — си гледат уикенда! Нали! А другарят Генадиев препокрива гнилите керемиди! Една дупка запушиш — две се отворят! Когато и къораво, и къопаво си гледа уикенда! Всичко се вдига — и на уикенд! А другаря Генадиев се вдига — и на покрива! С ламарини! И балатуми! Позор! И тоя проклет бабишкел, дето ми беше единствената прабаба, как ли не я молих — вземи ги, млади-те! (*Пиянски изхлипал, в изпаднало състояние.*) Единственото ми утешение е — че е умряла в пълно съзнание. Сигурно. Нямахме склероза. Ей, нищо не поддържа човека така, както естествената му, природна злина — поне пет години живя напук на цялата съвременна медицина. (*Яростно.*) Кой ще ми ги върне на мене тези години?

КОСТУРАТА. Гледай сега какво — понеже си отивам. Бабишката нямаше ли слу- чайно пиано? Напук на съвременната медицина.

ЛИСИЯТ. Какво пиано.

КОСТУРАТА. Запазено. За седем дена — плащам наема предварително и в брой. Къде е? Оттатък? (*Натиска дръжката — заключено.*)

ЛИСИЯТ (*уплашено отстъпва*). Ти си от милицията.

Отрезнява.

ЛИСИЯТ. Жена ми ме обявила, нали? (*Трагично шепне.*) Не, пианото не го заварих. Тя пианото го е продала, отдавна преди да умре. Продадох само шевната машина. За триейсет и осем лева. Обаче осем останаха да ми дават. А obligationите не съм пипал. А да, и малко покривички продадох. . . три-четири. . . Търсят се. Мода.

КОСТУРАТА (*у корно поклаща глава*). Генадиев, Генадиев. . . Референте. Престъп- нико. (*Ухилва се.*)

ЛИСИЯТ (*разбира грекатаси, по-типилаче от облекчение*). Защо се преправяш така бе, защо си играеш? Изкара ми акъла, рекох, че. . . (*Надига бутилката.*)

КОСТУРАТА (*дръпва му я*). Стига си се наливал бе. Слушай, какво ще ти кажа: представата за една неприятност е винаги по-мъчителна от самата неприятност. Вдигай се и право в къщи, па от игла до конец.

ЛИСИЯТ (*помъчвава*). Не, ще ме. . . малтретират. Вкупом.

КОСТУРАТА. Айде па ти — за един бой ли си? Нали рано или късно ще го ядеш? (*Тръгва си.*)

ЛИСИЯТ (*при прозореца*). Нееее. . . Поне още два-три златни дена. . . ще си пожи- веея. . . или четири-пет. . . (*Унесет се усмихва.*) А може и — безкрайна, щастлива сед- мица. . .

. . . Костурата е излязъл, зад него шракат ключалки и резета. . .

На изхода се среща с възбудена семейна група: към петдесетгодишна, слабичка жена, едър млад човек води десетгодишно дете, младата жена води другото. . .

Децата са близнаци.

Костурата се задържа за миг. . . Групата спира пред осекретената врата.

ЖЕНАТА. Само не по главата, моля ти се.

МЪЖЪТ. Мамо, моля ти се. Вие с децата ще влезете след малко.

При това — звънят „паролата“: четири пъти късо и веднъж — дълго. . . Мъжът ги дръпва, да не се виждат от шпионката.

26

Митко е напълнил пазарската мрежа, вади от пощенската кутия списание, две-три пис- ма, разглежда ги в асансьора. . . На площадката кратко търси ключа, отключва, изхлуз- ва обувките си, без да ги развързва. . . Вратата на хола е широко отворена. Посегнал към електрическия ключ, долавя нечие присъствие. . . Запалва осветлението.

Макар че креслата са свободни, жената седи на табуретката, седи, както е с шлифера, сгушено, прегърнала чантата си и го гледа с ангелски очи.

Митко оставя мрежата с продуктите и спокойно чака.

ЖЕНАТА. Когато баща ти ми даде ключ оттук, аз го загубих. . . После ми даде друг. Когато се разделихме, му го върнах. Преди десетина дена намерих и първия в бюрото, из рецептите. . . Реших, че трябва да върна и него.

МИТКО. Той замина едва днес.

ЖЕНАТА. Моля ти се, аз видях, че ме забеля за на аерогарата.

МИТКО. Мисълта ми е, че можеше да го върнеш на този, който ти го е дал.

ЖЕНАТА. Не исках, да помисли. . . че се опитвам нещо да поправам. . . И освен това исках да те видя.

МИТКО. Защо?

ЖЕНАТА (*помълчава*). Не знам. . . (*Помълчава*.) След като не успях да ти стана майка, не искам да ти ставам враг. . . Не, не е и така, но все пак е обяснение — разбирам, че дължа някакво обяснение. . .

МИТКО. Слушай, аз съм отвикнал да разговарям толкова. . . сложно. . . и емоционално.

ЖЕНАТА. Извинявай. (*Пауза*.) Много си порасъл. (*Пауза*.) И твърде обикновено, изглеждаш като победител. Ние с тебе водихме една двегодишна тиха война, нали? Би трябвало да дикуваш. Баща ти например цяла седмица преливаше от тъжно самодоволство. С щастлива изненада откри колко е велик, след като пред порива на личното си щастие избра голготата на бащинския дълг. Или не щеш да му подражаваш? Той удържа по-голяма победа. Победи себе си.

МИТКО (*усмихва се*). Като те гледа човек — всичките мадони на старите майстори пред тебе са вулгарни шмекерки. А като те слуша. . .

ЖЕНАТА (*тихо и нежно*). Не си струва да изричаш нещо, което си съставял наум прекалено дълго.

МИТКО. Благодаря. Е, в последна сметка — какво искаш?

ЖЕНАТА. Нищо.

МИТКО. Ти? Нищо? . . .

ЖЕНАТА. Бих ли могла да вземе нещо за спомен? Това например? Или това? . . . Митко мълком вдига рамене.

ЖЕНАТА. Все пак от цялата тази история аз загубих две златни години от живота си. Че и квартирата си загубих. Знаеш ли къде живея сега? В стая с две студентки. Които ми обуват чорапите. Моля?

МИТКО. Че защо не си идеш в малкото, китно градче, където те чакат вече три години и като специалист, и като благодарна дъщеря? Двуетажна къща с двор. . .

ЖЕНАТА. Да?

МИТКО. Ами след като се оказа, че пътешествието ти в чужбина в качеството на млада съпруга, млада и грижовна, се осуети, направи поне едно по-кратко пътешествие в качеството на. . . Е, защо ли си приказвам и аз. . . Не ти харесва. Последното, което ми идва наум, е да се преместим в стая с двама студенти. Те няма да ти обуват чорапите. Обратно. . .

ЖЕНАТА (*смее се тихо и нежно*). Господи, ама ти просто не си в състояние да разбереш колко те мразя.

МИТКО. Е въображението ми дотолкова стига.

ЖЕНАТА. Едва ли. Както и да е. . . Подари ми и това. (*Повдига от етажерката малка африканска маска*.) Подаряваш ли ми го? Още повече то си е мое. Да, да, ей сега си отивам. . . Какво още щях. . . Когато човек живее някъде близо две години, просто не е в състояние да се пренесе изведнъж — дълго и постоянно открива, че е забравил ту това, ту онова. . . (*При вратата*.) Сбогом. Да, баща ти се беше приготвил да живее с мене дълго и щастливо. Той е много благороден човек. . . Аз му трябвах за дълъг-дълъг и щастлив живот. Но след като е разбрал за тази кошмарна болест. . . Просто един благороден човек не би си разрешил, когато е обречен, да обвързва младините на една жена. . . макар и срещу част от такова сблезнително наследство. Колко жалко. . . Да, той е много болен, случайно го научих преди седмица. . . Изследванията му са в трета градска.

МИТКО (*гледа ангелското лице, нежната, очарователна умизка изтръпнал, оглушал*). Знам.

ЖЕНАТА. Е, най-сетне да излъжеш и ти. Да, скоро всичко това ще ти принадлежи. . . Сбогом, повече няма да се видим.

. . . Токчетата ѝ тракат надолу по стълбите.

Митко стои на вратата окаменял, времето е спряло. Поема дъх, сякаш се дави, влиза. Стои в хола, безцелно отива до прозореца. Спира поглед на телефона. . . Решава, пише на амбалажната хартия със саламените кожици: „Вечеряй сам, трябва да изляза, ще نوشувам у нас, утре сме първа смяна.“ Прочел, задрасква само „у нас“ и написва „на строежа“.

. . . Облича якето си на площадката — копчето на асансьора свети, не изчаква да загасне, затичва надолу по стълбите. . .

Асансьорът спира на площадката, от него излиза Костурата и пхва ключ в бравата на апартамента.

Една ръка изтрива тебеширената цифра 4 и на нейно място изписва 3.

Зъбчето. Мрачен е. Виделото пуши до него.

ВИДЕЛОТО. Бе що абиш тебеширо, като на, остана работа не за три, а за два дена. (Зъбчето мълчи, високоговорителят ричи марш.) Ако не пристигнат до два дена машините, ще им искаме на експлоатацията свободен наем.

ЗЪБЧЕТО (не поема шегата). Ще пристигнат, ще пристигнат.

ВИДЕЛОТО. Па и времето се оправи... Могло да почака и навънка някой ден, ама...

ЗЪБЧЕТО. Както се е оправило, така може да се развали.

(Влизат в бараката.) Айде, питай ме, защо ви собирам — и мирясай.

ВИДЕЛОТО (удобно се обляга и се приготвя да спи). Да се не сещам да те питам, ама се сещам.

Зъбчето е като на тръни... Гледа мълчаливия телефон...

ЗЪБЧЕТО. Какво прави това момче, пети ден, какво става с него... А?

ВИДЕЛОТО (дреме). М?... Да не си бил на неговите години, та да се чудиш... какво става с него...

ЗЪБЧЕТО (замислено). Намразих го вече това пиано... Обаче ако не го докара... (Измъчено.) А бе, Личо, ами ако го не докара?

ВИДЕЛОТО (дреме). М?... Па, разбира се... че нема да го докара... па и нема за-що да го докара...

ЗЪБЧЕТО. Тц-тц... значи още не вярваш?

ВИДЕЛОТО. М?... Добре де, на — докара го. На, свиряха. На, пеяха. И що?

ЗЪБЧЕТО. Ей двајсе години как се знаеме — какъвто чукундур си беше, такъв си остана. (Кипва.) Що си такъв чукундур бе!

ВИДЕЛОТО. М?... Айде де! Хем баре... осем концерта досега са ми изнесли. И тържествени, и художествени... И що?

Зъбчето, кипнал, се обръща... Виделото спи. Зъбчето откача мушамата си и го зави-ва, както е на пейката.

...А бригадата на Димо сменя бригадата на Найден, крановете спират, колкото да се сменят кранистите.

Очите на Найдето са зачервени, лицето ѝ — изострено, Верчето докато влиза в асан-сьорната кошница, нещо ѝ се кара, тя само мълком кимва, сваля каската и си тръгва...

Корпусът е почти готов — остават още няколко покривни ферми. Едновременно вът-ре се изливат фундаментите на машините, единият, огромен като сценична площадка, е готов...

...А отвън два булдозера разчистват, очертал се е намек на път и фигура на градин-ка...

Бригадирите, Найден и Димо и техническият се карат, Шарен Кольо държи техни-ческият и не му дава да слезе по скелето.

ТЕХНИЧЕСКИЯТ (вън от себе си). Какви са тия цифри!... Това проценти ли са! Аз такива проценти не мога да подпиша!

НАЙДЕН. Ще подпишеш, ще подпишеш.

ДИМО. Вместо да се учудиш благородно, че с човек по-малко са ги изработили, ти...

ТЕХНИЧЕСКИЯТ. Разберете, това е безпрецедентно! Вече ни разнасят из целия строеж! По другите обекти хората се дразнят!

ШАРЕН КОЛЪО. Наместо да се дразнят, да бачкат!

ДИМО (вика). Опразняй площадката! (На Найден.) Нещо ни вика Зъбчето. (Вик-ва.) Почвайте без мене! (На техническия.) Айде из път — хем ще подпишеш, хем ще си беседваме...

ШАРЕН КОЛЪО. Мето! Къде е Мето?

МЕТО (мрачно). Тука съм бе, не бой се.

Слизат по скелето...

ТЕХНИЧЕСКИЯТ. Това, което тука се разреши... Това са своеволия, това е в разрез със...

ШАРАН КОЛЪО... цялата научна практика.

ТЕХНИЧЕСКИЯТ. А?

НАЙДЕН. Нищо — подсказва ти.

Техническият, обиден до дън душа, спира, гледа ги... Хората са вече много уморени, само вяло се усмихват...

ТЕХНИЧЕСКИЯТ. Добре. После ще си говорим.

Подписва, та чак скъсва листа и сърдито си тръгва.

Джипката лавира по коловозите, на кормилото е Аладжемов. Излиза на площадчето. Тодоров чака пред поликлиниката. Говори с Митко.

ТОДОРОВ. Добре де, тебе ако те лъжат — мене ще ме лъжат ли? Допускам, разбрал е, че се отнася за баща ти — лъже те. Ами мене защо ще ме лъже. . . (*Тика му в ръцете папка.*) И стига си ги разнасял тия изследвания. . . (*Вижда Аладжемов, който го чака до входа на управлението.*) Чакай бе, а ами на тебе как ти ги дадоха от болницата?

МИТКО. Не ми ги дадоха. Откраднах ги.

ТОДОРОВ. Браво бе. (*Тръгва към джипа.*) Не ти завиждам. Да откраднеш е мъчно, ама да върнеш откраднатото — дважд.

МИТКО. Добре де, ако тука нашите не ме лъжат, значи ме е излъгала. . . излъгал, който ми съобщи, че е болен, на какво е разчитал, нали знае, че ще проверя и ще науча истината?

ТОДОРОВ (*махва на Аладжемов и сяда в джипа*). Ами докато проверяваш? Я се погледни на какво си заприличал. Ами след като научиш истината, докато повярваш на тая друга истина? Хайде, бягай се наспи. (*Аладжемов е седнал до него.*) Карай.

АЛАДЖЕМОВ. Къде?

ТОДОРОВ. Към Зъбчето.

Аладжемов подкарва. . . Джипът излиза от площадчето и хваща коловоза.

ТОДОРОВ. Така. . . Казаха утре и двамата на рендосване. А?

АЛАДЖЕМОВ. Ти да не си ясновидец?

ТОДОРОВ. Тц. Ветеран съм. В колко ни искат?

АЛАДЖЕМОВ. В девет. Казах, че днес не съм те виждал, че си из обектите. . .

ТОДОРОВ. Аха. Те пък като са повярвали. . .

АЛАДЖЕМОВ. За повече от 220 не дават да се издума. И ще ни наказват. Мен и теб.

ТОДОРОВ. Бе както не дават да се издума, така ще издумаме. Поне 240 трябва да откъртим. . . Спри малко.

Колата спира, Аладжемов въпросително го гледа. Тодоров слиза, обляга се на колана и запалва цигара. Оттука корпусът се вижда, електрожените бляскат само горе, в края на покрива.

ТОДОРОВ. Богове са. Хем вярвах, хем не вярвах. . .

АЛАДЖЕМОВ. Поне да питаме какви са наказанията в такива случаи.

ТОДОРОВ. Аз ще ти ги кажа, не ми е сефте. . . Нашата е лесна, брате — първо ще ни друсят наказанието, после ще ни треснат по една награда. . . (*Хвърля цигарата, решително*). Добре, хайде, аз ще им приказвам.

Сяда в джипа. . . Далечен високоговорител ружи естрадна песен.

29

В бараката на Зъбчето. Косите на Мето, Шарен Кольо и Найдено са още мокри, със следи от гребен. Виделото е скръстил ръце на корема, Димо е отегчен. Няма публика, работниците отминават.

МЕТО (*в стойка е*) . . . и дължа всич. . . Кисвоисегаш. Ни. И бъдещи успехи на. (*Измъчено млъква.*)

Радиоточката ружи естрадна песен. Шарен Кольо прави жест: „Тя ще е една. . .“

ЗЪБЧЕТО (*яростно почесва небръсната страна*). Добре де, е?

МЕТО (*унило го поглежда*). Както на своите първи учители в професията, така и на сплотения колектив, в който попаднах.

ЗЪБЧЕТО (*нетърпеливо подканя*). Добре де, е?

МЕТО (*разтърква се, забива поглед в листа и се напруга*). Кактона. Свои. Тепърви-учителивпро. Впрофесията. Така инасплот. . . (*Млъква.*) Не мога, уморен съм

ЗЪБЧЕТО (*зло*). Аха. И аз това гледам — все си умрял.

МЕТО (*гузно лъже*). Сега, нали понеже отработваме и Костурата и се уморяваме всички, кажи, бай Найдено.

ЗЪБЧЕТО. Е да, ама на мене вече ми дотегна.

МЕТО. А само на тебе. . . Айде да си траем, мене откога още. . .

ЗЪБЧЕТО (*кипва внезапно и неадекватно*). Бе дотегна ми бе, ей дотука ми дойде бе, ти разбираш ли го, или не, цял месец ми сричаши ми мънкаш тука бе, мънкаш с мънкаворите, ти не можеш ли, или не искаш бе!

МЕТО. Да ме пишат ударник — искам. Ама да го казвам изказването не искам.

ЗЪБЧЕТО. Аха. Чухте ли го? Изрече го като по вода. . . (*И осъзнава с закъснение*). Какво каза?!!

ДИМО. И той захитря.

ВИДЕЛОТО. Това, Мето — ама никак не може. Къде дават сирене без хлеб?

ЗЪБЧЕТО. Чакай, чакай. . . какво не щял? Да се изказва не щял? Бе ти чуваш ли се бе, лянгурино?? Бе ти с кой акъл ти мина през акъла такава. . . такова бе, не, чакай ами ако всеки рече така? Ами ако всички ние речем така, не, ако целия народ рече така (*изумен от мащаб на нелепостта*), ти правиш ли сметка какво ще стане бе, а, какво ще стане? Че то ще стане. . .

МЕТО. Тихо.

ЗЪБЧЕТО (механично). А?

МЕТО. Тихо, ще стане. (И на свой ред кипва.) Защо ме ядеш? Яд те е, че Костурата не се обажда, па на мене се нахвърляш!

ЗЪБЧЕТО (вн от себе си). Ти не ми обяснявай на какво ме е яд? Забранявам ти да ми обясняваш на какво ме е яд! (Удря сухата мастилница.) Ще ми обяснява той на какво ме е яд! (Блъсва телефона.) Вместо да ми обясняваш на какво ме е яд. . .

. . . И не са забелязали джипката, която спира до локвата-езерце. . . Тодоров долепа лице на прозореца. . . И това не забелязват.

Тодоров и Аладжемов влизат в бараката. Зъбчето млъква.

ТОДОРОВ (сякаш не е чул врявата). Какво правите бе, чудотворци! Вие ли го дигнахте тоя корпус-хубавец бе! (Смее се леко напрегнато и сам си отговаря.) А не, речете комшините. Сега да можеше и тревата да расте с ускорени темпове — за празника щеше да е и зелено. . . А, ударника ли тренирате? . . . Как върви?

ШАРЕН КОЛЪО. Ами и той като тревата. Със свои темпове.

ЗЪБЧЕТО. Хайде, вървете го изтренирайте още веднъж. (Яростно-неадекватно.) И утре, в дванайсет нула-нула — тука! . .

Мето поклаща глава и мълком се ухилва. . . Найден прави мимика на Шарен Колъо и той заедно с Мето излизат. . .

МЕТО (позадържва се отвън). За кво ли се сбират?

Но тръгва заедно с Шарен Колъо. . .

. . . А вътре Тодоров затваря вратата, вади от джеба бутилка, вади и другия плик с маслини, оставя ги на бюрото. . .

ТОДОРОВ. Е? Надвихме, мамка му стара. Дори като гледам — и един ден предсрочно, май. . . Такаа. . . Хайде, хаирлия. (Подава бутилката на Виделото.) Бай Личо, пръв ти! Като най-стар.

ВИДЕЛОТО (гледа бутилката). Е аде ти — като, аде хаирлия.

ТОДОРОВ. Хайде. . . (Надига бутилката и осъзнава, че не е отпушена). А, дърти дяволе, прекара ме.

Шумно се смее, шумно, но сам. Отпушва, отпива, бутилката минава от ръка на ръка.

ТОДОРОВ (тежко сяда. . . и престава да се преструва). И да се смеем и да не се смеем — налага се и да си поговорим.

. . . Радиоточката внезапно щраква, прекъсва шлагера и проговаря с звънък, момичешки глас: — Внимание, бригадирите на обект корпус на срочно съвещание при началника на стройрайона! Повтарям! Бригадирите. . .

ТОДОРОВ (към Аладжемов). Не й ли каза да не съобщава? (Аладжемов вдига рамене.) Как се изключва това?

ЗЪБЧЕТО. Не се изключва.

ТОДОРОВ. Поне по-тихо не може ли. . .

ЗЪБЧЕТО. Не може.

— . . . Внимание! Бригадирите на обект корпус. . .

Тодоров скъсва жицата.

ТОДОРОВ. Така. . . Та с една дума — рейсове са осигурени, луксозни рейсове. Ще бъдат пред управлението на ден осемнайсети в шестнайсет и трийсет. Возят до концертната зала и връщат. Това да се разгласи.

ЗЪБЧЕТО. Аз възразявам. Аз съм решително против. Ние все още не губим надежда, че. . .

ТОДОРОВ. Нали се разбрахме, това условие остава — ако се оборудвате с инструмент — концерта ще стане в корпуса, това си остава. . .

ЗЪБЧЕТО. Тогава? . . . Защо да всяваме паника?

ТОДОРОВ. Аладжемов, обясни му после, моля ти се. . .

ЗЪБЧЕТО. Какво после! Никакво после! Сега ще се уясняваме! Какво правим ние с една идея? В какво я превръщаме? Какво става със символичното звучене! Това питам! Или казаната дума няма значение?

АЛАДЖЕМОВ. Има, Зъб, моля ти се. . .

ЗЪБЧЕТО. Или ни е все едно какво говорим в началото на работниците и какво излиза на края? Какво излиза — колкото да си изтъчем платното — това ли излиза! (Трепери и се задъхва.) Това не е партийно! Това аз. . . не мога да разреша! Утре, когато пак потрябва. . . за нещо. . . Не! (Млъква и подава.) Концертът ще се състои тука. Това е наш празник, ние го заслужихме. Инак. . .

АЛАДЖЕМОВ. Инак е по-добре хич да го няма — така ли?

ЗЪБЧЕТО (убито затваря очи. . . помълчава). Не. . . не е така.

АЛАДЖЕМОВ. Тогава — защо викаш? . . . Нали се разбрахме — рейсове са за всеки случай. За резервния вариант, един вид. . . Защо викаш?

ЗЪБЧЕТО. И аз не знам.

Тихо е. . . бутилката стои забравена на масата. Никой никого не поглежда.

ТОДОРОВ. Бай Личо, ти какво ще кажеш?

ВИДЕЛОТО. За кое?

ТОДОРОВ. Добре. Момчета, както и да обикаляме. . . Вече сте чули, приказва се. . . Истината е, че. . . изглежда, няма да можем да платим пълния процент на заработката. Въпреки обещанието, което симахме. . . Не можем да платим, без да предизвикаме ревизия на нормите. И то — на целия строеж. А повишат ли нормите — ще настане такъв хаос, работниците ще започнат да бягат. . . изобщо, не аз трябва да ви обяснявам работи, които. . . Нали? Бай Личо, ти какво ще кажеш?

ВИДЕЛОТО. Нищо.

ТОДОРОВ. Защо?

ВИДЕЛОТО. Па, щото. . . какво и да кажа, няма никакво значение

ТОДОРОВ (*след пауза*). Прав си.

Пръв се засмива Найден, след него — Виделото. . . Смят се всички — смехът ги разтоварва, бутилката пак тръгва от ръка на ръка. . .

НАЙДЕН. Аз предпочитам сега да ни платят половината, отколкото после постоянно да получаваме половината. Така е.

ДИМО. Така е, обаче — иди им го кажи на апапите. . .

ТОДОРОВ. Хайде да се разберем — няма да е половината. Поне двеста и четирист процента ще опитаме да отстоим. А на работниците, не го казвайте още. . . Или не отвед- нъж. Постепенно, някак. Е — това ли ще ви уча, знаете как. . . Зъбчето ще събере кому- нистите, нали Зъб? . . .

ЗЪБЧЕТО (*замислено*). Да, разбира се. . .

ТОДОРОВ. Дори най-добре е така да излезе като вътрешна инициатива, това един вид доброволно се отказваме от пълното заплащане. . . нали? В смисъл. . . ясно, нали?

ЗЪБЧЕТО. Да, разбира се. . .

ТОДОРОВ. Разбира се, ще разберат, хората ще разберат, вярвам го, няма как да не разберат, винаги са разбирали. . .

ЗЪБЧЕТО. Ще разберат, Тодоров. Те разбират. Всичко разбират.

ТОДОРОВ. Е, хайде! (*Отпиива от бутилката, подава на Найден.*)

Зъбчето свързва скъсаните жици и радиоточката проговаря от средата на изречението: — . . . Повтарям! Бригадирите на обект корпус на срочно съвещание при началника на стройрайона!

И зазвучава бодра, масова песен.

30

Костурата върви по улиците на града. . . Мият улиците. Спира пред ъгъла, облепен с некролози, чете. . .

. . . Зъбчето застава зад него.

Костурата не е намерил нищо подходящо. Разсеяно се оглежда, погледът му минава по Зъбчето, без да го осъзнае. . . Тръгва към отсрещния ъгъл, купува си геврек. . .

Зъбчето мълком върви подире му.

. . . Тука некролозите са повече, Костурата внимателно ги проучва. . .

ЗЪБЧЕТО. Вдовици ли търсиш? Каква възрастова група ти е по вкуса? (*Костурата сепнато се обръща, Зъбчето мрачно се усмихва.*) Безутешни и запазени? Или материално обезпечени?

КОСТУРАТА. Оооо, ама ти ли си, какво правиш тука?

ЗЪБЧЕТО. Гледам ти сеира. А че и своя. И ей сега ще почна да те бия. А ти ще стоиш мирно и търпеливо. Макар че си два пъти по-силен от мене.

КОСТУРАТА. Я не се занасяй. . .

ЗЪБЧЕТО (*тихо и злоево*). А, не, аз вече станах за резил благодарение на тебе, сега ще си сменим ролите. . . (*Костурата се смее, бяга, крие се около афишната будка*). Покази се и ме гледай в очите! За какво блъскат момчетата вместо тебе? Цяла седмица ни вест, ни кост! Да търсиш пиано ли те освободихме, или. . .

КОСТУРАТА (*оказал се е зад гърба му*). Че нали това правя бе, човек?

ЗЪБЧЕТО. Стой! Гавриш ли се? Ти това, дето ти имах доверие като на себе си! Къде си бе!

КОСТУРАТА (*нак е зад гърба му*). Под каскетчето.

Зъбчето замахва, Костурата се е дръпнал и Зъбчето прегръща момичето на киноафи- ша.

КОСТУРАТА. Тц, -тц, дърт пергиш, пък. . . (*Хваща ръцете му.*) Хайде, заедно.

Тръгват. . . Зъбчето се противи, Костурата му обяснява нещо, Зъбчето постепенно утихва. . . става му любопитно. . .

. . . И на края се запалва повече и от Костурата, тупа го по рамото, радва му се, за- ница в лицето му. . .

Спират пред ъгъл с некролози.

ЗЪБЧЕТО. Ето този. Пише само „от ОФ организация“...

КОСТУРАТА. Тц. Много е стар — поне двумесечна давност...

ЗЪБЧЕТО. Там, при сладкарницата имаше — провери ли ги?

...Ето ги на въгла при сладкарницата. Това е на... аха, почти столетник — но не подходящ, опечалените са изброени в каре, по-обемисто от уверенията за вечна скръб...

ЗЪБЧЕТО. Ето!... Сигурно е без наследници...

Костурата одобрява — повежда го... Следват дирята на некролозите... Вход, целият облепен...

И вратата на апартамента е облепена, но отвътре се чуват гласове... И още гласове...

ЗЪБЧЕТО (*шепне*). Какво става бе?

Костурата звъни. Отваря дебела жена, цялата в черно. Кратък, ревнив поглед... неочаквано изплаква:

— Вие сигурно сте... Мирчо, леля, познах те, колко си порасъл (*захлупва се на гърдите му, щедро реве*), това ли трябваше да стане, че да се видим леляааа (*ловко го вмък-ва, изчака да влезе и Зъбчето, затваря и дорева*), кого изгубихме, леляааа, такава златна жена ни напуснааа, милата ни бабааа (*остро шепне*). И ония от Русе се довлякоха, (*две октави по-висок реве*), колко ни обичаше, милата, а ниеее...

— Стига, стига, няма да я върнем — потупва я по рамото очилат дебелак и любопитно оглежда Зъбчето и Костурата.

ДЕБЕЛАТА. Мирчо бе, не го ли позна? Аз веднага го познах. (*Остро шепне.*) Ние искаме само сребърния сервиз, леля, нищо друго, още повече тя ми го беше обещала, милата...

Осем души са се сбрали като лешояди, нервни, прави, в гоблено-порцеланово-виенско-дантелено-безпианен, прашен полумрак с миризма на камфор...

— Извинявайте, но когато в петдесет и четвърта тя поиска онези двеста и осемдесет лева назаем, кой ѝ ги даде. А беше пратила писма на всички ни, нали? Сега е много лесно да се приказват недоказуеми неща, да се твърдят недоказуеми услуги и недоказуеми чувства, но... Аз пък мога да кажа, че тази гарнитура е купена с мои пари, но не го казвам, нали? Оставаше и да го кажеш. А, не така.

КОСТУРАТА. Нека първо да решим, какво ще правим с пианото. Едни го искат за два-три дена под наем и плащат без пазарлък.

— Извинете, вие... кой бяхте вие?...

ДЕБЕЛАТА. Мирчо, ти си забравил, леля, тя беше масажистка, никога не е имала пиано, тя дори и пенсия нямаше, милата, така я оставиха другарчетата, да мре от глад я оставиха, помня, когато почна да продава подаръците, личните си подаръци от нейно величество, толкова я увещавах... А?

ЗЪБЧЕТО (*дръква Костурата, тръгнал, спира*). Другарчетата ви виновни не-що, а, мамичката ви мародерска... Аха.

Сякаш пада бомба. Тишината е кънтяща.

ЗЪБЧЕТО. Глад, а? Голям глад е било сред тях коприни... до деветдесетгодишна възраст...

НЕСМЕЛ, ПЛЪЗГАВ ГЛАС. Извинете...

ЗЪБЧЕТО. А добре нахранен, трийсетгодишен... (*Костурата го тласка към вратата, той се бори.*) Чакай бе, мам... трийсетгодишен как мре от силикоза трета степен, виждали ли сте? Аз вас...

Костурата го е избутал, на площадката са, вратата се хласва сама зад тях...

КОСТУРАТА. Зъб... ей, Зъб, недей така, полудя ли, Зъб...

ЗЪБЧЕТО. Мамицата им гадна, аз... на...

КОСТУРАТА (*води го надолу по стълбите*). Опомни се бе, човек... как може да им се впрягаш...

Зъбчето се обляга на електрическия стълб...

...И на масичката в кафенето вече никой от двамата не говори за станалото.

ЗЪБЧЕТО. Аз тука повече не обикалям. Ще сменям района. Самотни старци без наследници мрат навсякъде.

КОСТУРАТА. Бе така е, ама самотните старци по крайните квартали нямат пиана, които да станат разпореждане на държавни имоти... А в новите комплекси самотни старци няма. Има самотни деца.

ЗЪБЧЕТО. Тц. Идеята ти може да е гениална, обаче вие, гениалните, сте нищо без нас... простос...

КОСТУРАТА (*става*). Хайде, денят тече.

...И отново тръгват, двамата.

Некролози... от некролог, на некролог...

...От черен мръсен, мрачен вход в старо и тъмно, мрачно стълбище...

...В излющени, непоправяни перила, с железни, сецесоново-железни плетеници.

ЖЕНА С РОЛКИ... Ами че как така — ей така, чак на четвъртия ден, като вик-

нахме милицията и изкъртихме вратата, го намерихме вече. . . Моля? Не, нямаше деца, сигурно на времето не е искал деца, нито осиновил, да, бе то. . . сигурно не е искал, да беше жив — да го питаш, ама не е, вече. . .

МЪЖ С ОЧИЛА. . . Ама не, куртулисахме се бе, другари, че той, преди да умре, даде под съд половината квартал, за какво ли не, купи си и пишеща машина. . . Не пиано, пишеща машина. . .

БЕЛОКОСАТА. . . Да, и от санепидстанцията цяла седмица го чистиха. . . Сега са настанени две млади семейства. . .

ЗЪБЧЕТО. Ама ние така може да си обикаляме до второ пришествие! Така не е сигурно!

Пак са на улицата, здрачава.

КОСТУРАТА. Ами като няма по-сигурно. . .

ЗЪБЧЕТО. Бе то не може да няма начин. . . да му се направи на това търсене някаква рационализация. . . Нещо ми се върти, а не се сещам. . . (*Въздъхва.*) Остарях.

КОСТУРАТА. Ако ще се сещаш, сещай се до два дена.

ЗЪБЧЕТО (*вдига ръка към приближаващото такси, гледа Костурата и скрито му се радва*). А бе. . . май ще се товариме на рейсовите и. . .

КОСТУРАТА. Значи, още не приказва? Нито дума? Е как разбра тогава, че ме ревуна? Дърто, успокояваш ли ме?

ЗЪБЧЕТО (*сяда в таксито, гледа го през прозореца. . . опитва се да се усмихне*). Да вземе човек едно дърво. . . па и двама ви.

. . . Таксито се движи по улиците на града. . . Спира на светофара.

— Откъде да минем? — пита шофьорът и не получил отговор, се обръща към Зъбчето, за да повтори въпроса си, но Зъбчето се е облегнал назад, затворил очи и на лицето му е изписана такава мъка, че шофьорът деликатно замълчава.

31

Надето води Ванчо за ръка, Ванчо стиска фрегатата под мишница, унило плаче, унило и мързеливо.

НАДЕТО (*поглежда се, спира*). Слушай, дотегна ми, ни се водиш, ни се караш. Ще взема да те напердаша на края, та да има баре защо да ревеш.

ВАНЧО. Да, ама аз тогава ще обадя, че говориш скришно.

НАДЕТО. Да, но това ще бъде много подло!

ВАНЧО. А да я пробваме без Костурата — няма ли да е подло!

НАДЕТО (*въздъхва*). Добре, значи, искаш да се върнем в къщи.

ВАНЧО (*изплаква*). Не шааа. . .

НАДЕТО. Искаш да я пробваме?

ВАНЧО (*заплаква по-силно*). Исканааааа. . .

НАДЕТО. Ама защо ревеш, тогава, човече!

ВАНЧО (*неудържимо*). Не знаааааа!

НАДЕТО (*внимателно го гледа. . . внезапно го прегръща и го целува*). Лелина душа малка. . .

ВАНЧО (*яростно се освобождава*). . . И с тая мокра устаааа! . . .

НАДЕТО (*повежда го*). Хърбел на щърбел.

Към тях се присъединява Дачо. . . Хитро подлавя Надето, пита я нещо, пита Ванчо. Надето каменно мълчи, все едно че не го ни вижда, ни чува. Дачо махва на Мето. . . И той се присъединява към тях. . .

. . . Около локвата-езерце, по панелите са насядали Шарен Кольо, Лисугерът, Луничавият, Дачо, Величко, Найден, Мето. . . Надето е права. Ванчо пуща фрегатата във водата, духа в платната и, издул бузки. . . Фрегатата не помръдва.

ДАЧО. По-силно! . . .

НАЙДЕН (*вижда приближаващите — Зъбчето и Мустакатия*). Я накарай чи-чо си Зъбчето. . . дядо си де, дядо си Зъбчето, той знае как се прави вятър.

Смигат си, лениво се смеят. . . Зъбчето е мрачен и мълчалив.

ВАНЧО (*плаче*). Защо не тръгваааа!

ЗЪБЧЕТО. Сега пък детето ли разревавате?

ДАЧО. А бе къде е Митко?

ЛУНИЧАВИЯТ. А, Митко. Къде го дириш вече ти, Митко. Веднага отпраши към града.

ЛИСУГЕРЪТ. Митко си оправи тотото, генерално го оправи, ами. . .

МЕТО. Да, обаче и снощи си спа тука, в бараката.

ВЕЛИЧКО. Значи, нещо му е попречило да си спи в апартамента.

Смигат си. . . Дачо духа фрегатата. . .

НАЙДЕН. Ами ако Костурата е посъбрал сътрудници. . . (*Духа.*)

ЛУНИЧАВИЯТ. Или сътруднички. (*Духа.*)

ДАЧО. То и една стига. . . (Духа.)

Надето е с невъзмутимо, каменно лице. . . Фрегатата леко се отмества. . .

ВАНЧО (плаче). Тръгнаааа!

ЗЪБЧЕТО (яростно). Не разрешавам повече намеци и недомлъвки за тоя човек! Той е гениален. И върши онова, заради което го освободихме!

Дачо ситно се кикоти.

ШАРЕН КОЛЪО (плясва Величко по врата). Стига бе, клюкар (смига на Найдена), като имаш нещо да казваш, кажи го, не ща да ми шушнеш!

ВЕЛИЧКО (играе). Що бе, не съм ли прав? За гениален, гениален е, щом ни уговори да го пуснем в най-големия зор. . . Не казвам, че бай Найдена го толелира по лични причини. . . Това не казвам. (Духа фрегатата.) Не казвам, че и много се съмнявам, че го дири това пиано! Оладжак. . . Не казвам, че и няма да го намери, и това не казвам. . .

ЗЪБЧЕТО (прекъсва го.) Добре, дотука разбрахме какво не казваш! Я сега да чуем какво казваш!

ДАЧО. Ми казва, че ние тука блъскаме като урочасани, а той там си криви капата из. . . (Духа фрегатата.)

ЗЪБЧЕТО. Това е клевета!

ЛИСУГЕРЪТ. Точно така — гологлав бил, когато си говорил с някаква. . . Тя на прозореца, той. . .

ЗЪБЧЕТО. Клевета! Вчера бях с него! Човекът се движи от баба на баба! По цял ден из. . . аз и ден не издържах!

МУСТАКАТИЯ. Е, на твоите години. . .

ЗЪБЧЕТО. Престанете! И тая, осемнайсетгодишната, с която са го видели да приказва — защо да не приказва! Човекът се ориентира! Изискването е да няма наследници! Като е говорил, да не е я пипал случайно! Какво е крив, че него го зяпат като. . . ами, млад мъж, як мъж, зяпат го! Когато един мъж събужда разни женски апетити, той не е виновен, ако не е пожелал да ги събуди!

. . . Колкото по-искрено и въодушевено защитава Костурата, толкова Надето по-силно побледнява. . . убедена, че има нещо, че я съжалява и заблуждава. . .

ЗЪБЧЕТО (прави поредния грешен ход). И той може да не го намери това пиано, но важното е, че иска! И броди! . . . И търси! . . . И вярва! . . . И не се отчайва! . . . (Остро, към Мето.) Като някои.

МЕТО (избухва неочаквано и неадекватно). Стига вече бе! Стига с това изказване бе! Стига с това пиано бе! Стига с тия певци бе и с тия пари бе! Стига с тия кикотения бе и с тия непълни женитби бе! Дето се оправят с два шамара и един райсвѣт! Та колко щели да платят, та колко немало! Та певците, та пипането! Па ще пита, като му се навират тамо на китки, сигур, какво се чудиш! На вас ясно ли ви е, че аз вече съм я намразил тая репортерка, та. . . Пуууу!

Тупва с крак, сякаш ще танцува и си отива. . .

ВАНЧО (реве). Спряаааа!

Зъбчето е замрял, убоден от някакво подсказващо озарение, очите му се уголемяват. . .

Надето, с лице-камък, спокойно вдига камък, бухва го в локвата пред Зъбчето и си отива.

ЗЪБЧЕТО (осмисля хрумването.) Райсвѣтът. . . Райсвѣтите бе! (Механично отива ли из, трѣбва като слепец. . .) Другари, там! Всичко е описано! И наследници, и липса! И имущество!

Забързва. . . Затичва. . .

НАЙДЕН. Умората.

ЛИСУГЕРЪТ. Умората, умората.

ВЕЛИЧКО. Умората.

Ванчо е спрял да реве. . . Хвърля камъни-снаряди по фрегатата. . . като внимава да не я улучи.

32

Умора ли?

Едва ли великите полководци са били по-въодушевени и окрилени, когато са пропразвяли пътя към мечтаната победа.

. . . Зъбчето помага на чиновничката, настоява да провери в тефтера още веднъж. . .

. . . Зъбчето, широко разперил ръце, се здрависва с чиновника:

— Брей, ще се забравим, мама му стара, бе добре сме, и жената е добре, и внуците са добре, вие как сте? — и не дочаква отговора: — Слушай сега, на пожар сме, много е важно. . .

Листи се тефтер — том и страница. . .

Зъбчето яде сандвич. . . Само дето не се задавя:

— Я?

Младата чиновничка повтаря, сочи с пръст графа — защо са толкова мрачни и равнодушни тези млади чиновнички?

Зъбчето записва адрес.

ЗЪБЧЕТО. Номер двайс три? (*Хи, микалкатаотказва.*) Кой етаж? Чак трети? (*Грабва хи микалкатаот гишето, та скъсва конеца, с който е вързана.*) Номер двайс три? И излита, помита опашката, пробива я като таран — забравил да се сбогува, забравил да благодари. . .

Умора ли?

. . . Костурата едва смогва подире му. Зъбчето се спуска през улицата като луд, изсвистяват спирачки, шофьорът псува, но Зъбчето вече се блъска в хорския поток на тро-тоара. . .

КОСТУРАТА (*настига го*). Слушай, каква ще е ползата, ако ни сгази нещо точно сега?

Номер двайсет и три. Входят — облепен с некролози. „От съкварталците“. Мръсно, небоядисвано стълбище — и тясно, стълбище — и то със сецесионов парапет. . . Ето го етажа. Така.

ЗЪБЧЕТО. Значи (*тежко диша*), заставах тука. На живот и смърт. И не пущаш никого! Никакви читалищно-просветни, вокално-инструменталисти, директори и прочие. Хуква надолу по стълбището.

КОСТУРАТА. Слушай, докога да те чакам?

ЗЪБЧЕТО. Докато дойда!

КОСТУРАТА. Ами ако дойдеш утре?

ЗЪБЧЕТО. Ще спиш прав! . .

Умора, ли?

. . . В джипката, до Тодоров:

ЗЪБЧЕТО. . . Значи, казвах им: другари, ето, без наследници, преминава като собственост на държавата, ето решението: да ни се подари, трябва ни още днес! Това — непременно, още днес! Ако сте го обещали. . .

ТОДОРОВ (*измъчено*). Добре бе, брате, запомних бе, млъкни малко.

ЗЪБЧЕТО (*млъква за миг — невъзможно му е*). Знам, че си запомнил! Знам, че знаеш какво да кажеш! Ами ако от „имоти“ вече са го дали! . .

. . . Не, не са го дали. И документа оформя Лисия, украсен с две лепенки — една на челото, една на врата. Усмивка се с тежко достойство, честити на Зъбчето, протяга ръка да здрависа, но погледът на Зъбчето е в хартията, дръпва я от ръката му и вече тръгнал, забелязва протегнатата десница, стисва я и. . .

. . . Силната струя на маркуча сваля бетонения налеп от коша на самосвала.

Умора ли?

. . . Самосвалът пердаши по шосето към града. Вкопчили се за още мокрите, железни стени, насядали на брезента — Дачо, Величко, Шарен Кольо, Найдено, Лисугерът, Мустакатия. . .

И Зъбчето — полуклекнал, еуфоричен и напрегнат, сякаш той е моторът на автомо-била.

— Съмнявахте се, а? Съмнявахте се!

Задавя се от вятъра.

. . . А на площадката, напрегнато шепне:

— Изтрийте си краката! Всеки да си изтрие краката!

Мъжете се здрависват с Костурата, Найдено усмихнат го оглежда, нещо си шепнат. . .

Комисия от трима души разпечатва вратата. Мъжете любопитно гледат. . .

Холът. Завесени прозорци. Светлина.

. . . Леле, брате, какво е това животно бе, пиано, какво ти пиано — роял, огромен, лъскав, изпълнил цялата стая, цялата прашно-гоблено-кристална стая, ама така я е изпълнил, та чак въздуха е изгонил. . .

— Кой ще подпише, кой е упълномощеният? — пита председателят на комисията.

— Аз. — сепнато посяга Зъбчето и това сякаш го изважда от вцепенението. — Видяхте ли бе, зверове, това е вече наше, изцяло и безвъзмездно и завинаги, ние сме му наследниците. . . (*Ужасено*). Внимателно!

Въжета. Пот. Как се сваля по това тясно стълбище такава грамада, мам. . . ооох, леко! Дай-дай. . . Леко, убивам ви! . . Опира! . . Айде, докерите! . . Аз ще ти кажа, докерите. . .

Самосвалът е задръстил тясната уличка — зад него, върволица спрели коли и оркестър нетърпеливи клаксони. . . които един по един млъкват, шом на улицата, на тро-тоара се появя роялът.

Ухилени лица гледат как се товари роял на още мокър самосвал. Намират се и съветници. . .

Оооооп! — натовариха го.

И пак свирят клаксоните — сега, като фанфари. Самосвалът потеглил придърп-

ва, Зъбчето стоваря по кабината юмрук. . . Самосвалът намалява ход и се движи плавно и бавно. . .

33

. . . И пред него булдозерът дооравнява „алеята“ на бъдещата градинка пред корпуса, друг самосвал изсипва пръст направо върху останките железни парчетини, отломъци и разпрани чувалчета цимент. . . Гребла заравняват. . .

И едно отсечено дръвце се забожда — ей, като живо е, и листата му са още зелени. . . Ами — борче, как няма да са зелени.

. . . И през огромната врата — в огромното като космическо съоръжение хале-корпус. . . в чийто корпус горе проблясват електрожени. . . а от другата му страна, накацали по покривните ферми, остъкляват. . .

. . . Та на бетоновия фундамент-подиум.

Огромният роял тук стои като черна и лъскава буболечка, дребна и странна сред тия мащаби. . . .

. . . Постепенно работата е спряла. От покрива — надвесени лица, надвесили са се и от скелето. . . .

ДИМО. Ей, Зъб, как го намерихте бе!

ЗЪБЧЕТО (*тържествува*). Има как! За който знае как — има как! (*Към любопитните, които са започнали да се трупат*). Не барай! (*Нагоре, към работещите*.) Ей, само да смее някой да падне отгоре му — да си прави после сметката!

И се смее заедно с всички. . . но пак виква яростно:

— Отстрани се! Никакво пипане!

ЛУНИЧАВИЯТ (*от покрива*). Що бе, Зъб? Гъдел ли има?

ДИМО. А бе нещо много спешната ви го дадох, да не е повредено?

ЛУНИЧАВИЯТ. Щом веднага са им го дали — нема начин да е без дефект.

ЗЪБЧЕТО (*зядливо се киска*). Ти си дефектен! Ама нема кой да те поиска, та да се поназландисваме!

Но толкова му е трябвало. Поколебал се, вдига капака. . .

— Я тишина!

Тихо. Почуква клавиш. . . друг. . . трети. . . Заслушва се като дете в играчка. . .

Тоновете, нежни и чисти, се понасят, сякаш някой, попаднал на непознато място, докосва стените, докосва хората, принуден да направи своите открития. . .

— Ей, мама му стара. . . като в черква — пошуща Митко.

Мето, по риза, с вързана връзка и голи, космати крака, седи срещу Виделото. Тетка Цона му глади панталоните.

ВИДЕЛОТО (*вика*). Добре де, а Пушек ще надвие ли, до шестнайсет нула-нула? ЗЪБЧЕТО (*от Найденови*). Като нищо! Сега идвам оттам пак. А Стоянчо е на пост при рояла! Внимание! Чувате ли — всички! Тишина! Значи, в шестнайсет нула-нула ви искам всички пред управлението! С връзки и с по три контри! В петнайсет Шарен Кольо се мята на мотора — цветята! Чу ли, Кольо!

ГЛАС ОТ ТАВАНА. Чух, чух.

ЗЪБЧЕТО. В шестнайсет и трийсет рейсовете започват да докарват апапите от всички райони на строежа! Посрещаме ги гордо и доброжелателно като домакини! И им даваме задачата. До осемнайсет и трийсет — всичко трябва да е тип-топ! В осемнайсет и трийсет — пристигат репортерите, гостите. . . И Метовата репортерка.

У Виделото.

МЕТО (*шепне*). Ще взема да се скрия.

ГЛАСЪТ НА ЗЪБЧЕТО. Метю! Само да си посмял!

МЕТО. А? Какво бе?

ГЛАСЪТ НА ЗЪБЧЕТО. Само да си посмял да се скриеш!

МЕТО. Кой е казал такова нещо бе!

У Найденови.

ЗЪБЧЕТО. Може да не си го казал, ама го помисли! А това е едно и също.

СПОКОЕН ГЛАС (*откъм пода*). Айде де. Айде, па дано — е едно и също. Аз ако казвах всичко, което си помисля. . .

Отнякъде се кискат. . .

. . . Найден и Костурата, застанали на балкончето, виждат Стоянчо, който тича към жилищния блок и нещо вика. Уплашват се и Найден, и Костурата.

НАЙДЕН (*вика към него*). А? Какво бе?

СТОЯНЧО. . . Там. . . един. . . Зъбчето! А?

И влита във входа.

КОСТУРАТА (*влиза в хола*). Тихо! Нещо е станало.

СТОЯНЧО (*вдигнал лице в кладенеца на стълбището, вика на пресекулки*). Зъбчeee! Дойдоха. . . да си вземат пианото! Искат да ни вземат пианото! Зъб, ей! У кого е Зъбчето?

... И обратно — Стоянчо, Зъбчето и Костурата, зад тях — Найдено, Шарен Кольо. СТОЯНЧО. . . . Аз, вика, съм екзекутивния орган. Станала е грешка, вика. Роялът си има наследник.

ЗЪБЧЕТО. Добре де, да си го вземе утре!

СТОЯНЧО. Дошел е с превоз. Не дава да се издума за утре.

ЗЪБЧЕТО. А, кръв ще се лее.

КОСТУРАТА. ДА?

ЗЪБЧЕТО. Ще го оставите на мен.

...Ето го корпуса. Електрожените си бляскат в края на покрива му, крановете плавно описват дъги...

Аха, там, пред огромната врата, нещо става. Плътна групичка работници тласка човек с чанта, ръкомаха се — слънцето щедро свети в лисината на „цивилния“...

Зъбчето затива — Ааааа...

Костурата го настига и го спира, натиска го в камарата панели.

КОСТУРАТА. Стой сега. Чакай малко. Ти ще стоиш тук.

ЗЪБЧЕТО. Как... Пусни ме веднага!

Но Найдено, Мето и Шарен Кольо помагат на Костурата.

ЗЪБЧЕТО. Защо бе?

КОСТУРАТА. Спокойно. Гледай ме в очите. Тука ще стоиш. Всички ще стоят тука.

ЗЪБЧЕТО (*яростно*). Защо бе?

КОСТУРАТА. Ей така, за сто! От вътрешно и международно положение разбираш, ама от някои работи не разбираш. Значи, чакате тука. И наблюдавате. Ако ми потривате, ще ви свирна.

Тръгва към корпуса...

... Далече, чак при бараките, са спрели Надето и Ванчо.

ВАНЧО (*лениво плаче*). Защо не ме пускаш при него мааа? Ами ако и на връщане не мине оттука?

36

ЛИСИЯТ (*сърдито, но респектиращо*). Ще отговаряте! До час най-късно роялът трябва да се върне там, откъдето е взет! Ще отговаряте съвкупно! За посегателство върху длъжностно лице! И за брутален опит да му се пречи при изпълнение на служебните му обязанности!

Работниците са усмихнати.

— Добре, добре...

ЛИСИЯТ. Аз се явявам в качеството на екзекутивен орган, който...

— Добре, добре, разбрахме, че си орган.

КОСТУРАТА (*строго*). Какво става тук!? (*И широко разперва ръце.*) Оооо, приятел! Какво се е случило? (*Лисият в първия момент не го познава.*) Назад! Това е мой приятел! Назад, казах! (*И разперил ръце пред лисия, смига му.*)

ЛИСИЯТ (*познал го*). Те си разрешиха да ме... едва ли не, малтретираш, задето...

— Я не лъжи бе... — обажда се работник.

КОСТУРАТА (*заповеднически*). Тихо! Казах — това е мой приятел. Сега — внимавай. Какво. (*Навежда глава, лисият му шушне.*) Ясно. Внимавай! Ние отиваме да се поразхладим в павилиона! Товарите рояла на превоза му и идвате да ни уведомите! (*Не дава на лисия да говори.*) Срок?

ЛИСИЯТ. Десетина минути... Но много внимателно!

КОСТУРАТА. Срок — петнайсет минути! (*Смига.*) Ясно ли е! Никакви възражения! Искам ви да ми се явите единствено с доклад, че нареждането е изпълнено! Живо!

Повежда лисия.

— Ти-ти... а? Ай това е — то вече дърво с дърво почна да се среща, та камо ли човек с човека.

37

Павилионът. Щайгите. Касите с бутилките. Кухнята.

КОСТУРАТА (*на управителя, който е и единственият сервитьор*). Кире, ние с другаря искаме да се видим на спокойствие няколко минути. Два коняка.

ЛИСИЯТ. Не, аз лимонада. На служба съм.

КОСТУРАТА. И две лимонади. И да не влиза никой.

Смига му, управителят пита с мимика...

Костурата въвежда лисия в празния затворен павилион.

Найден и бригадата му, Васка и Ванчо, Надето, Виделото и хората му, тетка Цона, всички в празнични дрехи на площадчето пред управлението.

Пристигат първите два рейса с работници. . .

. . . Зъбчето е при павилиона, залепа лице на прозореца. . .

Пред Костурата лисия — на масата, шест празни конячени чаши и шест празни бутилки лимонада. Тъкмо им се носи по-пълна чаша. Костурата прави знаци на Зъбчето да се махне. . .

Зъбчето му прави знаци — още два часа! Задръж го още два часа! И се упътва към многослуднето на площадчето.

Пристига още един рейс с работници. . .

. . . Празните рейсове тръгват за други стройрайони.

Гълчава: айде честито домакинство, а, какво ще става, вярно ли че, оооо, Личо, ма-раба, все така да се виждаме, хайде. . .

ЗЪБЧЕТО (*на стъпалото на управлението*). Внимание! Драги приятели и гости, добре дошли на нашия празник! Обаче да сме наясно! В нашата зала има само два вида места! Правостоящи и правостоящи, които могат да станат седящи.

Избухва смях, човешкият поток се излива към коловоза. И когато навлезе в хаоса на стрсежа, пътвом, всеки който намери, взема със себе си — парче дъска, бракувано кофражно платно. . .

Надето и Васка водят Ванчо из навалищата. Надето леко ошипва Ванчо, той я поглежда и срещнал утвърдителното кимване, дръпва Мето.

ВАНЧО. Мето, къде се изгуби Костурата?

МЕТО. А? (*Сконфузено скрива листа, стаи чалвечена парцал.*) Тука е, не бой се. Аха.

Костурата сега. . . води важно сражение.

Отговаря не на Ванчо, а на Надето. А тя гледа в пространството с каменно лице.

Пристига още един рейс с работници. . .

39

Лисият бащински гледа Костурата, който е започнал да се напива в стремежа си да го напие.

КОСТУРАТА. . . Ама как така, сега — значи, той тука, в тая държава един пирон не е забил, да. . . сътвори! — нещо, и — изведнъж се обявява като елиствен и далечен внуко-братовчед по бабината му — и наследява! И ние ще му разрешим да наследи?

ЛИСИЯТ. Чакай сега. . .

КОСТУРАТА. Не, чакай сега. . .

ЛИСИЯТ. Чакай сега, това са международни правни споразумения. Ние имаме полза от тях, затова сме длъжни да ги спазваме ненакър-ни-мо! Инструкциите в този смисъл са категорични и. . .

КОСТУРАТА. Железни.

ЛИСИЯТ. . . . Точно така.

КОСТУРАТА. За какъв интерес ми говориш ти бе, че го имаме тоя интерес като му даваме да вземе! Тоя интерес ли е?

ЛИСИЯТ. А, зелен си. Първо — ние нямаме богаташи. И да се обади някой оттам за наследник — какво ще наследи? А когато наши граждани наследяват свои презокеански роднини? Ти знаеш ли какво е това — валута? За нашето стопанство? В смисъл — икономика?

КОСТУРАТА. Добре де, нека наследи. Другото. Обаче той за рояла знае ли? Нали от четирсет и кусур години не е в пределите?

ЛИСИЯТ. Има опис. (*Костурата прави жест, сякаш къса хартия.*) А изключено.

КОСТУРАТА (*внезапно започва да се смее, тихо, киска се, киска се*). Не е изключено щото. . . оооох, няма да ти го дадем.

ЛИСИЯТ (*започва да му приглася — киска се, киска се*). Ооо, че ти за какво ме имаш? Че нали още като ме поведе насам, разбрах, че няма да го дадете? . . .

КОСТУРАТА (*целува го*). Интелигентен! (*Целува го*). Природно интелигентен! (*Към сервитьора-управител.*) Кире! С индиго! И никой да не влиза!

КИРЕТО. Обаче след час отивам на концерта.

КОСТУРАТА. Всички сме там! (*Нежно гледа лисия.*) Акъл! Глей как лъже външността. Значи, веднага разбра?

ЛИСИЯТ. Обаче когато те питат — ще кажеш, че си ме заключил тука. Най-много да ти дадат две години за посегателство върху личността, плюс утежнение за служебно. . . Съден ли си?

КОСТУРАТА. Не ме ли обиждаш? Моят съд е — съвестта.

ЛИСИЯТ. Значи — ще ти ги минат условно. И — утре. . . хайде други ден — де

докарвате обратно. Нали? Наследникът чака в рай. . . съв. . . вета.

КОСТУРАТА. Аааа, чакай сега. . .

ЛИСИЯТ. Не, чакай сега. . .

КОСТУРАТА. Чакай сега — за последното ще разсъждаваме още малко! Наздраве! Първо — наздраве! Не съвета! Съвестта!

40

Двете бригади са на площадчето, но вече леко притеснени. Заедно с тях голяма група работници — гости, които са се прежалили да бъдат правостоящи.

НАЙДЕН. Шест и половина, Зъб. Минава.

Зъбчето почуква часовника си към Аладжемов и сърдито тросва:

— Без паника! Къде отиде Тодоров?

ВИДЕЛОТО. Спокойно! Тежки гости — тежко пристигат.

Но Зъбчето вече се качва по стъпалата на управлението — преднамерено бавно. . . докато мине първата площадка и после взема стъпалата две по две. . .

ТОДОРОВ (*в слушалката*). Готови сме, ние сме готови, обаче първо ще си докараш комисията, да се оформи приемането, както си е реда. . . Слушай какво, не стига, че ти спестихме цял месец време, че рекорди трошихме тука. . . Няма да ги докарваш тая нощ, защото тая нощ тука трябва да е тихо! Казвам — трябва ни да е тихо! Бъди спокоен, не съм се побъркал, аз. . . (*Затваря телефона.*)

ЗЪБЧЕТО. Тодоров, какво става! Защо ги няма!

ТОДОРОВ. Пристигнали бе, иска да ги монтира още тая нощ!

ЗЪБЧЕТО. Не се прави на ударен, артистите защо ги няма! Слушай, ако стане тая инфекция — по-добре да се. . . (*Млъква.*)

ТОДОРОВ (*продължително го гледа, усмихна се*). Какъв човек си ти бе, как издържаш, а? (*Сеща се.*) Пушека приключи ли?

ЗЪБЧЕТО. Приключват всеки момент. Я, я дрънни една жица. . .

Няма нужда. Ето, площадчето започва да се пълни с лимузини. . . Дватамата затичват по коридора. . .

. . . Тодоров си пробива път през многолюдното на посрещачите, зърнал Аладжемов, остро изсъсква в ухото му:

— Бягай напред! Да спират! Каквото свършили — свършили! — И широко усмихнал се, протегнал ръце, се отправя към официално облечените мъже, които слизат от първата кола. . .

. . . Гостите-работници от другите стройрайони неочаквано се оказват и по-енергични, и по-любопитни от домакинните. . . Там, отпред, някъде през множеството глави, се чуват почтителни поздрави-посрещания, та добре дошли, та много ни е драго.

ДАЧО (*към високия Мето*). Какво става, виждаш ли?

МЕТО. За виждане — виждам. . . ама репортерка не виждам. (*Бута Шарен Кольо*). Ония тамо ли са репортерите? Дето с камерата?

. . . Аладжемов и още трима работници тичат по коловоза. . . Проекторите са пуснати още в настъпилия здрач. На покрива на корпуса проблясват все още четири електрожена, но крановете са спрели. . .

Аладжемов отправя един работник към съседната строителна конструкция, друг забързва наляво, където реват тежки, верижни машини. . . и самият той още отдалече тичешком маха ръце и вика към покрива. . .

. . . Постепенно шумовете на строежа притихват. . . Спират да проблясват и електрожените на съседните цехове. . . Остава само светлината на проекторите.

Спират да движат стрели и кранове в далечината. . .

Бригадата на Димо, както е в работни дрехи, се струпва пред входа на корпуса. Лицата на хората са потъпи и мръсни.

Пред групата на гостите бързат фотографии,

. . . И в необичайната за ухото тишина нараства далечно, тежко ръмжение. . . Аладжемов се поколебава и хуква натам.

Влекачи, огромни и горещи, теглят платформите с машините, или по-точно — с гигантските сандъци, в които са машините. Аладжемов разперва ръце пред влекача-водач. . .

. . . А пред вратата на корпуса бляскаят светкавиците на фотоапаратите — Тодоров обяснява на гостите, усмихнат, възбуден.

— Кой е певеца бе, кой е певецът? — напрегнато шепне Дачо. Митко му го посочва. Дачо се съмнява: — Е как бе, бъркаш, тоя е с нормален ръст. . .

— . . . Така че общо — трийсет дена предсрочно го завършихме и утре го предаваме за експлоатация.

— Тоя е началникът на целия строеж!

— Оня?

— Браво, нашите поздравления. Трийсет дена! . . — поздравява певицата, но е ясно, че няма точна представа какво е трийсет дена предсрочно.

ЗЪБЧЕТО. Благодаря. Другари! Сега един от героите на нашия красавец-корпус, другарят Методиев, ще подаде символично. . . Другарю Методиев!

Избухват Мето отпред в яростната хищна светлина на суперлампите. . . Някой го опипва, друг му дръпва листото от ръката, бутват му в дланта бутилката шампанско, вързана за покрива, насочват ръката му към ръката на певеца.

Бръмчи камера, шракат фотоапарати.

Певецът нещо говори, широко, щедро усмихнат, замахва с бутилката и тя се разбива в стената на корпуса като в корпус на кораб.

. . . Надето зяпа, търси, повдигнала се на пръсти. . . държи се за Верето, която само е свалила пластмасовата каска. . .

Вътре, пред подиума с рояла — редица столове. За гостите. Зад тях — кои! асядали на импровизирани пейки, кои прави — кои в работни, кои в официални дрехи — безброят на работниците. Аплодират. . . Част от скелето стои. Портретите и лозунгите са вързани за покрива. . .

И както обикновено става — пък и така повеляват законите на гостоприемството — между правостоящите са всички домакини и трите бригади.

На подиума се изкачва началникът на строежа.

— Другари! Скъпи гости! Тази вечер един трудов героизъм събра тука вас, цвета на класата, творците на материалните блага, с цвета на творческия гений на нашия народ! Това е символично! Защото ние общо градим славата на нова, социалистическа България!

Ръкопляскания.

МЕТО *(шепне)*. А бе оная тамо ли е репортерката?

НАДЕТО *(с каменно лице изплаква едва чуто)*. Няма го, не го виждам. . .

ВЕРЧЕТО *(небрежно я успокоява)*. Глупости. Къде ще е. . .

— Сега, като поздравявам нашите именити гости с топлото работническо „добре дошли“, обявявам нашата тържествена вечер за открита. Безбройната плеяда ударници се умножи с нови имена! Тези наши нови герои ще получат наградите си от ръцете на нашите почитаеми гости. Има думата. . .

На подиума качват една от масите на стола, Тодоров слага върху ѝ тесте грамоти, вдига ръка, за да спрат орациите. . .

НАДЕТО *(пробива си път към вътрешността на корпуса, стъпва на една от импровизирани пейки, подкрепя тя. . . но не гледа към подиума, а оглежда лицата на работниците)*. А? . .

МИТКО. Плеяда значи седмица.

41

КОСТУРАТА. А, така ли, викам си. . . И — на възпитателката: моля, другарке, разтуря ми тунелчето и ме бие. До гуша ми дойде! Да не ме лъжеш, вика. Щото той беше много особено дете — постоянно и щастливо усмихнат и вежлив, каквото и да прави. Разтура ти тунелчето щастливо усмихнато и ти вика вежливо: що го правиш баш на моето място бе, гад! Тогава много се употребяваше тая дума, след девети.

КИРЕТО *(отчаяно)*. Айде вече почнаха бе, моля ви се! Аз отивам!

КОСТУРАТА. И тя, възпитателката, естествено не може да повярва, че е способен на такива действия. Аз на нея не ѝ се разсърдих — тя е права да не вярва. Обаче аз не лъжа, викам, видеха и Ванчо, и Пешко, и Катето, и Коцето видеха и как ми разтури тунелчето, и как ме би. Вярно ли, деца? А, не сме видели.

КИРЕТО. Костура, излизам!

КОСТУРАТА. Добре де, кой ти пречи. Ние оставаме.

КИРЕТО. Не може, заключавам!

КОСТУРАТА. Стига бе, кръчмар, погледни се бе, само това гледа — да заключи. Е айде, заключи ни! Съгласен ли си?

ЛИСИЯТ. Може. Обаче тогава ще го съдят него.

КОСТУРАТА. Нека го съдят И без това рано или късно ще го. . .

ЛИСИЯТ. Нека.

КОСТУРАТА. Съдят, ако не за. . .

Кирето ги хваща под мишници и ги води през черния вход. Пуца ги до амбалажа, заключава.

КИРЕТО. Утре ще ви е срам, ама. . .

Изчезва в тъмнината.

КОСТУРАТА. Не те познавам! *(Без преход.)* И като ги накара да повторят — пак това повториха: а, не сме видели. Видехме, че се разтури тунелчето, ама кой го прави — не видехме. Леле, сърцето ме заболе. Така ли, казва възпитателката? Тогава, задето лъже, ще го затвориме при мишките. . . И още същата нощ аз избегах.

ЛИСИЯТ. Да.

КОСТУРАТА. И се качих на влака. И им бегах на кондукторите. Чак до Русе.

ЛИСИЯТ. Защо Русе?

КОСТУРАТА. Защото влъкът бил за Русе. Разбираш ли?

ЛИСИЯТ. Да. Обаче аз никога не съм бегал. Никога! Физически. Външно. Само простакът бяга външно. И когато се научи да бяга вътрешно — престава да е простак.

КОСТУРАТА. Фигуративно. Наздраве.

ЛИСИЯТ. Точно така. Обаче — няма пиене.

КОСТУРАТА. Тетине! Пак ме обиждаш. *(Вади от джоба бутилка.)* Че аз защо му дадох да ни изгони? Щото знам откъде ще ни преведе. А вътре повече — не! Нямаше да даде повече нито чашка! *(Отваря бутилката с един удар в дъното, отпива, подава.)* Обаче да си дойдем на думата.

ЛИСИЯТ. Много става.

КОСТУРАТА. На душманите. Така че оня ден ти си пострадал по-силно заради пропуск в детинството. . . Не са те били като дете и не си се научил да се вардиш.

ЛИСИЯТ *(изхлива)*. Свои бе! Родна кръв! И такива удари!

КОСТУРАТА. А както бие свой, чужд не може. Па ако ти си го учил да бие, тогава вече най боли.

ЛИСИЯТ. Не съм ги учил аз!

КОСТУРАТА. Това ти е късмета.

ЛИСИЯТ. Какъв късмет, като ме вкарваш в служебно престъпление! Обаче да знаеш аз ще го извърша това престъпление!

КОСТУРАТА. Златен! . . . Значи, признаваш, да, имаше роял! Обаче наследникът закъсня! И — взели го! Напълно законно! Един наследник може да не знае колко е земният радиус! Може да не знае тайните на живата клетка! Обаче няма право да не знае, че не бива да закъснее! . . . Така ли е? . . .

ЛИСИЯТ. Чакай, чакай — я пак. . .

42

. . . Бисират. Певецът се покланя дълго, трогнат е. Разбира се, че не може да не изпее още нещо. Жената на рояла кимва.

Певецът се съсредоточава. . . Безброят затаява дъх. . .

. . . Няколко такта.

И се понася могъщият и богат глас, сякаш изпълва огромното, пресечено от светлините на прожекторите пространство. . .

Работниците слушат хипнотизирани от магията на това чудо. . .

Митко е потънал в себе си. . .

Мето е застинал с отворена уста. . .

. . . Виделото е търпеливо спокоен. Минало е времето, когато нещо е могло да го учуди.

Надето конвулсивно въздъхва. . .

. . . Зъбчето побутва работника до себе си!

— Обаче а? Акомпаниментът, а?

Макар че шепне, остро му изпъткват. . . Млъкнал, известно време слуша. . . не, не може, ще му се пръсне сърцето. Едва-едва, но настойчиво разбутва тела, примъква се до накачилиите се по скелето. . . Щастливо гледа унесените лица на хората. . . Побутва Тодоров, със светнали очи мимически го пита: Виждаш ли какво става, а? . . .

ТОДОРОВ *(накланя глава към него, без да променя блажено-спокоен израз и се старее да говори едва доловимо)*. Говори ли с хората. . . за плащането?

ЗЪБЧЕТО *(със същия блажено-спокоен израз и също се старее да говори едва доловимо)*. Кога!? . . .

ТОДОРОВ. Трябваше да намериш. . .

ЗЪБЧЕТО. Бъди спокоен. Имам грижата. . .

И пак му кима — виж как слушат! А?

. . . Къде са се пренесли тези грубовати хора, какво буди у тях съкровението на голямото изкуство, та чак дори разхубавява лицата им. . .

Надето е затворила очи.

43

. . . Костурата и лисият пеят и събират кураж да се отлепят от стената на стола.

КОСТУРАТА. Значи, я повтори: да, имаше пиано. . .

ЛИСИЯТ. Роял.

КОСТУРАТА. Точно така — роял. Имаше, обаче го взеха. Със самосвала. И из пътя — какво?

ЛИСИЯТ. В хендека.

КОСТУРАТА (*млясва го по темето*). Пълна катастрофа! Лъскаво-черни трески и жици! Плюс това е бил много непоправимата счулен, предварително, в местодомуването! От бившата баба-притежателка. И от тежестта на годините!

Лисият го държи да не падне, потътря го и двамата, описвайки сложните плетеници на взаимно гравитиращи тела, се отправят към навеса на спирката.

ЛИСИЯТ. Нека ме накажат.

КОСТУРАТА. Нека! Обаче съвестта. . . Важно е да ти се усмивха нежно и щастливо съвестта! . . . И той да бъде вечно наш! Роял!

ЛИСИЯТ. Както и да ме накажат, по-малка пенсия не могат да ми дадат! . . .

Едно такси стоваря трима души:

— Къде е концерта?

Виждат, че са много пияни, отиват към милиционера, който е при управлението.

КОСТУРАТА (*на шофьора*). Това е мой приятел! (*Подава му пари.*) Много мой човек е това!

ЛИСИЯТ (*подпира го на навеса*). Как ще се прибереш?

КОСТУРАТА. Аз съм си в къщи! Това е природно интелигентен мой човек! Да го закараш по принадлежност!

ЛИСИЯТ. Обаждай се, а?

КОСТУРАТА. Аз ще му се обаждам! Под тая външност се крие благородно сърце! И то е способно на жертви! А кой. . .

Но таксито потегля заедно с лисия. . .

Костурата измучава, отлепя крак. . . и тръгва през площадчето. . .

44

. . . Сега роялът е оживял под пръстите на световноизвестния пианист — чак е невярно, че тая музика е била скрита вътре в него — сякаш се е пробудил от дълга летаргия. . .

. . . Надето забелязва, че Кирето казва нещо на Тодоров.

. . . Той казва нещо на Зъбчето. . .

Надето едва доловимо се придвижва. . . Накланя се към Зъбчето. . .

После се приближава до Кирето. . .

. . . И изслушала шепота му, вече без да прави сметка за впечатлението, разблъсква навалищата при вратата и хуква през „градинката“. . .

Васка се е разтревожила, иска да иде подире ѝ, Найдена я спира.

45

. . . Костурата залита по коловоза, от време на време спира, вслушва се. . . Далечни-далечни, долитат овациите — тръгва пак към тях. . .

— Костааааа! . . . — плаче из хаоса от желяза и панелни камари гласът на Надето. — Костааааа! . . .

— Надеждоооо! — изревава Костурата. — Надеждооо! . . .

И плюсва в локвата.

— Къде си беее — оглежда се силуетът на Надето. — Костаааа! . . .

Ето го. Изпищяла, спуща се. . .

— Не бой се, жив съм. — Идиотски се хили Костурата. Сяда. — Наш е завинаги. Ррр. . . роялът. . . е в. . . вечно. Наш. Оооо, лошо ми е.

— Господи как можа да се напиеш така бе, пиянико нееден, ставай! Дръж се де, господи, как се е напил, тая пияна с. . .

— ссспасител. На роял, да. Ооооо, умирааааа. . .

— Пукни! — плаче Надето и го мъкне, опитва — не може, сяда на кълбата желязо и държи главата му. — Коста. . . Коста, кажи нещо бе, идиот. . . (*Изплаква*) Коста. . . (*Разтърсва го*).

— Ммм. . . пеят ли? Международно и световно. . . известно.

— Пеят. — плаче Надето. — Приказвай ми. . . Чуваш ли, моля ти се, приказвай ми. . .

— Лошо ми е. . .

— Нищо, ще мине, приказвай. Приказвай бе?

— . . . з. . . завинаги.

Клюмва като посечен. . . Надето изплаква, разтърсва го. . . Слага ухо на сърцето му. . . Успокоена, слуша конвулсивното му дишане, загледана в прожекторите на корпуса. . . Лицето ѝ омеква, несъзнателно гладичелото на Костурата, оправя косата му. . .

И пак гръмват далечни аплодисменти. . . прерастват в овации.

Надето замислено ги слуша, прегърнала Костурата. . .

... А на заранта — Найден, Дачо, Стоянчо, Борето и Шарен Кольо застанали край подиума, така замислено гледат рояла и слушат рева на верижните машини.

ИНЖЕНЕРЪТ (*истерично*). . . Ама как може да сте толкова неразбрани бе, пет пъти ви обясних — не ме бавете, докога ще стои тука тая коруба, махайте я вече, мене там ще ми стои програмната фреза, програмната фреза!

ШАРЕН КОЛЬО. Добре де, къде да го турим?

ИНЖЕНЕРЪТ. Ама какво ме интересува това бе, пет пари не давам къде, ако щете — където щете, само го махайте, незабавно!

Влекачът влиза вътре в корпуса, тътри двете ремаркета с огромни-огромни сандъци. . .

НАЙДЕН. Хайде.

... Петиматата носят рояла. През разрушената от веригите „градинка“, през стъпканото „като живо“ борче. . .

Между камарите панели и железни кълба. . .

НАЙДЕН. Стой! (*Пускат рояла на земята.*) Първо — къде носим.

Отдъхват. . . Сядат по панелите.

Припича слънцето.

ШАРЕН КОЛЬО. Май трябваше да го тикнем там, в някой ъгъл. . .

СТОЯНЧО. Не става, вибрациите ще го повредят веднага.

ДАЧО. Да го сместим някъде в стола?

БОРЕТО. Тоя па. Нали само седмица като поседи там, и ще се умирише на манджа за вечни времена?

Замълчават. И пак се заглеждат в черно-лъскавата повърхност. . . и пак се усмихват замислено. . . Усмивките им стават различни.

Появяват се Надето и Костурата, мълком сядат на панелите. Костурата е с пешкир на главата, Надето излива върху пешкира вода от термоса.

НАДЕТО. Плащат.

НАЙДЕН. Как минава?

КОСТУРАТА. Нормално. Зъбчето е там.

НАДЕТО. Кой каквото има — да разтребва до мръкнало. Довечера сте на наши разноси.

Лениво се усмихват — е, най-сетне.

ДАЧО. Подаръците — в банкноти?

НАДЕТО. Без подаръци.

Появява се Митко. . . Сяда до Костурата.

МИТКО. Плащат.

Дачо става и тръгва.

... Вedomостта, така, Векил Донев, подпиши.

ЛИСУГЕРЪТ (*хваща химикалката, подписва-недописва*). Ама. . .

СЧЕТОВОДИТЕЛЯТ. Какво?

Лисугерът среща погледа на Зъбчето.

ЛИСУГЕРЪТ. Не, нищо.

Подписва Виделото, дълго брои парите.

Подписва Димо. . .

Подписва Верчето. . .

ВЕЛИЧКО. Ама. . . (*срещнал погледа на Зъбчето*). Какво ме хипнотизираш? . . . Моята сметка беше друга, това число не съвпада.

СЧЕТОВОДИТЕЛЯТ. Що, малко ли ти са?

ВЕЛИЧКО. Не казвам, че са малко. Обаче. . .

ЗЪБЧЕТО. Отминавай.

Величко взема тестето пари. . .

... Мето, появил се между панелите, гледа хората и чака да го забележат, но не го забелязват. Тук са вече и Пушека, и Виделото, и Лисугера, и Мустакатия. . .

МЕТО. А бе камо ви репортерката?

ВЕРЧЕТО (*появила се е*). О, ало, ударникът, а бе ти откак стана ударник, и тежко стъпваш, и тежко гледаш. . .

МЕТО (*настанява се върху панелите*). Не, питам само къде е репортерката.

КОСТУРАТА. Па у репортерницата.

МЕТО. Бравос бе! . . .

ШАРЕН КОЛЬО. Що бе, ти сега за какво се сърдиш? Зер не става тъкмо както го искаше — писаха те ударник без изказване.

МЕТО. А тогава защо го учих толко време! . . .

ВИДЕЛОТО. Нема вреда. (*Припича се на слънцето*). Таман ще си готов за нататъка. Яз с едно изказване трийсе години поминах.

ПУШЕКЪТ. Така е. Минат две-три години, промениш няколко думи у увода и ..
ВЕЛИЧКО. И у заключението.

ПУШЕКЪТ. Да де...

И пак замълчават. . . Припичат се на слънцето,роялът ярко блести между панелите.
ЗЪБЧЕТО. Какво ще го правим?...

НАЙДЕН. Да го сместим в стаята на Тодоров, той ще даде.

КОСТУРАТА. Как няма да даде — нали? Та като събере по-голямо съвещание, да
има къде да седат, а?

Замълчават.

МИТКО. Пък аз снощи като го слушах. . . спомних си кога се уплаших за първи път.
Представих си, че. . . и аз ще умра един ден. . . и се ужасих, че светът ще съществува...
сякаш ме е нямало.

Дачо се изкикотва кратко. . .

ВИДЕЛОТО. Е, на моите години па ще се изужасиш, като си представиш, че може
никогаш да не умреш. . . или да живееш например. . . двеста години, като орлите нап-
ример.

ВЕРЧЕТО. Тц, гарваните живеят по-дълго. До триста години.
ЗЪБЧЕТО (лениво). Засрами се бе, да се сърдиш за нищо и никакви пари! Да седнем
да се сърдим! Разбираш ли?...

ВЕЛИЧКО. Ама, тогава за какво да се сърдим? То вече стана — нема за какво да се
разсърди човек. За това да се не сърди, за онова да се не сърди, и това хубаво, и онова
прекрасно, а па онова от прекрасно по -прекрасно. . . Може па да искам да се разсърдим
за нещо. Много особен човек си.

ЗЪБЧЕТО. Не, ти си особен.

ВЕЛИЧКО. Не, ти си особен.

Замълчават.

НАДЕТО. А кукувицата? До колко живее кукувицата!...

КОСТУРАТА. Какво реши?

МИТКО. Още нищо. Един ден ми се иска да завърша гимназия, друг ден — първо
да отслужа. . . (Замислено гледа рояла.) Цяла нощ не съм мигнал. . . изведнъж ми се
стори, че. . . в тая история с баща ми. . . нещо ми убягна. Нещо. . . не е... толкова. . .
просто. . .

ПУШЕКЪТ. Ами ако му сковем една барачка?. . . Докато му намерим място. . . или
докато. . .

СТОЯНЧО. Не, костенурката живее повече.

МУСТАКАТИЯ. А синигерите? Те доколко мислиш живеят?

Невидима свирка някъде иззад панелите кърри с радомирски музикален акцент
как ушили на бълхата кафтан. . .

— А водните кончета? Те доколко?...

— А ластовиците?...

— Кон — докъм трийсе. . .

...И когато започнем да се отдалечаваме от тях,първо ще престанем да ги чуваме. . .

...И ще продължим да се отдалечаваме нагоре.

Един огромен строеж — прорязан от коловози, с пълпещи бръмбари-машини. . . с
бенгалските проблясвания на електрожените, светлината им надвива слънчевата. . .

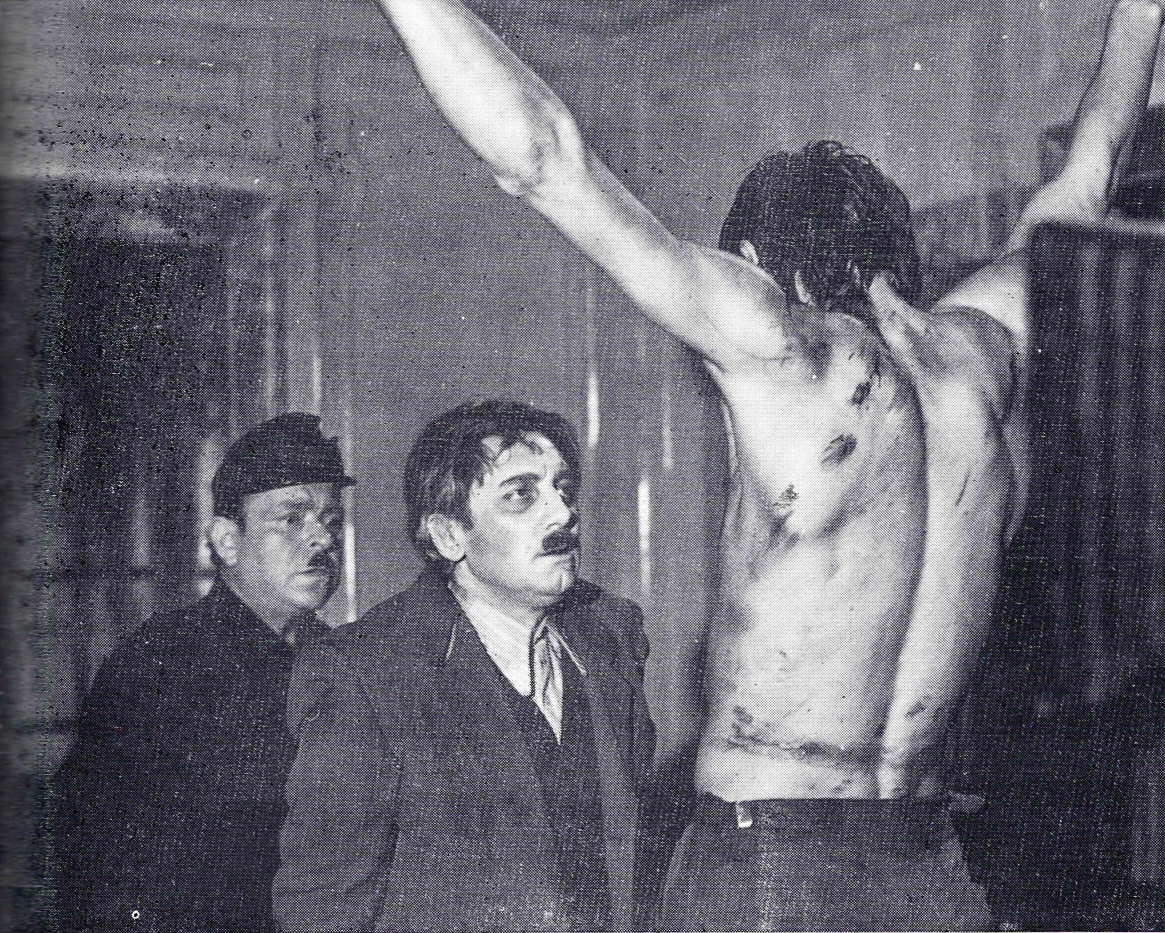
...И един черен лъскав роял — между коловозите, панелите, жиците, канав-
ките, арматурите, багерите. . .

Рано е пристигнал? Не, за него никога не е рано. . .

...Защото трябва само малко да се позадържим, за да доловим как през него започ-
ват постепенно да се пречупват и далечни-далечни човешки гласове. . . И гъргоренето на
високоговорителя, и воят на хаспелите, и ревът на влекачите. . .

...И целият необятен и пъстър глас на тоя необятен и пъстър живот-работа, защото
тука животът е работа. . .

За да се прероди в хармонията на една колкото вечно позната, толкова и вечно
непозната музика.



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ УНГАРСКИЯ ФИЛМ
„ПЕТИЯТ ПЕЧАТ“
НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА СЦЕНИ
ОТ СЪВЕТСКИТЕ ФИЛМИ
„ПТИЦИТЕ НА НАШИТЕ НАДЕЖДИ“
И
„ВСЕКИ ПОЗНАВА КАДКИН“