



**КЛИНО**  
**изкуство**

**10**







# кино изку ство

орган на Комитета  
за култура, на Съ-  
юза на български-  
те филмови дейци  
и Съюза на българ-  
ските писатели

Година XXXIII  
Бр. 10, октомври 1978 г.

## съдържание:

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ — ЗА ХАРАКТЕРА НА ФИЛ-  
МОВИЯ ПРОЦЕС (3)

НЕДА СТАНИМИРОВА — РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ (11)

ГРИГОР ЧЕРНЕВ — „ЧУЙ ПЕТЕЛА“ (28)

АТАНАС СВИЛЕНОВ — „НАСРЕЩНО ДВИЖЕНИЕ“ (33)

БЕЛЕЖНИК — КОЕ ОПРЕДЕЛЯ ЖАНРА? (37)

150 ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО НА ЛЕВ ТОЛСТОЙ (38)

ГЕОРГИ СТОЯНОВ — БИГОР — ЧУДОТО НА ВЕКА (40)

КИРИЛ РАЗЛОГОВ — ПАЗОЛИНИ — ТЕОРЕТИК НА  
КИНОТО (59)

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ—ЛОКАРНО — ЗА 31-и ПЪТ (77)  
ХРОНИКА (83)

ВАСИЛ АКЪОВ — ПОЩЕНСКИ ПИСАЛИЩА (сценарий)  
(93)

# 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 РАДКА БРАДИСТИЛОВА

---

Адрес на редакцията:

София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж

тел. 87-91-11, вътр. 316, 317 и 319 от 14 до 18 ч.

Издателство „Български писател“

Каса — 88-00-31

ул. „Ангел Кънчев“ 5

Годишен абонамент — 5 лв., за чужбина — 7 лв.

Тираж — 9000

Абонаментът се внася при всяка  
телеграфопощенска станция в страната.

Ръкописи не се връщат.

Редакцията не удовлетворява молби за снимки,  
адреси и автографи на филмови дейци.

Дадено за набор на 1. IX. 1978 г.

Подписано за печат на 15. X. 1978 г.

ПК „Георги Димитров“ — базисно предприятие

Код: 9524158511

На първа страница на ко-  
рицата сцена от българс-  
кия телевизионен филм  
„АДАПТАЦИЯ“

На втора страница актри-  
сата ПЕПА НИКОЛОВА



# За характера на филмовия процес

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

В предишните статии\* разгледахме затрудненията, пред които се изправя периодизацията на българското кино, облекната на опростена трактовка на художествения прогрес. Маркс предупреждаваше, че прогресът не трябва да се схваща като обикновена абстракция, като непрекъснато, праволинейно, възходящо движение по обща стълба. Развитието от низшето към висшето в изкуството не е права линия (очертаване на чисти жанрово-тематични насоки), а по-скоро спирала. Ленин също говори за зигзагообразния характер на прогреса. Завоеванията в художественото развитие нерядко са свързани със загуби на предишни достижения, подеът се сменя от упадък, хронологично новото не винаги е художествено по-значимо и т. н. Дори регресът е „необходим момент от общото постъпателно движение, закономерно явление, породено от противоречията и ограниченията на конкретната степен на самия прогрес, и затова той може да служи като негова форма“<sup>1</sup>. В сравнително кратката история на съвременното българско кино ние намираме редица примери за сложността на постъпателното художествено развитие.

Историческото разгръщане на нашето ново кино очертава жанрово-тематична неравномерност, особено силна в първото десетилетие след социалистическия обрат. Конструирането на съвременния филм се извършва на базата на антифашистката тема, чиито жанрови структури клонят към лиричната изповед-равносметка. През 60-те години съвременната тема печели терен (макар че все още остава във втора позиция), поетичната разказна структура е подложена на натиск и деформация от силна струя битов практицизъм. Но вместо очакваното укрепване и развитие тя отстъпва отново назад, задоволява се с повторението на познати достижения, изоставя решително от динамичното развитие на действителността. . . Новото, осезателно доминиране на историко-революционния филм донася промяна в неговата собствена практика (налице е и смяна на водещите творчески фигури), така че на-

\* Вж. сп. „Киноизкуство“, бр. 7 и 9.

мираме се пред едно **двойно отклонение** от това, което като че се е очертавало като перспективна развойна линия. От една страна, има криза на филма на „съвременна тема“ и изместване на художествената активност към историческия сюжет; от друга — в самите граници на историко-революционния филм има „свличане“ от филма с морално напрежение и поетична структура към по-широки и обективни платна и дори свързване на темата за Съпротивата с популярни развлекателни конвенции.

Филмовият цикъл, осъществен от Вълко Радев („Крадецът на праскови“ — 64 г., „Цар и генерал“ — 66 г., „Най-дългата нощ“ — 67 г., „Черните ангели“ — 70 г.), намери противоречив отзвук, но може би една част от недоверието се дължеше и на неохотата, която съпровожда всяка промяна. С Вълко Радев в нашето кино идва една различна гледна точка: интерес към интимния аспект на историята (кухнята на събитията, механизмите на историческите решения и дилеми); внимание към драматичния потенциал на странностите и историческата ситуация и отрицателните персонажи (за първи път третирани така обективно, с внимание към противоречивостта, която носят), смелост, с която се третират събития от най-близката история; едно по-комплексно схващане на човешката природа (внимание към забравени или отхвърлени страни от човешката природа — ревност, страст, корист, дълг, страх..., т. е. към това, което е квалифицирано като „абстрактни качества“); интерес към сюжетността и големия филм-спектакъл (връзка на зрелищното начало с драмата на идеите); грижа за контакта с една по-широка аудитория и стремеж към международно присъствие. . . В по-тясно професионален план можем да отбележим: акцент върху яркото, силно актьорско присъствие в качеството му на основен момент в стратегията на успеха и достигането на психологическа пълнота на разказа; внимание към обстановката, която, частично неутрализирана по отношение на емоционалната изява (дотогава в нашето кино средата е била използвана в унисон или контраст с психологическото състояние на героите), по-нюансирано участва в цялостната характеристика на персонажите. „Осъдени души“ е завършек и обобщение на цялото му досегашно търсене, но вече позакъсняло, някак си неуместно на фона на бързо изменящото се българско кино. Това, което донесе типът кино Вълко Радев, беше оставило вече своята следа, българското кино беше „снело“ импулсите му и продължило. . .

Ние основателно съжалявахме за осезателното изоставане на нашия филм през 60-те години от динамичните икономически и идеологически процеси, нерядко в критическите съждения намираше място и носталгията по ранните форми на антифашисткия ни филм, чийто образец предложиха „На малкия остров“ и „А бяхме млади“. Но днес това не бива да ни пречи да видим, че някои смущения в праволинейното разгръщане на набелязаните тенденции донасят и допълнителен художествен опит, който ни най-малко не се оказва излишен. Нещо повече, той бе необходим за по-нататъшното развитие на оппорваните от него развойни насоки.

Насочените към зрелищност и изпълнени с грижа за привличане на публиката филми на Вълко Радев отклониха българския филм от ускорена директна еволюция на вече експонираните жанрово-тематични насоки. Но в известен смисъл те не го ли спасиха от преждевременно изсушаване в монотемията и праволинейността на жизнената позиция, опряна на все пак стеснен духовен опит? Пътищата за стимулиране на развитието са често неочаквани: така например търсенето на нова формула на антифашисткия филм (тук трябва да прибавим и опита на Зако Хеския — „Осмият“) не доведе до желаното и предполагаемо спечелване на младата аудитория, но в същото време обърна внимание върху значението на сюжетността и занимателността (дори развлекател-



ността) за пълнотата на социалното функциониране на филмовата творба. Трансформирайки този опит и давайки му друго тълкуване, българското кино намери в него стимули за увеличена реалистичност и укрепване на зрителските контакти. Тези стимули идват по линията на прякото влияние (стремж към психологическа пълнота и битова достоверност) и по линията на противопоставянето (горните качества са подчинени на реализма). Неуспехът на линията „Черните ангели“ стимулира развитието на съвременната тема. Без този момент на „отблъскване“ еволюцията би била по-трудна. . .

В същото време филмите на Вълко Радев инспирират и една противоположна тенденция: разрастването на декоративно-монументалното начало, което присъствува в тях, се оказва друг, не по-малко привлекателен център. Именно това дава на Вълко Радев по-особен статут — този на инициатор на един подход (стил), упражнил влияние и в известен смисъл учредил цяло направление в нашето кино. Преди известно време забелязахме това влияние върху „Свобода или смърт“, „Иван Кондарев“, а малко по-късно в „Сладко и горчиво“ и „Допълнение към Закона за защита на държавата“. . . Вълко Радев въвежда в нашето изкуство образа на Борис III и с това поставя началото на цяла галерия от негови образи, които, общо взето (започвайки от „Допълнение към ЗЗД“ и стигайки до телевизионната постановка „Годежна вечеря“), не излизат от контурите, физически и идеологически, които той очертава. И независимо от противоречивата картина на творчеството му неговото значение е в това, че внесе дисонанс, вътрешна конфликтност в дотогава еднопосочно развиващото се българско кино. След него и преодолявайки присъствието му, то вече не може да се върне към предишното си състояние на младежка праволинейност и емоционален пуританизъм. С него то загубва невинността си, става по-непоследователно, но и придобива по-голяма зрелост, подготвено е за по-сложни художествени задачи. Така нежеланото „отклонение“ се превръща в неизбежно и необходимо отклонение.

За улеснение нерядко сме привиквали да свеждаме развитието до последователно редуване на водещите жанрово-тематични линии. Но различните развойни линии на филмовия процес не са разпокъсани, а се намират във вътрешно взаимодействие. Обикновено ярко изразената жанрова доминанта разпростира влиянието си и извън сферата на творбите, които пряко я изразяват, и предизвиква вътрешножанрови мутации в съседните области. В подкрепа на казаното можем да приведем подчертаната хомогенност между двете основни и в известен смисъл противоположни жанрови групи в нашето кино чак до началото на 70-те години — „антифашисткия филм“ и „строителния филм“. (Преди всичко типът герой и характер на основния конфликт.) През 50-те и 60-те години новият строй зависеше от способността си бързо и ефективно да изгради своята надеждна икономическа база, да осъществи ефективен социалистически поврат. В тези трудни години на мирно строителство героите от филмите за Съпротивата бяха цялостни, безпогрешни, жертвоготовни, изгарящи без остатък в борбата. По-късно, в практиката на развитото социалистическо общество, когато се изменяят изискванията и концепцията за трудов героизъм, а напред излизат организацията на труда и методите на управление (изискване към висококвалифицирани специалисти, които да боравят с новата техника), ние забелязваме съществена промяна и в типа герой от филмите за Съпротивата. Наред с всеотдайността и романтизма в него навлиза и съмнението, колебанието, дори слабостта. Променят се външните характеристики на героите — това е необикновено млад партизанин или участник в градска бойна група, неопитен, идващ направо от училищната скамейка (този образ кореспондира с доминиращия образ на млад човек от филмите на съвременна тема, който има да среща трудности при навлизането си в живота). . . Про-

меня се и конфликтната ситуация: действието е изнесено напред в последните дни на борбата, в деня на победата, в самия момент на прехода, когато възникват и първите проблеми на новата власт и т. н. („Като песен“, „И дойде денят“). Новите филми за Съпротивата по косвен път подкрепят търсенето в областта на съвременната тема: те оспорват по принцип безболезнената автоматичност на промяната и регламентират дискутирането на конкретните форми на проявление на новото. Разбира се, в двата случая имаме различна основа на вътрешната хомогенност: в началото филмът за Съпротивата е разпрострял своите стойности и над „строителната тема“, по-късно водещи стават принципите на съвременния филм.

Нека лаконично отбележим и други примери за сложност и неправолителност на филмовата еволюция:

Така нареченият „малък филм“ от началото на 70-те години детронира декоративно-монументалната тенденция, донесе много свежест, неподправеност на погледа, близост до живота, нов тип съвременен герой. В същото време той остана непопулярен, загуби част от зрителите, които бяха спечелени преди него, свързан е с известно опростяване на художествените структури, с отстъпление от по-крупните разказни форми. . .

Става така, че известни външни ограничения в разгръщането на дадена тематична насока могат допълнително да изострят художествената интуиция и да придадат високо нравствено измерение. Типичен пример са филмите на Едуард Захариев — „Преброяване на дивите зайци“ и „Вилна зона“. Иван Андонов, който в „Самодивско хоро“ разполага с приблизително същия жизнен материал и по-добри условия на вече направения „пробив“ в темата, показва повече, но казва далеч по-малко.

Трябва да подчертаем и значението на **паузата** като елемент на филмовия процес, като градивен момент на равностойността, вътрешното съсредоточаване и уточняване на посоката. Интересно е да изследваме краткото затишие, което се очерта след избухването на миграционния цикъл, и произведенията, тематично-смесово свързани с него. Мнозина повързаха да направят изводи за изчерпване на художествената енергия на нашето кино. Всъщност то беше достигнало до момент на вътрешна асимилация на натрупания опит и до търсенето на консеквентни последици от това. Основен аргумент за продължаващия живот и доминиращото положение на темата за миграцията (все повече и повече разширявана, третирана възможно най-широко като промяна не само на местожителството, но и на битовите и духовните стандарти на огромни маси от населението) можем да видим не в позакъснения „Матриархат“, но във влиянието, което филмите от цикъла упражняват върху нови, различни тематични сфери (историко-революционният филм например). . .

Николай Георгиев<sup>2</sup> обръща внимание върху характерното отношение, което съществува между художествената традиция и новата художествена ситуация, твърде далечно от идеалната представа за приемствеността. **Новата система** охотно приема елементи от предишната. Едни от тези елементи се появяват с **обратен знак**, а други остават приблизително същите, но в контекст, антиетично (противоположно) обърнат против тях. „Със себе си те носят контекстуалното значение на своята система, с която новата система влиза в напрежение, повече или по-малко иронично. . . По този начин в мълчалив, а понякога и открит двубой новата система разширява по обратен път значението си, придобива сложна, положително-отрицателна двуплановост.“

Филмът „Авантаж“ ни предложи съвсем пресен пример за подобна антиетична връзка с ранните филми на бригадирска тематика, а дори и с по-късния „Отклонение“. Сцените на младежкия трудов ентусиазъм и изграждането на нови отношения между хората, попаднали в контекста на една толкова



различна човешка съдба и на критичното преосмисляне на изминатия път, от позициите на днешната социална омъдреност са били възможни само в едно иронично отстранение. . .

От тази гледна точка особен интерес представляват филмите по сценарий на Георги Мишев, тъй като с тях киното излиза от сферата на съотнасянето със собствено филмовата традиция и влиза в диалог с националната литературна традиция. Нека се обърнем към началото на филма „Селянинът с коле-ло“: Семейно легло в градско жилище. Героят сънува разлюляно житно поле. Звъни будилник, все още е тъмно, но първото нещо, което той прави, е да полее градинския разсад в сандъчетата за цветя на балкона. Грижата за тази миниатюрна, рудиментна нива, изтласкана в мечтите и носталгиите на героя, идва да напомни силния селски корен, който е съществена пречка пред пълноценното възползуване на героя от осъществената социална промяна. Познати, нарицателни образи, възплътили селската съдба в нашата белетристика между двете войни, но поставени в коренно променения социален контекст на младия, динамичен, с неулегнали структури социалистически град, намираме във всички филми от цикъла Мишев. Във „Вилна зона“ това е битката за парчето земя, някога основно средство за препитание, а днес пренесено във вилната зона и натоварено със социално-престижни функции. В „Матриархат“ — епизодът със смъртта на юницата (притежаваща почетно място в старата селска митология), в миналото безпощаден знак на социално бедствие, а днес само подчертаващ човешката самота на героинята. В „Преброяване на дивите зайци“ — надхитряването на статистика Асенов, външно ненужно, представлява старата тактика, която някога Андрешко използваше срещу бирника като оръжие за социално оцеляване. . . И т. н.

Трагичните ситуации — подчертава Н. Георгиев — от старата система са обрамчени от ироничното. Но би било също така удачно да добавим, че те не толкова снемат трагичното, колкото променят характера му, разкриват нови негови аспекти. Тази промяна на възгледа за трагичното в съвременните условия съдържа опасност от претубеждението за неговата неравностойност, довежда до един вид скептична безпомощност, намираща разрешение в абсурда.

Конфликтното развитие на културата не се проявява само на равнището на отделните жанрови или тематични насоки, то е присъщо на цялата система. Юрий Лотман<sup>3</sup> посочва един съществен извор на тази естествена конфликтност. Според него единството на дадена култура възниква в стадия на създаването ѝ, когато отделя от себе си автомоделиращи текстове и въвежда в паметта си концепцията за самата себе си. . . Културният автомодел по правило определя доминантата в противоречивия комплекс на културата и на основата на това строи унифицирани модели, които трябва да служат за код за самопознание и самодетиниране на дадена култура.

„Автомоделът е мощно средство за „дорегулиране“ на културата, придаващ ѝ системно единство и до голяма степен определящ нейните качества като информационен резервоар. Но тази реалност — реалността на самите текстове, е от различен порядък. . . Отношенията между културата и нейния автомодел могат да бъдат в достатъчна степен сложни:

1. Създаденият автомодел се стреми към пределно сближаване с реално съществуващата култура.

2. Създаденият автомодел се различава от културната практика и е предназначен да измени тази практика. (Единството на културата и нейния модел приема в тези случаи характера на идеално състояние с цената на съзнателни усилия.)

3. Автомоделът като идеално състояние на културата съществува и функционира отделно от самата нея, при което сближаването между тях не се подразбира.“<sup>4</sup>

Обръщайки се към практиката на българското кино, ние ще отбележим само, че в различни моменти от своето развитие то е носило в себе си това напрежение между автомодела, който е изградило за себе си (в качеството му на част от автомодела и на цялостната нова художествена практика на победилia социализъм), и непосредствената филмова активност. Трите очертани прояви на това напрежение, изложени от Лотман, ни дават само една най-обща представа за характера на художествената динамика, тъй като на практика се сблъскваме със сложна комбинация от отношения, която пречи да се формулират точно както затрудненията, така и проблемите. . . Тази нечистота на отношенията тушира напреженията, но в същото време и ги увеличава, защото не позволява да се формулира една ефикасна програма на действие. Все пак бихме могли да отбележим, че в периода след 1972 г. се установява една доминираща и раширяваща се тенденция към сближаване на автомодела за българското киноизкуство и съществуващите филмови факти. И точно тази тенденция, ако се окаже постоянна, може да се превърне в извор на оптимизъм. Нещо повече, може да стане изразител на степента на жизненост на съвременната ни филмова култура. . .

### Хронология на фактите и хронология на процеса

Опирайки се на казаното дотук, нека се обърнем към вътрешната разнородност на художествения период в качеството му на основна хронологична единица на разгръщането на филмовия процес. Периодът проявява едновременно качества на системност и на несистемност. От една страна, той обхваща цялата съвкупност от филмови факти — в него преобладава нееднородността и разнопосочността, отделните тенденции влизат в сложни отношения. От друга — се опира на определена общност от творби, които възплъщават идеята за развитието, за промяната.

Националният филмов процес не е механичен сбор от фактите, не е средно аритметично на различните тенденции. Не всички творби имат отношение към прогреса, а само тези, които упражняват влияние върху по-нататъшното му оформяне, представляват значителни образци и възплъщават определени стремежи. . . Хронологията на фактите и хронологията на процеса не съвпадат, нещо повече — те се явяват величини от различен порядък. Хронологията на фактите се разполага в хоризонтална плоскост — тук са в сила законите на обикновената линейност. Хронологията на процеса придобива смисъл на художествена доминанта (тематична, жанрова, стилова, процесуална и т. н.) и се разполага във вертикална плоскост.

Трябва да предупредим, че когато става дума за периодизацията на една сравнително млада кинематография (около три десетилетия истинска активност), със скромен производствен капацитет (до 56 г. са се произвеждали едва един-два филма годишно), чийто път психологически е достатъчно надробен поради липсата на съзнание за процес, както и от прекалената, но обяснима чувствителност към всеки полъх на очаквана промяна, трябва да проявим голямо умение в идентифициране отличителните белези на прогреса. Затрудненията, както видяхме, се коренят в неравномерното художествено развитие, предизвикало множество смещения на художествени пластове. Но ускореното развитие, наваксващите усилия в днешния етап на свой ред довеждат до един вид възпроизводство на принципа на неравномерността. Този път той се изразява не в закъснялост, а в **приглушеност на процеса**: набелязаните тенденции не могат да се обособят напълно, често те само очертават контурите си и отминават, без да са синтезирали опита си, без да са изчерпали възможностите си. Ние не дочакахме появяването на зряла мащабна творба, която да обобщи



опита на нашите филми от т. нар. „миграционен цикъл“.

Едва напоследък естествената еволюция на нашето кино създаде условия за един обективен поглед „отстрани“ върху съвременното му развитие. За да продължи напред, то вече не само не се нуждае от идеализираните представи, закрепени в съзнанията, за редица филмови факти от миналото, но, напротив, изпитва остра нужда от цялостна преоценка на досега изминатия път и изработването на сигурни научни критерии за обхващане на историята му. Може със сигурност да се твърди, че едва през последните няколко години в нашите филмови среди се породил съзнанието за филмов процес. Не става въпрос за въвеждане на една улесняваща критическата процедура терминология, а за явление, което започва да играе съществена регулираща роля във филмовия живот. Днес е почти невъзможно за произведението да се съди само съобразно собствената му природа, прибавя се един много важен критерий — неговото място в оформящия се филмов процес, приносят му в развитието на специфичната жанрова или тематична насока на периода.

За един художествен период казваме, че е оформен, когато налице са зрели, оставащи плодове. Новият период идва да осъществи промяна на съотношението на силите в художествения ред, което намира израз в промяна на художествената доминанта. И така нека видим кога се оформят първите завършени търсения на новата художествена практика и, второ, кога решително се променя тематично-жанровият състав на киноизкуството.

От момента на социалистическото си преориентиране до началото на 70-те години българското кино проявява постоянни, наслагващи се и градиращи усилия в рамките на една рано изкристализирала художествена структура. Поради закъснялото художествено развитие, респективно на механизмите на „прехвърляне“ на конфликтите, тази структура остава почти непроменена. Шестдесетте години са време на усъвършенствуване на формите на комбинирани и прекомбинирани на мотивите, на разместване на акцентите — т. е. на стабилизиране на постигнатото. . . Антифашистският филм достига до известно съвършенство на формата си, „строителният“ и „педагогическият“ филм изкристализираха обемна социална символика, която в началото улеснява комуникативността им, но по-късно, както ще видим, се оказва на границата на митичното. Българското киноизкуство придобива характер на оформена художествена система.

Би могло да се възрази, че обособеният по този начин период е доста продължителен. Това не бива да ни смущава, тъй като неговото място в историята на съвременното българско кино е особено. Той има сложната и отговорна задача да осъществи социалното преориентиране на изкуството (бихме могли да погледнем на отрязъка от време 1944—1958 г. като на своеобразно продължение на пролетарското ни изкуство в опозиция; тук преобладава антагонистичният конфликт на социално-класова основа) и да положи началото на новата му художествена структура. Това са базисни процеси, те изискват големи усилия и продължително време.

Ние можем да говорим за **нов художествен период** в развитието на съвременното българско кино едва в началото на 70-те години (в социологичен план това е времето на прехода към развито социалистическо общество), когато заедно с т. нар. „миграционен цикъл“ в него навлезна духът на промяната. Вече отбелязахме, че тази промяна не е рязка, но е достатъчно категорична и изразена многопосочно. Най-напред тя беше сигнализирана от тематичния поврат — центърът на интереса на киното се пренася от миналото към настоящия ден и от утвърждаване духа на социалната промяна към собствените проблеми и противоречия на новата обществена практика. Истинският превес на съвременната тема е изразен не само в количествени показа-

тели. Тя става доминираща като позиция, донася „нова оптика на мислене“. До началото на 70-те години беше разработвана в директно социален или нравствено-психологичен аспект. Днес Ришар Коничек говори за „проникване в сферата на обществените процеси, които не могат да бъдат измервани с помощта на социологичния метод, а на екзистенциалния, моралния, философския“<sup>5</sup>.

Динамиката на жанровите форми е по-прикрита, по-бавна, но все пак не е трудно по същото време да забележим едно преместване от лирико-поетичната структура по посока на прозаизацията на филмовия разказ, в киното навлиза битовият аспект на живота. Цялостният възглед за света, присъщ на поетичната структура, отстъпва място на един емпиричен интерес, въплътен от микроформите на филма-новела. Но това „отстъпление“ беше необходим момент на художествено превъзгоржаване, който подготвя бъдещото ориентиране към по-крупни наративни структури, към филма-роман. Промяната е свързана и с ново формулиране на задачите на киноизкуството в новия етап на обществено развитие, както и с нов модел на социално функциониране.

Промяната притежава и един чисто организационен аспект. Както знаем, киното е едновременно изкуство и индустрия; в качеството си на индустрия то притежава динамика, от която ние съзнателно се абстрахираме, но струва ми се, че на всеки е ясно колко огромно е нейното значение. Производствената структура е въплъщение на идеологическия възглед за изкуството. И макар в основата си материалната база на нашето филмопроизводство да остава непроменена, все пак в началото на 70-те години в нея се нанасят известни корекции, целещи усъвършенстване на функционирането му. Имаме пред вид обособяването в границите на единната кинематография на четири авторски колектива със своя програма и физиономия, изградена на базата на свободното сдружение на творци-съмишленици. Макар непроведена докрай (половинчатата автономия) и поради това разкрила някои вътрешни дефекти, тази нова система на организация на производството даде своите ползотворни импулси.

Бихме могли да посочим и други белези на настъпилата в началото на 70-те години промяна, но ни се струва, че приведените примери в достатъчна степен илюстрират мисълта ни. Обилен доказателствен материал за качеството на промяната и за характера на филмовия процес през новия художествен период, в който навлиза нашето кино, може да бъде намерен във втория раздел на настоящото изследване. . . Трудно ни е предварително да посочим продължителността на този нов период, чието плодотворно начало вдъхна толкова надежди на филмовата общественост. Ще трябва само рязко да възразим на вече прокрадващото се мнение (изглежда, липсва още новото, значително гражданско събитие, на което по стар навик да се опре, за да се оформи окончателно), че със затихването на „миграционния цикъл“ този период оформя напълно облика си и дава признаци на прехождане към нещо ново. Обратно на това ние смятаме, че „миграционният цикъл“ създава предпоставки за едно още по-мощно разгръщане на процеса по посока на очертаната от него промяна.

## БЕЛЕЖКИ

<sup>1</sup> В. В. Ванслов, „Изобразительное искусство и проблемы эстетики“, Ленинград, 1975 г., 10 стр.

<sup>2</sup> Николай Георгиев, „Превръщанията на нане Буте“, сп. „Септември“, №6, 1968 г.

<sup>3</sup> Юрий М. Лотман, „Статий по типологии культуры“, Тарту, 1970 — „Проблема „обучения культуры“ как типологическая характеристика“.

<sup>4</sup> Пак там, 40 стр.

<sup>5</sup> Ришард Коничек, „Ето съът на културата и съзнанието на твореца“, сп. „Киноизкуство“ кн. 1, 1977 г.





## РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ

### „НЕУЛОВИМИЯТ“

Когато споделих с колеги, че пиша портрет на Рангел Вълчанов, повечето от тях възкликнаха: „Не е лесно да го уловиш Рангел!“. . . Това усещане за „неуловимост“, „неподатливост“, „непознаваемост“ прозира и в повечето отпечатани материали, посветени на режисьора. „Странно нещо са срещите между хората — пише Иван Стоянович, — мислиш, че знаеш всичко за някого, срещнеш го, заприказвате се внезапно и с удивление разбираш, че си срещнал съвсем друг човек. Един човек, който сънува, когато твори, и твори, когато сънува.“<sup>1</sup>

И според Ивайло Знеполски Рангел Вълчанов е „един автор, чиято същност е била винаги една малка загадка в нашето кино“<sup>2</sup>. Струва ми се, че това впечатление за облика на режисьора като „загадъчен“, „изплъзващ се“ е било подсилвано и от изказванията на самия Рангел Вълчанов, често оборващи се едно друго, смущаващи, объркващи с противоречивостта си. „Моята земна, реалистична

селска целеустременост по особен начин „воюва“ с естетическата изтънченост, деликатната поетичност, меката дискретност на този голям творец“ — споделя режисьорът, говорейки за сътрудничеството си със сценариста Валери Петров. И като изразява съжалението си, че в „Слънцето и сянката“ не е заснел един епизод със стоварени от камион селяни, нагазили в морето със запретнати гащи, констатира: „Въобще на този филм му липсва земното.“<sup>3</sup>

Такова признание лесно подвежда към простите, ясни и доста популярни противопоставяния между „земния“, „виталния“, „трезвия“, „по-вулгарния“, „повече варварина“<sup>4</sup> Рангел Вълчанов и „вродения финес и заложената в кръвта култура“ на Валери Петров.

Но къде изчезва тази „реалистична селска целеустременост“, когато Рангел Вълчанов поема авторството на сценариите за своите филми „Шанс“, „Лице под маска“ и дори на „Пътуване между два бряга“ и „Следователят и гората“? Или може би в тях той отново „воюва“ — този път със самия себе си? Впрочем той самият загатва за един свой дълготраен вътрешен конфликт: „Чудна работа, моята първа и неувяхваща любов е селото, земята, селските хора — аз все се мъча да се върна към тая моя първа любов, все я лелея, сънувам и минавам покрай нея с едно извинително повдигане на раменете: Сега пак трябва да се залавя с нещо друго, но следващия път. . .“<sup>5</sup>

Този „следващ път“ е най-после в процес на осъществяване — в момента режисьорът снима в родното си село написания от самия него още през 60-те години сценарий „Лачените обувки на незнайния воин“, в който образите на роднините и съселяните му са пречупени през призмата на някогашните му детски възприятия и на по-късните му естетически „видения“. Но колкото и благодарен материал да представлява този сценарий (в публикувания на времето<sup>6</sup> и в преработения сегашен вариант) за навлизане в своеобразния художнически свят на Рангел Вълчанов, не бих искала да се позовавам на него, докато не бъде окончателно завършен филмът (известна е импровизаторската страст на режисьора, която би могла да ни поднесе немалко изненади). Нека по-добре се опитам да се добера до същността на твореца върху основата на създаденото от него досега.

### „Плебейското“ начало

Като отправна точка нека вземем изповяданото от самия Рангел Вълчанов „земно“, „селско“ начало. Напразно обаче бихме го търсили в някакъв грубоват, плътен, „лъхач на чернозем“ реализъм или в битовистична трактовка на героите, а още по-малко във фолклорно-етнографски подход към „народното“. То е по-скоро в самото отношение на Рангел Вълчанов към човека, към хората, съдържащо онзи като че ли изначален народен хуманизъм, онова чувство за добро и справедливост, което винаги го е карало да се отнася с отзивчивост и състрадание към „унижените и оскърбените“, към социално онеправданите и с неприязън към изисканото привилегировано съсловие. На него му е „по-симпатичен победеният боксьор“<sup>7</sup>, уважението и съчувствието му са на страната на селяните от африканската пустиня — „заради страданието им“<sup>8</sup>, и тях именно той изобразява подробно, с любов, докато богатите от клуба „Медитеране“ и цялата уморена от цивилизованост Европа удостоява само с бегъл, в повечето случаи ироничен поглед („Пътуване между два бряга“).

Това именно дълбоко хуманистично начало, това въздигане на добротата като първостепенна нравствена категория съставя основния патос във филмите на Рангел Вълчанов. Комунистите от филма „На малкия остров“ бяха преди всичко добри хора — готови и да се пожертвуват, и да простят грешките на другарите си. И тъкмо затова с такава болка бе показана сектантската подо-



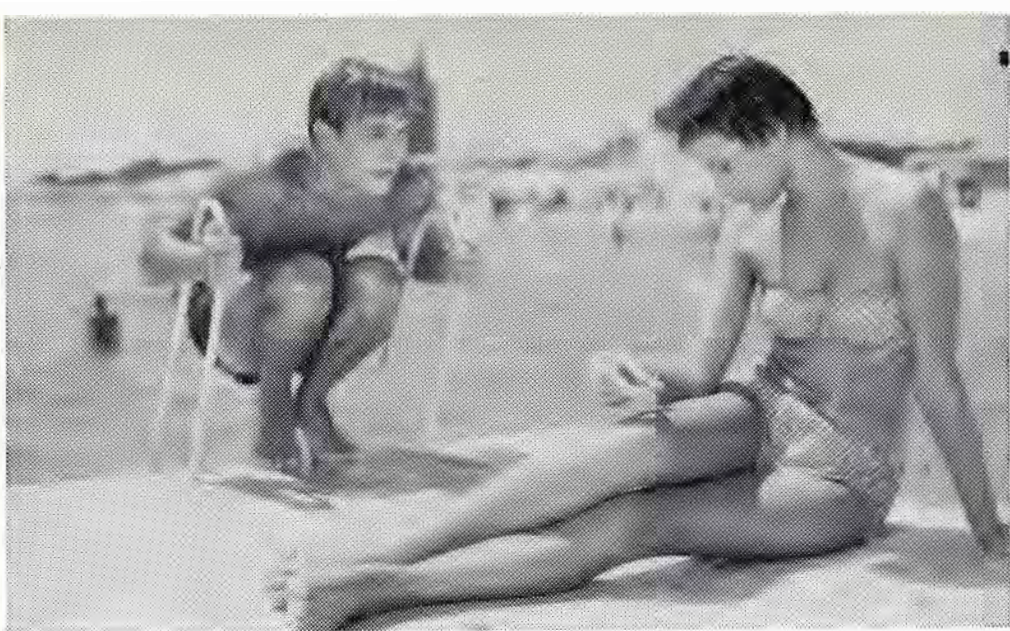


„На малкия остров“

зрителност у Жеко — може би логична и основателна в дадените обстоятелства, но тъй дисхармонираща с порива към доверие, благородство, великодушие. . .

Инспекторът (от „Инспекторът и нощта“) ни спечелваше главно с човечността си, с поставянето на чуждите проблеми над своите лични, които все си оставаха неуредени. . . Добротата, човешкото разбиране бе главното оръжие на директора Кондов (във „Вълчицата“), с което той сломяваше упорството и печелеше сърцата на момичетата от трудововъзпитателното училище. Безмълвната сцена, в която Кондов поднасяше чаша вода на Дългата Мара, наказана от другарките си заради кражба да изяде пред всички кутия с шоколад, би могла да изглежда добряшки-сентиментална и нравоучителна, ако да не бе онази дълбока, спонтанна човечност, с която Рангел Вълчанов и Георги Калоянчев изграждаха цялостния образ на този герой. . . И отново добротата, съчувствието, доверието на Следователя спрямо „подследствената“, нежеланието му да повярва, че именно тя е „убийцата“, се оказваше онази „жива вода“, която постепенно възвръща вярата в доброто, в справедливостта у изпадналото в апатия момиче. Именно недостигът на доброта, на човешко участие в обкръжението според концепцията на Рангел Вълчанов са тласнали наивното девойче в лапите на „мръсника“ — „Той изглеждаше така красив, добър. . .“ От същия документален материал, от който Вълчанов бе изходил при създаването на „Следователят и гората“, друг творец навярно би изградил остро социално-критично произведение, яростно бичуващо обществените фактори, довели момичето до такава душевна безизходица, че като единствено избавление е могло да види само бравдата. Рангел Вълчанов обаче по своята природа не е художник-сатирик и за него по-близка се е оказала друга гледна точка спрямо





„Слънцето и сянката“

този материал — не толкова заклеяването на злото, разкриването на социалните му корени (макар и това да е също тъй хуманистичен акт), колкото емоционалното съпричастие към хуманния порив на Следователя.

Този спонтанен хуманизъм, заложен в самата природа на Рангел Вълчанов, бе според мен главният фундамент, върху който се обединиха творческото верую на режисьора и естетическата платформа на сценариста Валери Петров.

### Човешкият ракурс

Именно хуманизмът бе главното, което отличавахе защитения от двамата творци в „На малкия остров“ и „Първи урок“ възглед за героя: за разлика от непогрешимите и непоколебими твърдокаменни борци от първите ни филми за Съпротивата, както и от ловките, неуловими „уестърнови“ герои, появили се в нашето кино по-късно, образите на Доктора, Коста-Рика, Ученика и Жеко от „На малкия остров“ не бяха чужди на човешките слабости, страховете, съмненията, колебанията. . . И тъкмо защото подвигът им се раждаше в мъчително преодоляване, в борба със страха и слабостта, той вече не ни изглеждаше тъй непостижим, както бе героизмът на издигнатите върху пиедестал герои от предшествуващите филми. Това, което на времето бе възприето като „развенчаване на героизма“<sup>9</sup>, бе по същество приближаване на героите от Съпротивата до съвременните зрители — приближаване, съдържащо дълбоко хуманистичното внушение, че всеки от нас е способен на подвиг, стига да се проникне от нравствените добродетели — от безкористната всеотдайност и самоотверженост на някогашните герои. Затова именно Валери Петров и Рангел Вълчанов в „На малкия остров“ наблюдаха преди всичко върху темата за саможертвата, съпоставяйки себеприщанието на своите герои с дребнавите егониистични интереси на задкадрово присъстващи наши съвременници.

Този човешки ракурс в трактовката на героиката бе категорично подчер-



тан и в „Първи урок“, особено в епизода със смъртта на Асистента, където чрез контраста между физическата сила на исполина от афиша и външната немощ, невзрачност на свлеклия се до неговото изображение прострелян герой се изтъкваше предимството на духовното, на нравственото величие.

Мисля, че дълбоко свързано с тази страстно отстоявана и от Валери Петров, и от Рангел Вълчанов хуманистична позиция е и трайното пристрастие на двамата творци към детските образи: и в първия, и в най-новия си съвместен филм те вплетоха в сложните съдби на възрастните си герои и по един детски образ — като камертон за онази трепетна отзивчивост и способност за разбиране, за съчувствие, която често пъти като че ли загубваме с годините. . . .

### **„Моят любим — обикновеният герой“<sup>10</sup>**

Отстоявайки още в първите си два филма (а всъщност и преди това — в актьорската си интерпретация на образа на Бойко във филма „Тревога“, в театралната си постановка — съвместно с Вили Цанков — на „Оптимистическа трагедия“) концепцията за „очовечения“, свален от котурните и приземен герой и неговия „тих“, „скромен“ героизъм, Рангел Вълчанов и в цялото си по-нататъшно творчество остана верен на тази си любов към обикновения човек. Обаянието на неговите герои — от Инспектора и директора Кондов до Следователя и Скулптора — не бе в никаква „суперменска“ изключителност, а в нравствената им извисеност, във вътрешната им чистота и безкористност.

За Рангел Вълчанов „обикновеността“ обаче е безкрайно далеч от „стандартността“, от баналното, сиво еднообразие. Разбирайки, че пътят към подвига у всеки отделен човек е дълбоко индивидуален, режисьорът още в „На малкия остров“ потърси — ведно с Валери Петров и с актьорите, вплъчващи централните, а дори и второстепенните образи — самобитността в характера и светоусещането на всеки от героите. Това бе една упорита, нелека борба със схематизма, едноплановостта и ограничеността на установените от нормативната естетика канони в изобразяването на положителния герой.

И по-късно, във филмите си за съвременността Рангел Вълчанов винаги

---

**„Инспекторът и нощта“**



се е стремил към създаването на образи оригинални, с човешка неповторимост. Наистина в този си стремеж понякога той извеждаше оригиналността до ексцентричност, особнячество (най-вече в „Шанс“, „Лице под маска“. „Езоп“ и „Бягство в Ропотамо“, а до известна степен и в „С любов и нежност“) и в това също се съдържаше нещо твърде характерно, съществено за творческия му натурел.

От друга страна обаче, дори онези от героите му, които представляваха до голяма степен „рупори“, „проповедници“ на защищаваните от него идеали, биваха спасени от абстрактност, тезисност и резоньорство благодарение на колоритното си човешко присъствие, постигнато в много от случаите предимно с режисьорски и актьорски средства.

Чрез самия избор на актьорите и осъществената съвместно с тях трактовка на образите Рангел Вълчанов изгради в нашето кино един тип на интелгент, дълбоко свързан с народната среда. Да си спомним с колко обич и такт Асистента (от „Първи урок“) въвеждаше простичкото момче от бедната работническа покрайнина в тайните на революцията и на науката, с какво човешко разбиране и търпение Доктора (от „На малкия остров“) подготвяше другарите си за бунт. . . Със същата обич се отнася към рибарите от малкото крайморско градче и Скулптора (от „С любов и нежност“), живеещ сред тях и като тях. И тъкмо защото е чужд на презрителното, високомерно отношение към „простолюдието“, този герой така драматично изживява неспособността на приятелите си да разберат изкуството му, търсенията му. . .

При цялата си външна обикновеност, скромност, в отделни случаи дори „простоватост“ тези герои се оказваха хора душевно раними, дълбоко чувствителни. В тези образи, особено в Следователя и Скулптора, лесно бихме могли да открием изповедното начало, дори идентификацията на режисьора с тях.

И ето че, говорейки за „изповедност“, за „идентификация“, отново опираме до въпроса: Какъв е всъщност той, „загадъчният“ Рангел Вълчанов и кои от героите му най-пълно изразяват своеобразието на собствената му човешка и творческа природа — тихите, стеснителните, замислените, вътрешно деликатните и ранимите или екстравагантните, особняците, чешистите?

В един карикатурен портрет художникът Доньо Донеv бе ни представил Рангел Вълчанов засмян „до уши“, дори с хипертрофирана от широката усмивка долна челюст, а очите — големи и тъжни. . . Струва ми се, че художникът бе съумял да изрази много точно същността на твореца, у когото са сякаш въвечно съжителство и единоборство две души: едната — душата на веселяка, ексцентрика, „шоумена“, находчивия имитатор, искрящ от остроумие и изобретателност, неизчерпаем във фойерверките си от артистични комедийни атракции, а другата — душата на един тъжен човек, стеснително прикриваща присъствието си. За нея подсказват в една или друга степен самите му филми, особено филмите от последните години, в които отчетливо доминира минорната гама. Често пъти тяхната тъжна интонация е бивала противопоставяна от кинокритиката ни на „жизнерадостността“ в първите филми на режисьора. „Неуспешният „Бягство в Ропотамо“ потвърди, че той се е отучил да се смее — бе писал Ивайло Знеполски, — в „Следователят и гората“ пред нас е един Рангел Вълчанов, когото, ако не искаме да наречем уморен, може да определим като обзет от поетична меланхолия.“<sup>11</sup>

Наистина с годините тъгата сякаш все повече се налагаше като основно настроение в емоционалния свят на Рангел Вълчановите герои. Но ако се вгледаме внимателно в първите филми на режисьора, ще се убедим, че тази тъга присъствува още в тях и че и там тя е породена от все същата носталгия по хармонични нравствени отношения между хората: минорен бе финалът на „На малкия остров“ не само заради смъртта на героите, но и защото само-



жертвата им — специално на Доктора и Ученика — всъщност не би била необходима, ако да не бе Ученика несправедливо заподозрян, а Доктора тъй лесно изоставен от другарите си. . . Съзнанието за трудностите в преодоляването на нравственото незъвършенство, в практическото реализиране на отстояваните идеали бе в основата на меланхоличната тоналност и в „Инспекторът и нощта“, и във „Вълчицата“, както и по-късно — в „Следователят и гората“.

Понякога носталгичните тонове във филмите на Рангел Вълчанов имат и други подбудители: с тъга и разочарование се завръщаше режисьорът от пътуването си между Европа и Африка — загубил „богатството на предварителните си представи“, убедил се в невъзможността да бъде обхванато необятното, усетил илюзорността на принципа „синема верите“.<sup>12</sup>

Но колкото и „тъжен“ художник да е Рангел Вълчанов, той самият възприема това свое емоционално състояние като творческа необходимост: „Изкуството е хубаво за този, който го прави, понеже дори и страдание да бъде, то е необходимо за него, без това страдание той не би могъл да живее. Но дали със същата мобилизация човекът на бита е готов да легне на вълната на страданието, което художникът излъчва? Той иска да гледа „Левски“, да се чувства част от огромния колектив на стадиона. . .“<sup>13</sup>

И ето че този проблем — за емоционалната и естетическата съпричастност на зрителите, отдавна вълнуващ твореца, сам се превръща в източник на страдание, намерило израз във филма „С любов и нежност“. Образът на Скулптора в този филм ни открива една друга гледна точка спрямо противоречивото духовно битие на Рангел Вълчанов — спрямо онова сложно единство от земна виталност и „космическа“ тъга, от обикновеност и особнячество, от „плебейска“ простота и непроницаемост на съкровено вътрешния му свят. И у Скулптора, както и у самия Рангел Вълчанов конфликтуют „две души“, но тук не става дума вече за „веселата“ и „тъжната“, а за по-различен тип „единообразие“ — между добрата, по детски наивна и отзивчива душа на „простонародния“ човек, състрадателна и великодушна, понякога дори сантиментална, и душата на „отровения“ от цивилизацията съвременен интелектуалец, притиснат от собствените си противоречия, душа неспокойна, недоволствена, терзаеща се от вечните проблеми на изкуството и на битието. . .

И тъй „загадката“ Рангел Вълчанов се оказва толкова многоизмерна, че впускайки се в „разбулването“ ѝ, човек непрекъснато рискува да се отклони от първоначално поетата посока, да затъне в „неизбродими дебри“. . .

Бих искала да се върна към антиномията „жизнерадостно-меланхоличния“ Рангел Вълчанов, навяваща ни известни асоциации с чаплиновския „смях през сълзи“, тъй като в тази антиномия можем да открием още една от предпоставките за влечението на Рангел Вълчанов към творчеството на Валери Петров, поета, за когото литературният критик Пенчо Данчев тъй хубаво бе казал, че е от онези хора, които „бързат да прикриват чувствата си зад шег и неловки остроумия. Валери Петров обича да се шегува и когато никак не му е до смешки.“<sup>14</sup>

В това тъй обикнато и от Валери Петров, и от Рангел Вълчанов съчетание на „тъжното“ и „смешното“ прозира желанието им чрез шегата, иронията или пародирането да „снизат“ приповдигнатата или премного прочувствена интонация. В случаите, когато Рангел Вълчанов не е съумявал да постигне това „отстранение“ с помощта на иронията, на хумора, той е попадал във властта на сантиментализма. И така стигаме до още една съществена особеност на Рангел Вълчановия творчески натюрел — своеобразното съчетание на страстната емоционалност с антипатетичността.

Всъщност днес вече такава съчетание не изглежда чак толкова своеобразно — не са малко режисьорите, които възприеха и успешно прилагат „модела“ на камерното, лирически-приглушено, проникнато от вътрешна развълнуваност поетично киноповествование. И дори филмовите композитори се специализираха в изработването на „лирически“ музикални клишета, които да ни настроят още с първите кадри на съответната емоционална вълна. Обаче онези от нас, които си спомнят появата на „На малкия остров“, а след това и на „Първи урок“, не може да не са почувствували новаторския полъх в цялостната емоционална тоналност на тези творби, тъй различна от интонацията на филмите, създадени преди това. Декламаторската патетичност — и на декларативното в повечето случаи слово, и на театрално-приповдигнатата актьорска игра, гръмкият симфонизъм на музикалния съпровод, призван да усилва патетичната внушителност на стигащото нерядко до плакатна призивност екранно изображение — всичко това в „На малкия остров“ и „Първи урок“ бе отстъпило място на тихото, „под сурдинка“, но стоплено от искрената авторска развълнуваност, от интимния изповеден тон киноповествование.

В онези години тази антипатетичност се възприемаше като откритие, като съвършено нов и неочакван емоционален ракурс спрямо темата за Съпротивата. По нов начин бяха впрегнати всички съществуващи дотогава, а и някои неподозирани възможности на киноизкуството за постигането на завладяващо емоционално въздействие, на необикновено сугестивна атмосфера: звучащите задкадрово монолози на загиналите герои, необичайно обемният по заложения в него конкретен и метафоричен смисъл пластичен образ на филма, съвършено новият — външно овладян, психологически проникновен — стил на актьорска игра, новаторски разработената звукова партитура, в която музиката се появяваше за кратко и съвсем дискретно, но със силна лирическа струя, а звукът, внезапно понесъл дълбоки драматургични внушения, ни заставяше да го запомним (усилената фонограма на туптящите сърца при четенето на присъдите, хармонизиращите с нея крясъци на чайките, истеричното „телеграфи-телефони“ . . .).

Неизгладима следа в паметта ни оставиха най-вече четирите забележителни емоционални кулминации в минутите преди смъртта на всеки един от героите — и с въздействието на изобразителното им решение (да си спомним дори само избледнелия стоп-кадр на застреляния Коста-Рика), и с магнетичната сила на прозвучаващия всеки път поетичен музикален рефрен, който в мига на самата смърт се прекъсваше от странен висок звук (може би вик на женски хор или стон на електронни инструменти), отекващ в душите ни с болката на последното прощаване. . .

Със също такава завладяваща емоционална експресия въздействуваше и финалът на „Първи урок“. За нейното постигане режисьорът не бе разчитал единствено на младите, неопитни изпълнители, изведени от него до истински дълбок, спонтанен порив, а бе впрегнал максимално и всички останали изразни възможности на киноизкуството: трепетно „съчувстващата“ камера, задъхания монтаж, разгърналия се изведнъж с неочаквана трагическа сила лиричен музикален мотив, в който се врязваха свирките на влаковете, също като че ли викащи „Пе-е-е-шо-о-о!“.

Така още с първите си филми Рангел Вълчанов неоспоримо се наложи като майстор на кинематографичното емоционално внушение, искрено и страстно съпреживяващ своите екранни творби. И в цялото си по-нататъшно творчество той си остана преди всичко емоционално ангажираният художник, горещо отстояващ своите хуманистични идеали, разпалено спорещ с опонен-





„Вълчицата“

тите на нравствените си тези. Затова такъв филм като „Вълчицата“ например, чиято тезисна конструкция е повече от очевидна, ни пленява — днес дори повече, отколкото на времето — с пламенността, с която се бранят в него хуманните педагогически принципи.

В тази емоционална страстност е, струва ми се, и силата, а до известна степен и слабостта на Рангел Вълчанов, особено когато той е и сценарист на филмите си. Увлечен от стихията на чувствата си, поддал се на моментни импресии, той не винаги успява спокойно, внимателно, аналитично да осмисли и организира конкретния жизнен материал. В „Пътуване между два бряга“ режисьорът ни поднесе отделни блестящи късове документално зафиксирана действителност, придружени от развълнувания му авторски коментар, в един есеистичен, импресивен план, отразяващ впечатленията му и породените от тях размисли, емоции.

Привлекателното тук бе, че Рангел Вълчанов бе избягнал сухата, дотеглива фактографичност и илюстративност на много от документалните ни филми, особено от годините, предшествуващи неговия филм. Всъщност и в игралните си филми режисьорът никога не е бил привличан от фактографията и от разплитането на някаква остро сюжетна интрига. Още в „На малкия остров“ ние узнавахме в самото начало за смъртта на героите и вече не ни занимаваше въпросът „какво ще се случи“, а ни вълнуваше пътят на героите към подвига, навлизането в психологията на героичното. Също тъй и в „Следователят и гората“ още от първите кадри „загадъчността“ на криминалната интрига изчезваше и интересът ни биваше насочен към психологическите мотиви на извършеното убийство.

Обаче както в „Пътуване между два бряга“, така и в „Следователят и гората“ Рангел Вълчанов си оставаше преди всичко развълнуваният коментатор на събитията, апелиращ и за нашето емоционално съучастие. Той бе далече от онзи хладен логически анализ, който би ни предложил повече съпоставки и разсъждения, въвеждащи в комплицираните връзки и зависимости между наблюдаваните по време на пътуването му из Европа и Африка явления,

от онзи анализ, който би ни разкрил ( в „Следователят и гората“) сигурно много по-сложната, неизбежно обвързана със социалното обкръжение предистория на момичето, стигнало до убийство. За Рангел Вълчанов според собственото му признание филмът е преди всичко „факт на преживяването“<sup>15</sup> и той, заемайки се с един или друг тематичен материал, се отдава главно на емоционалното си отношение към него.

### Страстта към психологизиране

Затова и в „чешките“ му филми „Шанс“ и „Лице под маска“, в които се срещахме с великолепни психологически етюди, не ни достига синтезът между „психологизирането“ и „социологизирането“ — техните герои. сами по себе си интересни и колоритни, носещи много настроение и особена, собствена човешка атмосфера, увисват като че ли в някакъв социален „вакуум“, извън конкретните координати на определено историческо време и пространство.

Това отдаване на Рангел Вълчанов на страстта му към психологизиране, към „разравяне на душевни пластове“, съпроводено с пренебрегване или в най-добрия случай с недооценяване на възможностите, съдържащи се в художествения социологичен анализ, има според мен своите по-дълбоки исторически предпоставки. Рангел Вълчанов израсна и се формира като творец в един период (края на 40-те и началото на 50-те години), когато в нашето изкуство, а и в науката за изкуството, и в художествената ни критика доминираше вулгарно-социологичният подход, разглеждащ човека едва ли не единствено като социална единица, като „представител“ на определена класова категория — подход, оценяващ всеки опит за по-дълбоко навлизане в душевната противоречивост на героя в изкуството като „буржоазен психологизъм“ (примерът с дискусията около филма „Тревога“ и неговия главен герой Витан Лазаров).

Основателно бунтувайки се срещу този ограничен, сковаващ изкуството подход, Рангел Вълчанов в „На малкия остров“ се насочи към по-дълбоко проникване в човека, към психологическата сложност и неповторимост на всяка отделна човешка съдба. Благодарение на тази си устременост режисьорът успя да превърне и криминалната интрига на „Инспекторът и нощта“, както и моралистичната конструкция на „Вълчицата“ в проникновени социално-психологически творби.

Продължавайки да се оттласква от сковаващите норми на вулгарния социологизъм, от тесногърдото разбиране за „обществена значимост“, извеждащо често пъти на преден план някакъв „производствен“ проблем, Рангел Вълчанов в „чешките“ си филми съсредоточи вниманието си върху детайлирания психологически анализ, върху най-фините, често противоречиви душевни движения у героите. Очевидно режисьорът е бил закован за изкуство на богатите душевни стълкновения, на психологическите парадокси, на очистителните трусове. . . Не случайно, мисля, той започваше филма си „Шанс“ с откъс от постановка на „Престъпление и наказание“ и не случайно заставяше героите си да повторят в живота мизансцена от пиесата. Позоваването на Достоевски идваше да ни подсказва устремеността на режисьора към вечните проблеми на съществуването и към богато, чуждо на елементарността навлизане в чувствения мир на героите. Една устременост, заслужаваща безспорно гореща адмирация — та нали и до днес най-уязвима страна на киноизкуството ни си остава, общо взето, недостатъчно проникновеното навлизане в интимната сфера.

Обаче откъсването на тази сфера от социалния контекст, от сложния комплекс, който представляват разнообразните връзки на съвременния човек



с обкръжаващия го свят, отведе тези филми към крайност, противоположна на вулгарния социологизъм, но не по-малко едностранчива.

### „Неудовлетвореното“ въображение

Самото насочване в дълбочина — към многослойните пластове на психологическата сфера — изискваше да бъде ограничен в ширина обхватът на действието. Затова Рангел Вълчанов още в „На малкия остров“, както и в повечето от следващите си филми, предпочете скромните рамки на камерния сюжет. Днес такъв избор едва ли би направил някакво впечатление, но от гледна точка на историята той сам по себе си вече бе също новаторски акт. Това може да се разбере само при съпоставянето на „На малкия остров“ и „Първи урок“ с предшестващите ги наши историко-революционни филми, изградени според доминиращите тогава представи за мащабност като широко разгърнати епични платна, в повечето случаи обаче външно илюстративни — поради стремежа да бъде обхванато и показано в тях едва ли не всичко, което има отношение към темата. Рангел Вълчанов пръв — в обсега на още съвсем младото тогава българско киноизкуство — съумя да докаже, че истинската мащабност на идеите, на мисълта, на чувствата може да бъде достигната и върху стеснения терен на камерното киноповествование. Ограничавайки се спрямо външния размах на действието, той въведе редица кинематографични средства за разширяване на вътрешния смислов и емоционален обем на филмите си.

Доказал и с редица свои следващи постановки силата си в областта на камерния психологически филм, Рангел Вълчанов обаче явно е изпитвал неудовлетвореност. Душата на „шоумена“, тежнееща към яркото, зрелищното, „спектаклярното“, очевидно не е можела да се примири с рамките на психологическия реализъм, на „поетичния документализъм“ (така бе определен още на времето от кинокритиката ни стилът на „Първи урок“).

Впрочем тази „душа“ намираще начин да се прояви още в първите филми на режисьора, в които по-отривистото или по-приглушено неизменно звучеше мотивът на клоунадата, цирка, панаирджийското зрелище, народното увеселение — било в танца на Жеко с ръце в обувките, било в епизода на панаира от „Първи урок“, било в карнавалното шествие на плажа в „Слънцето и сянката“. . . Един мотив, напомнящ отново „плебейското“ начало у Рангел Вълчанов, което също както и „смехът през сълзи“, има нещо общо в чаплиновското. . .

И ето че сякаш овладяваната в началото страст у режисьора към спектаклярното „избухна“ — най-вече в „Езоп“ и „Бягство в Ропотамо“. Сродяващата тези два филма пищна, пъстра зрелищност и декоративност контрастираше на приглушената черно-бяла тоналност и психологическата вгълбеност в повечето от останалите филми на Рангел Вълчанов, контраст, подчертаващ „зигзагообразната“ линия в стилистичните му търсения.

Навярно според предварителния замисъл на режисьора в „Езоп“ е трябвало да се получи някакво сложно, оригинално съчетание между различните пластове на времето (образите на „някогашния“ и „съвременния“ Езоп), както и между различните по стилистика изобразителни пластове (например струпването на стада от овце, коне, магарета пред изящния декор на Партефона и разположения на стъпалата му хор на слепците, напомнящ древногръцката трагедия, а върху фона на това парадоксално съчетание — скачащият в забавен каданс гол Езоп. . .).

Но вместо замислените от режисьора сложни внушения, вместо търсения

синтез на различни жанрове на практика се бе получила разностилна смесица от взаимно изключващи се начала — философската притча бе придобила оттенък на историческа костюмирана суперпродукция върху античен декор, а желаната поетическа условност се сблъскваше с евтина бутафорна екзотика.

Подобен бе резултатът и в „Бягство в Ропотамо“ — и при най-искрено желание трудно бихме могли да открием някаква стройна естетическа концепция в това стълпотворение от всевъзможни хрумвания. В каскадите на развихрилото се режисьорско въображение проблясваше един кратък епизод (към края почти губещ се сред шумното финално увеселение), където героинята внезапно намираще интересен партньор в лицето на артиста Георги Попов („Пантерата“ — моряка бараба). Изтанцуваното от двамата в пародиен минер танго в съчетание със също тъй пародийно изпълнената от Георги Попов песен загатваше за един стилистичен ключ, твърде характерен за Рангел Вълчанов (в подобен маниер бе изиграл той самият централната роля във филма „Невероятна история“, поставен от Владимир Янчев) — ключ, който би могъл да бъде „разковничето“ за намиране на общата стилистика във филма и който би му придал изящество, хомогенност, остроумие, блясък. . . За жалост обаче тази чудесна, истински „вълчановска“ находка твърде скоро потъваше във вихъра от испански и какви ли не още танци и естрадни номера в стил „концерт по желание“. А иронично-пародийната му интонация отново биваше заглушена от сантименталното дуо на „влюбените“ . . .

Тези очевидни творчески провали предизвикваха смут, недоумение и тревожни въпроси: Как е възможна проявата на такъв принизен вкус у един режисьор, доказал преди това многократно и таланта си, и професионалната си класа, и чувството си за стил? Ръководена от обичта и пиетета си към твореца, поднасял ни толкова пъти вълнуващи срещи с изкуството, кинокритиката ни предпочиташе деликатно да заобиколи неприятната констатация на неуспеха. Затова пък, откривайки в „Следователят и гората“ много от познатия облик на „предишния“ Рангел Вълчанов, тя в по-голямата си част посрещна този му филм като „завръщане от измамни хоризонти“<sup>16</sup> и с приветствието „Добре дошъл, Рангел Вълчанов“<sup>17</sup>. Този радостен възглас имаше наистина своите реал-

#### „Следователят и гората“





ни основания и все пак тъй си и остана не съвсем ясно откъде всъщност се „завръщаше“ Рангел Вълчанов, какви точно бяха тези „измамни хоризонти“ и защо ги бе преследвал той — опитният, утвърденият, признатият творец. Не е ли било по-лесно и сигурно за него да следва пътя си по очертания още в началото коловоз? Като единствено убедително обяснение звучеше раздвояването на неговия път и пътя на Валери Петров, още повече, че сценаристът бе продължил успешно да твори в сътрудничество с други режисьори. Но как тогава Рангел Вълчанов бе стигнал до това щастливо „завръщане“, щом като и в „Следователят и гората“, както и в няколко от последните си филми, той бе сам автор на сценария?

Очевидно констатациите за „неразрешимостта“ на „загадката“ Рангел Вълчанов са били основателни. . . Без да имам самочувствието, че бих могла да я „разбуля“, ще предложа все пак една своя „работна хипотеза“. Струва ми се, че у Рангел Вълчанов винаги е живяла една особена жажда, един остър глад за изкуство, пресъздаващо живота в цялото негово кипящо многообразие, в цялата му сочна, многобагрена пълнозвучност — разбира се, тук не става дума за широк обхват на теми и проблематика, а за сложната жизнена полифония, с която да бъде пресъздадено на екрана дори и едно дребно житейско явление. Сигурно тази дълбоко заложена в природата на режисьора потребност е била още едно от основанията той да се насочи към съавторство с Валери Петров, всеизвестен със способността си да отразява „света в капка вода“. И като резултат на вдъхновеното сътрудничество между двамата творци се бе получила необичайната, особено за онези години полифонична звучност на „На малкия остров“, където в истински органична сплав се синтезираха най-несъвместимите на пръв поглед стилове и жанрове: реалистичните, дори „жанрови“ сценки из делничния бит на затворниците се преплитаха с условно-поетични, метафорични багри, трагедийно-баладичните рамки на четирите разказа съседствуваха с жизнерадостния хумор на редица епизоди, меката философска лирика се пресрещаше с остро-сатиричните, почти гротескови интонации, строгият психологизъм биваше неочаквано обаян от романтични елементи. . . И цялата тази сплав бе „излята“ в такава хармония, че от екрана властно се налагаше усещането за истинско жизнено пълноводие.

Тази тъй удивително удала се сплав ведно с останалите достойнства на филма издигна „На малкия остров“ до истински шедьовър, чието обаяние не е помръкнало и днес. Но, изглежда, не е било лесно такава „споеност“ да се постигне отново, още повече, че самото киноизкуство през онези години (имам пред вид не само българското) все още не се бе насочило така целеустремено към синтез на различните жанрове (тогава дори упорито бранехме „жанровата чистота“).

Следващият филм на Рангел Вълчанов и Валери Петров — „Първи урок“, при цялото очарование на своя „поетичен документализъм“ ( в което се усещаше благотворното влияние на неореализма), при цялата емоционална експресия на финала си в сравнение с „На малкия остров“ бе по-беден откъм жизнено многозвучие. Навярно чувствавайки това, Рангел Вълчанов жадно се втурна в търсене на „нещо друго“. . .

И така започнаха „странствуванията“ на режисьора „между два бряга“ в изкуството: от неореалистичната „приземеност“ на „Първи урок“ той пак заедно с Валери Петров се втурна към условната, метафорична стилистика на „Слънцето и сянката“, където не само образите на Момчето и Момичето въздействаха по-скоро като символи на два свята, на две мировъзрения, но дори и самата любов между тях бе някак си „поетично-условна“, изящно поднесена в красива и остроумна словесна игра, в танци и целувки под водата. . .

Следващите три филма — „Инспекторът и нощта“, „Вълчицата“ и доку-

менталният „Пътуване между два бряга“, бяха едно по-продължително „завръщане“ към „бреговете“ на реалистичния „поетичен документализъм“. За това пък двата „чешки“ филма представляваха едно ново, по-дълготрайно „отплуване“ към „бреговете“ на условното, метафорично, в редица епизоди дори сюрреалистично изкуство.

Но непосредствено преди тях бе „Езоп“, а след тях „Бягство в Ропотамо“ — и двата тъй странно еkleктични, разностилни. . . Навярно Рангел Вълчанов е изпитвал неудовлетвореност и от двата „бряга“ поотделно и е искал да постигне някакъв нов синтез — както на времето в „На малкия остров“, обаче вместо жадуваното жизнено пълноводие се бе получило хаотично стълпотворение от несъвместимости. Не търся оправдание за неуспеха, но все пак мисля, че ако режисьорът се бе облегал на рутината си и не се бе втурвал тъй стремглаво към нови и нови „брегове“, към трудно постижими или дори направо непостижими стилистични и жанрови съчетания, той би продължил да прави в най-лошия случай просто добри „средни“ филми. Достатъчно доказателство за това е дори само „Вълчицата“ — един филм, в който режисьорът, ограничавайки се с по-скромна задача, не бе вложил особени експериментаторски амбиции — филм, осъществен с професионална увереност и гражданска страстност, който всъщност се оказа над нивото на „средните“ ни филми и запази свежестта на въздействието си и до днес.

Навярно стреснат от неуспеха, до който го бе извело отдаването му във властта на неукротимата му фантазия, на опиянението му от хрумванията, не винаги премислени, прецизирани, оправдани, Рангел Вълчанов в „Следователят и гората“ се ограничи в строга, дори премного аскетична за него (имайки пред вид темперамента му) стилистика, отново близка до документализма. Или може би тази „самодисциплина“ е била наложена от прилагането изцяло на синхронен запис, от оскъдното количество на „истманколора“? Колко ли чисто производствени съображения, за които ние и не подозираме, често пъти определят естетическия резултат? А ние сетне се мъчим да разгадаваме „загадки“...

Не случайно Рангел Вълчанов в не едно свое интервю е заявявал, че говори за „намеренията“ си, а не за „резултатите“ и че той тутакси „разлюбва“ завършения филм, представляващ за него винаги едно разочарование. . .

Сигурно и в „С любов и нежност“ режисьорът не е успял да осъществи докрай намеренията си — като цяло филмът му бе останал неравен, доста удължен във встъпителната и заключителната си част, с ту извисяващ се, ту спадещ художествен тонус. Сякаш в него бяха събрани и концентрирани всички творчески мъки и възторзи на Р. Вълчанов през годините — стремителните му „втурвания“ и възпиращите съмнения, откритията и заблудите, неудовлетвореността от сътвореното и привързаността към него, миговете на отчаяние, на примирение, на възкръснали надежди. . .

Подбрал такъв концентрат от разнопосочни чувства, социални и естетически послания, филмът естествено се бе получил сложен, дискуссионен, противоречив. . . Особено неубедителни бяха взаимоотношенията на „покупателите“ от София със Скулптора и най-вече страстта на хубавата журналистка към него. Но във великолепията, „музикално“ построен централен епизод на „празненството“ Рангел Вълчанов отново се домогна — чрез сложни монтажни сцепления, чрез майсторско съчетаване на множеството драматургични теми и мотиви, чрез виртуозно „дирижиране“ на многогласието — до мечтания и жадуван синтез, в който разнородните начала съжителствуват в една сложно организирана хармония. Хармония, в която се пресрещат и сблъскват драматичното, дори трагедийното и стигащото до гротеска комично, низшето и възвишеното, автентично-документалното (силно присъстващо дори само поради факта, че образът на Скулптора бе изпълнен от действителния скул-





„С любов и нежност“

птор Александър Дянков, сам създател на феропластиката, около която се „развихрят страстите“) и, от друга страна — спектакуларното (целият епизод на пиршеството е разигран като един своеобразен спектакъл), битовистичното и условно-метафоричното, изобразителни теми и мотиви, където вътрешното нарастване на напрежението все повече се засилва, нажежава, за да достигне онзи градус, при който героят не издържа и прогонва смаяните си гости. Тази полифония и осъществената с артистичен блясък градация на драматичните изживявания у героя ни заставяше да си спомним отново епизода с четенето на присъдите в „На малкия остров“ с неговата все по-засилваща се драматична напрегнатост и да оценим колко всъщност е пораснало професионалното майсторство на режисьора, колко по-многослойни и обемни са художествените внушения, излъчвани от кулминационния епизод в новия му филм. . . . Но кой знае, може би безпокойното въображение на режисьора отново да не е удовлетворено от съизмерването между резултата и предварителните „видения“ . . .

### „Юбилейно“

Сега, в годината, в която Рангел Вълчанов ще отпразнува 50-ия си рожден ден, в която се изпълват точно 20 години от премиерата на първата му самостоятелна кинопостановка и три десетилетия от стъпването му (като актьор) върху снимачната площадка, навярно би следвало да привърша този свой опит за портрет с юбилейно приповдигнати слова за мястото и значението на режисьора в развитието на българското киноизкуство. Но имам усещането, че за такъв „антипатетичен“ творец като Рангел Вълчанов е неуместно да се говори с юбилеен тон, още повече, че режисьорът още не е стигнал онази възраст, когато вече се изтъкват само заслугите, а недостатъците деликатно се премълчават.

Може би все пак би трябвало в заключение да подчертая, че изкуството на Рангел Вълчанов се радва на заслужено признание у нас и в чужбина, доста-

тъчно свидетелство за което са дори само присъдените му многобройни национални и международни награди<sup>18</sup>, както и широката му популярност сред зрителите. А може би би следвало да му пожелаем на тази вече „почтена“ възраст най-после да се „озапти“, да „улегне“, облягайки се на стабилното си професионално майсторство, на чиито елементи тук не се спирах подробно — та то е тъй признато и безспорно и толкова пъти вече е писано за неговото великолепно владение на „материала“, за безупречното му и тънко боравене с монтажа, за умението му да изтръгне от актьори и от непрофесионални изпълнители, от оператори, звукооператори и всички останали свои сътрудници удивителни нюанси, създаващи фина, побрала и най-чувствителните емоционални вибрации у героите атмосфера на действието.

Но ако той наистина „улегне“, ако престане по младежки да се втурва към нови и нови хоризонти в изкуството (пък дори и да се окажат те „измамни“), ако търсейки сигурния успех, се откаже да експериментира, да рискува, да ни затрупва със своите често пъти невероятни, парадоксални естетически „стълпотворения“, той не би бил вече онзи Рангел Вълчанов, когото ние ценим и обичаме. Затова моето „юбилейно“ пожелание към него е да бъде здрав и да си остане все такъв — импулсивен, емоционално вдаден в естетическите си пристрастия, изпълнен с „милион терзания“ и дерзания, неукротим, неуловим и „загадъчен“.

НЕДА СТАНИМИРОВА

#### БЕЛЕЖКИ

1. Иван Стоянович, „Рангел Вълчанов, или сънища и филми“, сп. „Киноизкуство“, 1974, кн. 6.
2. Ивайло Знеполски, „Пътища и пътеки на българското кино“ — „Рангел Вълчанов през света към себе си“, С., „Наука и изкуство“, 1971, стр. 117.
3. Иван Стоянович, „Рангел Вълчанов, или сънища и филми“, сп. „Киноизкуство“, 1974, кн. 6.
4. Атанас Митрев (Свиленов), „И след седемнадесет години единомислие“ „Слюбов и нежност“, в. „Литературен фронт“ от 11. V. 1978 г.
5. Иван Стоянович, „Рангел Вълчанов, или сънища и филми“, сп. „Киноизкуство“, 1974, кн. 6.
6. Рангел Вълчанов, „Лачените обувки на незнайния воин“, киносценарий, сп. „Киноизкуство“, 1966, кн. 5.
- 7, 8. Ивайло Знеполски и Иван Стефанов — разговор с Рангел Вълчанов, „Човек с камера — човек без камера“, цитирано по книгата на Ив. Знеполски „Пътища и пътеки на българското кино“, С., „Наука и изкуство“, 1971.
9. „Филмът обективно развенчава героизма, героиката като най-ценен морален капитал в борбата за социализъм“ — из доклада на българската филмова делегация на II конференция на социалистическите кинематографии в Синая през 1958 г., цит. по сп. „Киноизкуство“, 1959, кн. 2, стр. 16.
10. Иван Стоянович, „Рангел Вълчанов, или сънища и филми“, сп. „Киноизкуство“, 1974, кн. 6.
11. Ивайло Знеполски, „В търсене алтернативи на битовия филм“, в. „Народна култура“ от 20. XII. 1975 г.
- 12, 13. Ивайло Знеполски и Иван Стефанов — разговор с Рангел Вълчанов, „Човек с камера — човек без камера“, цитирано по книгата на Ив. Знеполски „Пътища и пътеки на българското кино“, С., „Наука и изкуство“, 1971.
14. Пенчо Данчев, Предговор към книгата на Валери Петров „Поеми“, С., „Български писател“, 1967.
15. Ивайло Знеполски и Иван Стефанов — разговор с Рангел Вълчанов, „Човек с камера — човек без камера“, цитирано по книгата на Ив. Знеполски „Пътища и пътеки на българското кино“, С., „Наука и изкуство“, 1971.
16. Яко Молхов, „Завръщане от измамни хоризонти“, в. „Литературен фронт“ от 18. XII. 1975.
17. Алберт Коен, „Радостна среща с Рангел Вълчанов“, в. „Народна култура“ от 27. XII. 1975 г.
18. Вж. приложената филмография.



„На малкия остров“ — 1958, сц. В. Петров, опер. Д. Коларов, худ. Хр. Нейков и М. Иванова, комп. С. Пиронков. В ролите: Ив. Кондов, Ст. Пейчев, К. Коцев, Ив. Андонов, Н. Петров, Д. Пешев и др. Получил Първа награда за „млади творци“ на Работническия кинофестивал, 1959, Чехословакия.

„Първи урок“ — 1960, сц. В. Петров, опер. Д. Коларов, худ. Хр. Нейков и Зл. Дѣбова, комп. С. Пиронков. В ролите: К. Божанова, Г. Наумов, Г. Георгиев, Г. Калоянчев, К. Коцев. „Слънцето и сянката“ — 1962, сц. В. Петров, опер. Д. Коларов, худ. М. Минчев, комп. С. Пиронков. В ролите: А. Пруцнал, Г. Наумов. Получил следните награди: Специална индивидуална награда на журито за сполучлив експеримент в киното и наградата на ФИПРЕССИ на Международния кинофестивал в Карлови Вари, 1962; награда за „най-обещаващ млад талант“ на Международния кинофестивал в Сан-Франциско, 1962; награда на родителите на международната среща на филмите за младежта по време на фестивала в Кан, 1963; Първа награда за мир „Джон Кенеди“ на Втория международен кинофестивал на мира в Лос Аламос, Ню Мексико, 1964; класиран като първи от петте най-добри филма, третиращи проблема на ядрената война в Мелбърн, 1963.

„Инспекторът и нощта“ — 1964, сц. Б. Райнов, опер. Д. Коларов, худ. П. Бончев, комп. С. Пиронков. В ролите: Г. Калоянчев, Н. Коканова, Ив. Андонов, Л. Конфорти, К. Коцев, Ст. Данаилов. Получил награда за най-добра режисура във Варна, 1964.

„Вълчицата“ — 1965, сц. Х. Оливер, опер. Д. Коларов, комп. В. Казанджиев. В ролите: И. Зафирова, Г. Калоянчев, Н. Шопов и др.

„Търси се спомен“ — 1967, новела, сц. Ив. Стоянович.

„Пътуване между два бряга“ — 1967, опер. Д. Коларов, комп. Г. Генков.

„Езоп“ — 1970, сц. А. Вагеницайн, опер. А. Барла, комп. Зд. Лишка. В ролите Г. Калоянчев, Масачек, Д. Тончева и др.

„Лице под маска“ — 1971, сц. Р. Вълчанов, опер. А. Барла.

„Шанс“ — 1972, сц. Р. Вълчанов, опер. А. Барла. В ролите: И. Тришебуца и Й. Абрахам.

„Бягство в Ропотамо“ — 1973, сц. Р. Вълчанов и Б. Априлов, опер. Ат. Тасев, комп. Ив. Стайков, изпълнение на песните Мими Николова. В ролите: Н. Маркова, Д. Ташев, Г. Калоянчев, К. Коцев и др.

„Юбилей 25“ — 1973.

„Следователят и гората“ — 1975, сц. Р. Вълчанов, опер. В. Чичов, худ. Б. Ахрянова, комп. К. Дончев. В ролите: С. Божкова, Л. Бъчваров, Ал. Пристип. Получил награда за режисура на СБФД, 1975 и наградата за режисура на кинофестивала във Варна, 1976.

„С любов и нежност“ — 1978, сц. В. Петров, опер. Д. Минов, худ. М. Иванова, комп. К. Дончев, звук. Ив. Венциславов. В ролите: Ал. Дяков, Цв. Енева, Евг. Баракова, Й. Сърчаджиев, Т. Юруков, Г. Герасимова. В Научнопопулярната студия:

„Габрово се смее“ — 1973.

„Творчески портрет на Любомир Пипков“ — 1974

Участствувал като актьор във филмите: „Тревога“ (Бойко), „Утро над родината“ (Стойчев), „Две победи“ (Ламби Бушона), „Невероятна история“ (Журналиста) и епизодични роли в „Екипажът на „Надежда“ и „Точка първа“.

На филма „Звезди“ — 1959, копродукция с ГДР, режисьор-постановчик К. Волф, сц. А. Вагеницайн, Р. Вълчанов е режисьор от българска страна.

## „ЧУЙ ПЕТЕЛА“

### или часът на равносметката

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

Не обичам задкадровите гласове. Имам чувството, че ме подценяват и непременно искат да ми обяснят нещо, което не съм разбрал от картината и диалога. Дали самият автор се обажда някъде отзад, дали по негово благоволение героят „мисли“, докато на екрана наблюдаваме съсредоточената му физиономия, все едно, не ги обичам. Словесни директори, които подпират постройката на филма и, естествено, я загрозяват. . .

Много рядко съм се разколебавал в това си убеждение и един от редките случаи ми предостави кинодраматургията на Константин Павлов. Преди време с някаква вътрешна съпротива възприемах пролога на „Спомен за близначката“, тези, както ми се сториха в началото, нескончаеми приказки, илюстрирани от раздвижени човечета. Но понеже текстът беше остроумен и изящен, поднесен леко, сякаш между другото, започнах да му се радвам и комбинацията с нямата картина не ми изглеждаше толкова лоша. Постепенно се адаптирах към тази „особеност“ — трогателната патетика на финала с този лаконичен, но могъщ образ на българската земя, излят в слово, цвят и движение, ме развълнува. Помислих си, че този финал е достоен да влезе в христоматиите. И сега мисля така.





Невена Коканова и Николай Бинев в сцена от филма „Чуй петела“

Цялата работа, разбира се, не е в задкадровия глас — дали го има, или няма, дали се използва умело или несръчно. Сега аз не искам да го меря на аптекарски везни — тук е много, тук е малко, тук може да се мине без него, — макар да мисля, че Константин Павлов явно се увлича в сладкостите си и по този начин създава условия за неговата инфлация. Ако трудно сме го приели, то лесно може да ни омръзне. Рисковете съществуват и те не са помалки от началото, а по-големи, защото към тях се прибавя и рискът на самоповторението. Във всеки случай след „Чуй петела“ трябва да поставим знак за внимание. И да се надяваме, че вкусът и чувството за мярка ще надделят.

Но да оставим това. . .

Цялата работа наистина не е в задкадровия глас, а в търсеното внушение, в наблюденията, мислите и идеите, които авторите искат да споделят с нас.

Една съпоставка:

„Чуй петела“ е вторият игрален филм по сценарий на Константин Павлов. Първият — „Спомен за близначката“ — бе реализиран от Любомир Шарланджиев.

Това е третият игрален филм на режисьора Стефан Димитров. Преди него са „Баща ми, бояджията“ и „Магистрала“.

Докато гледах „Чуй петела“, установих, че той прилича повече на „Спомен за близначката“ и почти никак на „Магистрала“, т. е. повече на сценариста, отколкото на режисьора. Това спонтанно усещане, проверено по-късно с доводите на разума, се потвърди.

И какво? Означава ли това, че драматургията е заслонила собствената режисьорска изява на Стефан Димитров, че той е тръгнал послушно подир нея, при това с готовите образи от постановката на Шарланджиев? Този въпрос е колкото естествен, толкова и коварен. Той се налага веднага на вниманието ни, но не изисква бърз, още по-малко прибързан отговор. Остава да ни съпровожда, докато гледаме и оглеждаме филма.





Ив. Обретенев, Н. Тодев, Н. Бинев и Ив. Янчев в сцена от филма

За какво всъщност става дума?

За няколко старци от полузапустяло планинско село, или ако искаме да бъдем по-точни — за един-единствен старец. Останалите са негови приятели, фон на изживяванията му, публика на неговата пиеса. В този смисъл „Чуй петела“ е типичен монофилм, филм с един герой, при което е ясно, че засилените елементи на монологична изповед, на първото лице в разказа, в това число и приюмът със задкадрови я глас, са логична последица от образната му структура.

Ето я и главната отлика от „Спомен за близначката“. Филмът на Шарланджиев се стремеше към полифонизма, към обобщения образ на цялото село, в който всеки от отделните действащи лица внасяше по един шрих. „Спомен за близначката“ беше повече епос, докато „Чуй петела“ е повече психологическа драма.

Новият филм обаче едва ли може да се нарече камерен. Това, че дядо Тоше, селският даскал, на стари години узнава за отдавнашната изневяра на жена си и започва да се съмнява в кръвната връзка със сина си, си е чисто негова работа, естествено. Но покрай това след шока на закъснялото признание се разказва и за други неща, не само негови. Във филма се използва, да го наречем, „ефектът на камъка“. Шокът — камък във водата на всекидневието — предизвиква концентрични кръгове, които тръгват от дядо Тоше и се отдалечават от него, губят се някъде в далечината на годините. Пред прага на смъртта старецът оглежда целия си живот, пресява достойното от недостойното, реалното от илюзорното.

Настъпил е часът на равносметката.

Нейният първи пласт във филма — понеже човек е склонен да вижда миналото си в розово — е обагрен от романтична носталгия. Какво беше едно



време, а! Тоше беше юнак над юнаците, мъж, пред когото жените губеха ума си! Актьорът Николай Бинев с хазартно увлечение представя тази младежка самоувереност — с дистанцията на иронията, с чувството на силните хора, които могат да се посмеят над себе си. А операторът Емил Вагенщайн е снел тези сцени в някаква бледа жълтеникава тоналност; те напомнят старите семейни фотографии. Всичко е леко, въздушно, хубаво. „Атмосферата — както отбелязва Константин Павлов — е демонстративно пасторална.“ Бинев е с гарсонетка и франтовски мустаци, Коканова — напета и закачлива, жужат пчели, пекат се агнета, цветя пъстрейат по зелени ливади. . .

Ретро-филм? Не, разбира се, но такива елементи, съзнателно подсилени, има. Има някакво увлечение по старината — наистина иронично, насмешливо, ала и любовно, — защото тя е видена през очите на героя, а всекиму е скъпо и мило времето на младостта. И ако с всички уговорки за „Звезди в косите, сълзи в очите“ се говори като за нашето градско „ретро“, то с още по-големи уговорки можем да приемем „Чуй петела“ за нашето селско „ретро“. Всъщност това е само една негова черта. . .

Настъпил е часът на равносметката.

Нейният втори истински пласт във филма е по-драматичен, в контраст с „демонстративната пасторалност“ на първия. Важно място заема преоценката на отношенията с Петрунка, със сина. Къде е истината и къде лъжата? В измама и притворство ли сме живели толкова време? Невена Коканова — в първата си старческа роля в киното! — търси в своята героиня и разкаянието, и стремежа да събере, да запази от разпиляване златните зърна на преживяното. Бинев играе уязвеното достойнство, но също и повече прозрението на Тоше за своя живот и живота на другите. В него има желание да се отърси от илюзиите си, да се вгледа навътре в себе си. Такъв ли е бил, какъвто се е мислил? По-лош или по-добър? Като се издуха розовата пяна на спомените, какво ще остане?

Характерни са епизодите с учениците му от 1925 година, с Владо и Стоимен, които Тоше е въвел в революционната борба. Сега те са ликове от паметника на селския площад и старият учител разговаря мислено с тях, пита се виновен ли е в нещо пред загиналите, сгрешил ли е някога:

„Слушай, Владо! Слушай, Стоимене!. . . Вие не знаете: или много се хваля и значи послъгвам, или прекалено се обругавам, което е клевета към самия мен. . .“

Така, спохождан от минали събития, от хора и съмнения, от тревоги и радости, дядо Тоше търси себе си, т. е. истината, която му е нужна за последния час.

Още една съпоставка:

„Старчески“ филми в българското кино има и други. „Вечни времена“ например. Или „Дърво без корен“. . . Може да се приеме, че авторите на „Чуй петела“ са ги знаели, имали са ги „едно наум“ като художествен опит, още твърде малък, за да го наречем традиция. Прилики могат да се открият, но нас в случая ни интересуват отликите.

Поменатите филми принадлежат към така наречения „миграционен цикъл“, вече многократно тълкуван и разясняван от критиката. Васил Попов и Асен Шопов, Николай Хайтов и Христо Христов избират своите герои сред възрастните хора, в които най-отчетливо рефлектират историческите и социалните промени, движението, връзката на миналото с днешния ден.

Даскал Тоше живее в същото време, в подобно пустеещо село, но той не е „дърво без корен“. Константин Павлов и Стефан Димитров изобщо не се вълнуват дали старецът ще остане, или ще тръгне към града. Те се интере-

суват от по-обща проблеми, каквито са смисълът на битието, етиката в отношенията между хората, любов и дълг, истина и лъжа, живот и смърт. Т. е. търсят вглъбяването, философията, самопреценката. Тези елементи в една или друга степен съществуваша и в предишните филми; сега излизат на преден план, обсебвайки цялото внимание на авторите и на зрителите. Това съвсем не означава, че „Вечни времена“ и „Дърво без корен“ са по-слаби от „Чуй петела“. Означава просто разлика в гледните точки, раз местване на пропорциите.

Остава все пак „коварният въпрос“, вметнат в началото, за същността на режисьорската изява. Смятам, че Стефан Димитров е поискал да остане верен на стила на сценариста, да не оригиналничаш за негова сметка, за да подири истинската оригиналност във възможно най-точното кинематографично пресъздаване на литературния текст. Явно, той го е харесвал, доверявал му се е. „Магистрала“ беше друг филм, друга тема, друга стилистика. . . Чудно ли е тогава, че приликите с „Близначката“ са повече? При това става дума за прилики от по-общ характер — за подхода, за индивидуални особености в авторския почерк на сценариста, проявени в двете места, и в никакъв случай за преки заемки. Освен това в режисурата на Стефан Димитров виждаме стабилност, вярно насочване на актьорите, владеене на мизансцена и монтажа. Действието въпреки многобройните пресечки тече плавно, сюжетът постепенно се оформя. Има вкус към използване на детайла, желание да се натовари с допълнителен смисъл, да се превърне в символ. Вещественният свят — напуканото огледало, паметниците, скромната мобилировка на стаята — също говори за характерите и събитията. . .

И въпреки това — обръщам се към двамата основни автори — не се ли нуждаеше темата от повече аргументи, не ви ли изглежда историята на места малко плоска, двуизмерна? Не надделява ли понякога курioзът, „ретро“-то, а също и лъсбукането от постоянното преливане на времената и формите? Връзката с най-младите, търсена в лицето на внуците, не е убедителна, изглежда твърде механична. А на нея вероятно сте разчитали не само за „закръгляне“ образната система на филма, тя ви е била нужна и като мост към младите му зрители. Не казвам, че този мост е единствен, но той даваше възможност за интересни съпоставки в светоусещанията, в стереотипите на поколенията, която не е оползотворена. . .

Както се вижда, „Чуй петела“ повдига много въпроси — и „коварни“, и по-обикновени. Държи вниманието ни. Поне аз го гледах с любопитство и интерес.

**„ЧУЙ ПЕТЕЛА“** — български игрален филм, производство на СИФ, София, 1978 г.. Сценарист — Константин Павлов, режисьор — Стефан Димитров, оператор — Емил Вагенщайн, композитор — Георги Генков, художник — Николай Сърчаджиев.

В главните роли: Николай Бинев (дядо Тоше), Невена Коканова (Петрунка), Никола Тодев, Иван Янчев, Васил Димитров, Яким Михов, Иван Обретенов и др.



## „НАСРЕЩНО ДВИЖЕНИЕ“

АТАНАС СВИЛЕНОВ

„Аз като филм те преживях. . . “ — казва в едно свое стихотворение Александър Геров и с това сравнение иска по най-лаконичен начин да характеризира мимолетността, бързопреходността на обхваналото го чувство. Образът е находчив, но бих искал да допълня поета — той е имал пред вид по-обикновените, „редови“ филми, които действително ни вълнуват само докато сме в салона, а сетне бързо се изтриват от съзнанието ни. Има обаче и такива творби на киното, които оставят у нас следи за цял живот. . .

Направих това малко встъпително отклонение, защото, като сядах да пиша отзива си за новия български филм „Насрещно движение“ (заснет в телевизионната студия „Екран“, но пуснат за разпространение първо в киномрежата на страната), в главата ми проблесна асоциация за стиха на Александър Геров. Тъй се случи, че рецензията ми не беше написана „по горещите следи“ на творбата, а почти месец по-късно. Неголям срок, но аз си дадох ясна сметка, че наистина съм „преживял“ филма, също като в стихотворението на поета. С известно усилие възстановявах кадрите му в главата си, от героите му бях останал с някакви смътни, мъгливи представи. И то след като са изминали само броени дни! А какво ще остане от този филм след година, след две, след по-продължително време?



Иван Кондов и Георги Стоянов в сцена от филма „Насрещно движение“

А иначе аз гледах „Насрещно движение“ с отношение на симпатия, с емоционална и гражданска ангажираност (но все пак, нека бъде честен докрай, съдържана!), с пестеливи вътрешни забележки и негласни реплики. Наистина час и половина-два „живях“ с филма. Но защо така бързо го „преживях“?

Един рецензент (Стефан Власков в „Отечествен фронт“, 25. VII. 1978 г.) писа, че и предишната съвместна работа на двамата основни създатели сценариста Димитър Велчев и режисьор-постановчика Тодор Стоянов — „Присъствие“ — също е преминала „с успех по екраните“. Прегледах пресата от онова време и тя не ме убеди в подобна констатация, но да оставим това настрана и да се помъчим да възстановим в паметта си и тогавашния филм. Пак представите ни са съвсем смътни, съвсем бледи. В какво ли тогава се бе изразявал „успехът“?

Може би в самия факт, че се „атакува“ съвременната тема, че и там главният герой е носител на привлекателни професионални и нравствени качества и не се бои да влезе в конфликт с рутината, че и там от „производственото“ обкръжение се прави опит нещата да се изведат до някои по-генерални обобщения за днешния ден на родината и за формиращите се нови кадри — делови, предприемчиви, дръзки? Всичко това е хубаво, то присъствува и в „Насрещно движение“, като бихме могли да определим неговия главен герой Чавдар Бонев (отново инженер!) за приемник и продължител на Каров от „Присъствие“. Явно е предпочитанието на сценариста Д. Велчев към този персонаж, към младата научно-техническа интелигенция, от която той очевидно има богати впечатления и в чието изобразяване се чувства сигурен. Но това, което не достига и на двата филма и за чиято липса вината не бива да се стоварва само върху драматурга, а и върху трактовката на предложения от него житейски и литературен материал, е художествената плътност и яркост на внушенията. Нещата се плъзгат главно по линията на публицистичното маркиране на явленията, на образите, на взаимоотношенията между героите. Конфликтите и проблемите са точно набелязани, в авторския подход към тях проличава гражданска честност, стремеж към истина, към автентизъм, но в последна





Стефан Данаилов и Стефан Пейчев в сцена от филма

сметка това не се оказва достатъчно, за да бъдем страстно приобщени към изобразяването на екрана. Към усещането за вяност не се добавя и усещането за дълбочина, а веднага бих прибавил — и за творческо откривателство, за пионерска дързост. Както нравственият и граждански облик на героите, така и протичането и разрешаването на конфликтите между тях са някак в руслото на предполагаемото, на очакваното. Всичко е логически премислено, мотивирано, организирано в система, но не е ли тя все пак една модификация на тезисната постройка, на действително житейски правдивата, но все пак схематична конструкция? В „Насрещно движение“ първоначално ни е загадъчен само Кантарджиев, и то предимно заради подвеждащото положително излъчване на изпълнителя на ролята Иван Кондов, но и този образ после се подчинява на шахматната логика на драматургията, по силата на която всички ходове са точно регламентирани. Очакваме изненада и от образа на д-р Стоев (Йосиф Сърчаджиев), но скоро се разбира, че му е отредена второстепенна, странична-функция, че не е нищо повече от „колоритно петно“.

За мен и любовната интрига между Чавдар Бонев и Елена (Искра Радева) също е продукт на схематичното мислене. Такова е и крайното внушение, колкото и актьорите да се мъчат да освежат взаимоотношенията им. „Триъгълникът“ (неудачникът и идеалистът д-р Стоев е третата му страна) идва главно да внесе пъстрота в действието, защото иначе то ще си остане само между стените на проектантската организация, само в производствената сфера. А и защо впрочем да не остане, ако проблемите са достатъчни, за да ни държат ангажирани? Имаше ли например в „Премия“ любовна интрижка? Но даже и не забелязахме, че не присъства, че е нарушена „схемата“. Авторите на „Насрещно движение“ обаче не смеят да рискуват и следват схемата, макар че, ако го нямаше любовния триъгълник, от това нищо в основното звучене на филма не би се изменило. То се съдържа не в интимния, а в, така да се каже, „производствения“ триъгълник Бонев — Кантарджиев — директора Димов. Биха могли, разбира се, да се „засекат“, но само ако взаимно се обогатяваха,



ако бяха не само в сюжетна, а и в органична вътрешна връзка. Но тъкмо това го няма в „Насрещно движение“ и по тая причина линията с Елена я възприемаме като реверанс към схемата. А и сама за себе си тази линия е с подчертан привкус на банално-ординерно.

Другият триъгълник, в който — както вече казах — има верни наблюдения от живота, правда на характери и конфликти, освен че навлиза в дълбочината им, накрая ги разрешава и с един успокоителен хепиенд. Вярно е, че Кантарджиев е заел мястото на Димов, подлите му ходове са успели, но Бонев го наказва морално, а и физически, ако може така да се каже (с плисването на чашата коняк върху лицето му). Но и това се е сторило малко на авторите на филма, та те са се подсигурили и чрез един разговор с по-висшето началство, което обективно преценява ситуацията. Значи просто е предстоящо правдата да възтържествува напълно, касае се за два-три хода в бъдеще време.

С този „оптимистичен финал“, с това разплитане на всички конци и поставяне на всекиго на мястото му (включително и интимният проблем е разрешен — Бонев се оженва за Елена) публицистичната развълнуваност и тревога, които до тоя момент са се обаждали във филма, се оказват бури в чаша вода. Е, Кантарджиев си заема поста все още, но „горе“ го знаят какъв е и можем да предполагаме бъдещето му. . .

Де да беше така леко и в живота, така леко да се оправяха нещата! Ако нашето кино иска да бъде помощник на партията в процеса на преодоляване на слабостите, то би трябвало не да ни успокоява, че всичко в края на краищата си отива по местата и справедливостта възтържествува, а да ни зарежда с енергия за действие, с непримиримост, с решителност. Предпочитам филми като споменатия вече „Премия“, който може би именно заради това остава дълго в съзнанието ни, защото не ни предлага разрешаването на всички конфликти и проблеми, а ни внушава, че с тях ще се сблъскаме постоянно, че няма кой друг да ни помогне, никакъв всевиждащ и всезнаещ началник „отгоре“, ако ние самите не се заемем с тази работа.

Може би изискванията ми към „Насрещно движение“ са прекалено завишени, може би трябва да се задоволя и с по-скромните амбиции на създателите му, но аз имам пред вид, че те заедно (Д. Велчев и Т. Стоянов) за втори път се насочват към невралгични участъци от съвременното и за втори път ги спъва плахостта им, робуването им на схемата, задоволяването им с една повърхностна публицистична трактовка. Оригиналниот и смелото при тях се изчерпват с тематичната и проблемна ориентация и оттам нататък се плъзгат по линия на познатото, на удобните и сигурни решения. Много ми се ще авторското им присъствие, авторската им позиция да са по-категорични, по-пристрастни, по-ярки в последна сметка. Тогава ще се запомни, няма да избледнява бързо в паметта ни и съвместната им творба.

И стихът на Александър Геров „аз като филм те преживях“ няма да се отнася за техния филм!

„НАСРЕЩНО ДВИЖЕНИЕ“. Български игрален филм, производство на телевизионна студия „Екран“. Заснет в Студия за игрални филми. Сценарист Димитър Велчев. Режисьор-постановчик — Тодор Стоянов. Оператор — Ангел Иванов. Композитор — Изан Игнез. В ролите: Стефан Дананлов, Иван Кондов, Искра Радева, Георги Стоянов, Йосиф Сърчаджиев, Аспарух Сариев, Северина Тенева и др.



## Кое определя жанра?

Как ще се отнесете към човек, който, след като ви е отнел дълги часове, за да обяснява разликата примерно между пуйката и кокошката, в края на разговора ви посочва една пуйка и без никакво смущение започва да твърди, че тая пуйка всъщност не е никаква пуйка, а най-очевидна кокошка?

А как ще се отнесете към автор, който е изписал много страници, за да разяснява какво е това сценарият, издал е специална книга, посветена на същия проблем, но — уви — не е в състояние, когато се допре до конкретната практика, да различи сценария от обикновения литературен фейлетон?

Когато редакцията на списание „Киноизкуство“ помещаваше произведението „В света на бройлерите“ от Васил Цонев (вж. сп. „Киноизкуство“, кн. 10 от 1976 г.), на никого от нас — на редакторите, коректорите и линотиперите, нито — уверяваме ви — на самия автор не е минавала мисълта, че това не е литературен фейлетон. Но ето че на сцената излиза Стоян Стоименов (вж. неговата статия в сп. „Проблеми на изкуството“, кн. 2 от т. г.) и с непоклатима увереност прави „научното“ откритие, че всъщност Васил Цонев е написал не нещо друго, а един сценарий. И без сянка от какво съмнение Ст. Стоименов анализира това произведение именно като сценарий, изтъква неговите качества като сценарий, дава препоръки как

тоя сценарий най-добре да се превърне във филм и т. н.

Ще оставим на съвестта на автора на статията суперлативната оценка, до която стига. „От правдиво пресъздадените обстоятелства — възкликва той — неизбежно и с желязна логика се налагат трайни характери с огромно идейно въздействие.“ (За кого всъщност пише Ст. Стоименов — за Лев Толстой или за Васил Цонев!?) Тук ще се ограничим да подчертаем, че не би могло да бъде сценарий едно произведение, което очевидно не е съобразено с изискванията на екрана — нито в диалога, нито в сюжетната си организация, нито при предаване на преките мисли и чувства, на преките разсъждения на автора.

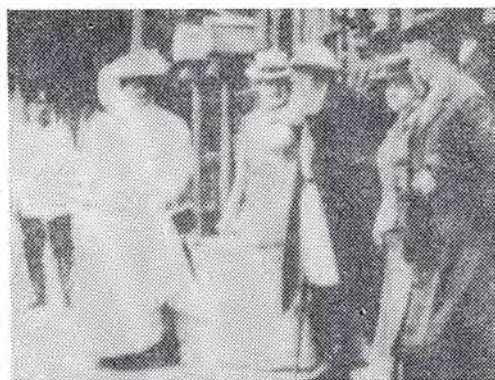
Вярно е, че фейлетонът на В. Цонев е поместен там, където обикновено се помещават сценариите. Но нима жанрът на една творба се определя не от особеностите на нейното съдържание и форма, а от мястото на публикацията? На посоченото място в списанието понякога се отпечатват и теоретически, и информационни материали. Нима и те — и статиите, и съобщенията, трябва да бъдат обявени за сценарии само защото са се появили в тая, а не в друга част на съответния брой!?

Впрочем до такова твърдение още никой не е стигнал. . . Както се вижда, съществува великолепно възможност за обогатяване на научната ни мисъл с нови, още по-големи открития.



*150 години от рождението на*

# ЛЕВ ТОЛСТОЙ





Необходимо е синематографът да запечата руската действителност в най-разнообразните ѝ прояви. Руският живот трябва при това да се възпроизвежда макс, както то е. . .

През цялата нощ мислех за това, че е нужно да се пише за кинематографа. Та той е понятен за огромни маси, при това от всички народи.

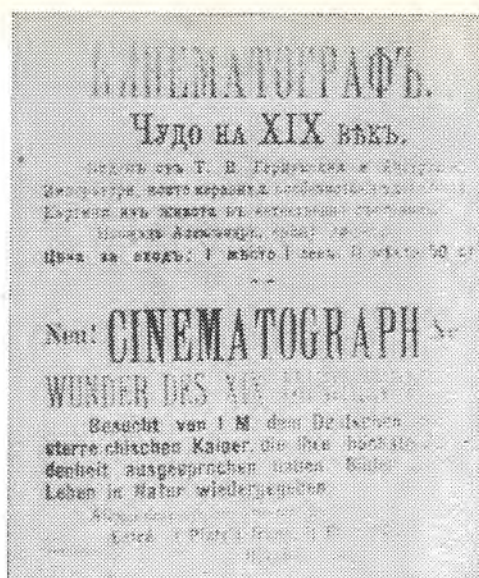


Неприменно те пита за кинематограф!

Ах, ако бях могъл да уча с теб и майка си така, как-  
то учиха с теб си!



Иде евиденте, че тази трагична драма с вървяща се ръчка ще преодобри много неща в нашата писателска живот. Това е поход срещу старите нации на антипатриотично изкуство. Амака, Пърм. Ще се наложат да се приспособяваме към бавното платно на екрана, към студено стъкло на обектива. Необходимо ще е нов начин на писане. Хареса ми тази бърза смяна на сцените. Настояща това е по-добре, отколкото провалящото замесване на сюжетите. Ако искате, това е по-бавно доживот. И там сме ните и правената се появяват бързо и отплат, а дителните претявения са угазано докато. Кинематографът е разгадал тайната на движението и това е нещо велико. Когато писател "Живят три", където си косите, ядох протестите си от боята и досада, че не бива да дам много сцени, картини, че не бива да се пренася от едно действие към друго. . . .



# Чудото на века

ГЕОРГИ СТОЯНОВ —БИГОР

В ранното утро на 9 септември 1944 г. в София, Белово, Стрелча и Панагюрище неколцина кинооператори запечатаха на филмова лента триумфа на свободата. Тогава именно се роди съвременната българска кинематография.

А дотогава?

Дотогава имаме пак кино, което още не е изкуство, не е авторство, а търговия, пионерство, любителство, ентузиазъм, донкихотство. Това е началото както на масовата кинокултура, така и на отечествения филм у нас. А струва си, ако не изчерпателно поради липса на достатъчно конкретни факти, то поне бегло да се резюмира тази история. Миналото, от което идваме, е не само колоритно, интересно; става дума и за пионерска фаза, за традиция, за щастливо или не щастливо извървени пътища, за особеностите, за универсални и специфични елементи в даден национален опит.



Сегашният изследовател трябва да пионерствува, да прониква в забравеното време, да си представя сюжети и образи по отделни филмови[заглавия, по примитивни вестникарски реклами, да прецежда обективното от субективното в мемоарите на режисьори, кинопрожектористи и запалняковци, да тълкува ту доверчиво, ту скептично видено и чуто от втори лица. Днес за същия този период знаем кога е написан еди-кой си разказ на Ив. Вазов, Т. Г. Влайков или Елин Пелин, имаме на разположение най-подробни библиографски справки за стиховете на класиците ни. В Народната библиотека или в архивите на Академията на науките можем да намерим ръкописи, ранни публикации, първи отзиви. А от киното, което е най-младото от всички музи и сензационната новост на века и за нашата страна, са останали нищожни следи. Боравейки с тия оскъдни находки, ние се мъчим подобно на археолозите да се ориентираме в дебрите на невероятно трудна за реставриране история. Какво да се прави? Печатът е претоварен от новини и репортажи за убийства из засади, за любовни драми, грабежи, за какви ли не домашни и чужди клюки, скандали, афери, а не е достоил, както трябва, с внимание дебюта на Люмиеровото изобретение, докато масите за разлика от журналистите посрещнали с много по-голяма изненада „движещата се фотография“. Печатът си е правел оглушки не само за филмовия бум по планетата, но и за значителни театрални и музикални събития, пропуснал е постановки, крупни актьорски постижения, премиерата на първата ни опера „Сиромашкиня“ и т. н.

И все пак нека започнем не с кинофактологията, а с по-лесното, с един кратък обзор на социалния и културния климат, в който прониква и дири свое място кинематографът.

... Отхвърлено е петвековното иго на един варварски феодализъм и с голямо закъснение Бай Ганьо се мъчи да се издокара в европейски цилиндър и фрак. Страната ни е кръстовище на противоречиви тенденции, конгломерат от Ориент и Запад, от примитивност и от най-краен авангардизъм, почва на народническо просветителство, на селски учения и куриозни проповедници от рода на сиромашомила Спиро Голапчев, който се нахвърлил срещу една от най-нетърпимите злини на земята. . . лукса и ходел в дрипи, невчесан и бос. И едновременно — пак в същата тази България, в която фабричните комини се броели на пръсти, поемат апостолското си дело и първите наши социалисти с широкополи шапки и червени връзки. Сред морето от полуграмотни жители в една столица, където депутатите в парламента още се псуват, няколко кафенета са вече средище на литературни школи, на бохемско-естетски кръгове по примера на парижките. . .

София е устремена към капитализма, а все още е допотопна със своите файтони, дюкянчета, слугински пазари, певачки, ваксаджии, захарни петлета, пилафи, мустакати джандари и оглушителни думкания на цигански тъпани. Павирана била само главната улица, а по останалите — или прахоляк, или кал до колене. Забележителностите на младата столица били модерните конюшни на княза, деликатесният магазин „Свищов“ на Цуцумано, където се тълпели кавалерийски офицери, привлечени от гърдестата съпруга на собственика; кафе-шантанът „Нови Неапол“ на баба Цора и хубавата ѝ щерка Хермина; хотел „Руски цар“, в който някога влязъл един гвардеец с коня си; кафене „Македония“ пред входа на градската баня, та клиентите да зяпат подир къпаните софиянки; битпазарът на площад „Свети Никола“, където освен ботуши, шинели и стари револвери се продавали и часовници с пеещи кукувички. . . Далечни години, когато у нас се печатат романи като: „Прегрешенията на една вдовица“, „Съпругът на 40 жени“, „Сънищата на пресветата Богородица“; когато главният атрибут за мъжка



елегантност се смятал бастунът, дамите с бални тоалети се секнат без носни кърпи, за да не ги изцапат, мъжете се бръснат от събота на събота и се поздравяват след това събитие с „честито“, касапи разгонват с конски опашки рояци мухи, два пъти седмично духовата музика на Шести пехотен полк изпълнява потпури от „Аида“ и „Травиата“, когато на софиянци става достояние „па д'испана“, „па дьо патиньора“, „оун-степът“, „лансието“ и „шотишът“, а любовният им шлагер бил;

„Ах, любовта е нещо дивно в Барселона, тя прави те щастлив за цял живот. . .“

Ала през същите тия години на литературния небосклон застава със строгата си осанка и смръщените си вежди един крупен интелект — Пенчо Славейков. Пак тогава един мургав провинциалист, телеграфопощенецът Пейо Крачолов, наречен по-сетне Яворов, поднася на народа си поетични елмази. Народният театър поставя Шекспир, Ибсен, Горки, читалища разпръскват светлина и в най-затътените колиби, България има вече марксистично начело с непоклатимия като дъб Димитър Благоев, младият печатар Георги Димитров организира профсъюзни синдикати, студенти освиркват каляската на монарха. . .

Не зкъсняват и новостите на цивилизования свят.

В 1882 година в Шумен е основано. . . Българско пивоварно дружество.

Следващата година пловдивското евангелистко дружество устроило представление с магически фенер, на което било показано „Куче, играещо гимнастика“, „Гладиаторски бой“, „Християни, хвърлени на лъвовете“.

Осем години по-късно между столицата и Пловдив била установена за пръв път телефонна връзка. Вестниците писали, че „Разговорът се слушал тъй ясно, като че ли говорел някой пред вратата. . .“

В 1896 по софийските улици запущва автомобил.

Появява се и първият велосипедист Митович, застанал смешно върху две колелета — едното с диаметър два метра, а другото 30 см. А няма да мине много време и около „Невски“ и „Синода“ ще се състои и първото колоездачно надбягване, в което до „осмия кръг“ ще издържат само капитан Драганов и гимназиалният учител Балтаджиев.

Архитект Александър Ставрев си купил от Германия и докарал у нас първата моторетка.

В 1900 г. светва първата електрическа крушка, а скоро задрънчава и трамвай, който тръгва и спира не по разписание, а „според желанието на публика а“.

Пак по това време българите опитват и сладостта на шоколада. Токущо основаната шоколадена „фабрика“ в Своге получила писмо от провинцията: подателят молел да му изпратят една. . . бутилка „от тази течност“ (?!).

По панаирите се борят с невъобразимите шумове на въртележките и виковите на фокусниците и пра-прадядовците на днешните грамофони.

Ето че дойде ред за още една новост, за киното. . .

Засега най-далечната вест за „чудото на века“ идва от русенския вестник „Законност“, с дата 27. II. 1897 г., според който в града „пристигнал кинематограф“, апарат, който изобразявал на платното т. нар. „жива фотография“. Този кинематограф, който се помещавал в новата къща на господин Марин Чолаков, проектирал „Един движещ се трен“, „Посрещането на Цар Николай в Париж“, „Един парижки площад“ и т. н.

Месец по-късно и софийският „Български търговски вестник“, бр. 56 от 21 март 1897 г., известява на български и немски език, че на 22 март, 8 и половина часа в пилзенската пивница на бул. „Дондуков“ щяло да има представление с кинематограф с „голяма програма“ на „живущи изображения“ с



На 28 март пак в същия вестник четем следното любопитно обявление:

„НОВО! КИНЕМАТОГРАФ.

ЧУДО НА XIX ВЕК.

Виден от Т. В. Германския и Австрийския Императори, които назначиха

особеното си удоволствие. Картини из живота в естествено състояние.

Площад Александър, срещу двора.

Цена на вход: I място 1 лев, II място 50 ст.

А според спомените на д-р Хитров през лятото на 1897 година австрийски

цър Теодор Кузмин, „идващ от Букуреш през Русе“, показвал подобна про-

грама и в търновското читалище „Надежда“.

Дали на този Кузмин, идващ от Букуреш през Русе, дължим и първия

киноспектакъл в Русе, за който става реч в „Закононост“? И софийската ли

прожекция е дело на Кузмин? Щом ще е дошъл в Търново през лятото от

„Букуреш през Русе“, кой ще е бил толкова кинаджията на 22 март в Плизен-

ската пивница в София? Ако той е едно и също лице — Кузмин, значащ

е отивал и ще се е връщал многократно от Букуреш до Русе, от София до

Търново, Русе — Търново, а възможно е да е отсядал и в други

селгши. Отде се е взел и де се е лягал след туй, докога ще е разнасял

по нашите земи „чудото“? Д-р Хитров разказва, че същият Кузмин

една година преди въпросното представление в Търново в един лю-

кян на ул. „Ив. Вазов“, в зданието на Хайки Пенкоулу срещу 10 ст.

заплатил демонстрация фонотраф, „нието щепане, песне и музика

се чуваше само от този, на който на ушите той поставяше слушалки“.

А Лимо Лимов съобщава, че в архива на Разградското читалище било на-

мерено заявяване от 1907 г., с което Кузмин молил за позволение да изнесе

представление с кинематограф. Не е изключено, познавайки страната ни

и незнаейки из нея фонотрафин сенси, след като вече се е снабил и с

прожекционен апарат, той да се е възползвал от старите си връзки и да е

разнасял филми по същите места. Наши самият той уж се е смятал за кинел

да се „прекалфицира“, да стане кинаджия, или това ще сторят и други

владетци до този момент на фонотрафи, магически фенери и метатрафи.

А и защото е трябвало да са само местни кинаджии, нима не е допустимо

откъм Влашко, Виена, Будапешта, Берлин или Прага да са идвали и други

кинаджии, каквито още на първата или втората година след първата пуб-

лична Люмиерова прожекция бродят из големите градове на Европа, Амери-

ка и Азия. В Унгария и Австрия киното става достояние през 1896 г., в Ру-

мъния — през 1897, в Търния — през 1896—1897. Та, който носи филми за

Истанбул, може ли да не сиरे на път и в Русе или в София?

Въпроси, въпроси. . .

И отговори все приближителни, все неизбежните „може би“, „вероятно“.

Тия, които биха могли да повдигнат поне мъничко завесата, ги няма нече.

Все пак нека сме благодарни и на непълната, недостатъчната, неизчер-

пателната информация. Теодор Кузмин или някой друг, този, който пръв

е инсталирал прожекционен апарат във Виена<sup>4</sup>, Истанбул или Букуреш,

ще е предизвикал и сензационна сред русенци и софиянци — все едно, не

сера ще стигнем до категоричното изясняване на подробностите. Главното

в случая е, че и България, както и целият свят, още в края на XIX век от-

варя вратите си за киното, за изкуството на бъдещето. И интересно е да

се напомним, че тогава, когато киното е още технически криво, не другаде,

а в печата на една глуха, затъгнена провинция, каквато била България, са

създадени ония потенциални сили, които ще направят от този кривоноз едно

ново средство за информация, за документиране на действителността, за





◀ Уилям Харт — първият Бен Хур



▲ Аста Нилсен, сравнявана с прочутите актриси Сара Бернар и Елеонора Дузе, е първата трагичка на скандинавското кино



◀ Рене Дари (Тото) — първото дете-герой във филма на Гомон в Париж



артистично изразяване, за естетическо въздействие върху многомилionни аудитории. Споменатият по-горе русенски „Законност“ писал:

„Всичко това е толкова живо и естествено, щото се получава пълна илюзия“ (к. м. — Г. Ст.—Б.).

Сродни мисли ще развие и пловдивският в. „Народна дума“<sup>5</sup>, споделяйки възхищението си от кинематографичните сеанси на г-н Едмондо Вакаро в хотел „6-и август“:

„Останахме просто учудени от представените картинни сцени, които се даваха така ясно и в истинската им естествена форма, щото човек би помислил, че се намира на самото място (к. м. — Г. Ст. — Б.), дето са станали сцените.“

Представленията на г. Вакаро били отбелязани с възторжен тон и от репортьора на в. „Марица“<sup>6</sup>: „... не можем да не изкажем своето истинско задоволство, своето пълно естетическо наслаждение от хубавите художествени картини. Само за два часа срещу няколко стотинки вие ще изгледате целия свят в пълната негова реалност, с всичките му радости и трагедии (к. м. — Г. Ст.—Б.), когато иначе през краткия си беден живот вие може би никога не ще посетите нито едно от тези кътчета и, тъй чужди на тази хубава природа, ще си умрете така в нищета и забвение.“

Прелиствайки старите вестници, които отразявали между другото съвсем повърхностно триумфалното шествие на тази новост у нас, трябва да признаем, че все пак и това, което са регистрирали, е ценен указател за нравите на масовия кинозрител от онова време. Така например в. „Санстефанска България“<sup>7</sup> оповестява, че картината „Животът на Исуса Христа и неговите подвизи“, доставена от г. Вакаро, не била прожектирана, понеже била „запретена“ от градоначалника Попов, подведен от оплакванията на „няколко души неверници“.

„Г-н Вакаро — настоява вестникът — нужно е да направи постъпки пред когото трябва, защото това се иска от цял един народ, който иска нагледно да види рождението на Исуса Христа във Витлеем.“

За превишаване на правата си месец след това началникът бил уволнен.

Ето още една характерна за този период журналистическа нападка пак срещу господин Вакаро:

„Посетителите на кинематографа на г. Вакаро в салона на хотел „Метропол“ оплакват се, че при влизането в салона ставало навалица и голяма неразбория, публиката се сбутвала, та дамите били изложени на неприятности. Това че е тъй и ние сме го виждали. Но от какво и откъде идва тая неразбория? Вещи лица ни увериха, че господин Вакаро не давал билети с номера — такива имало само за резервирани места и посетителите, поради нямаване на номера, са се натрупвали вкупом по входните врата безразборно от I класа, II или III класи, за да си хванат места. Оттука и бутаници на цигани с дами от I-класни билети, караници и всякакви безчинства.“<sup>8</sup>

В печата се срещали и такива необичайни разяснения за успокоение на духовете: „разлепените афиши „Употребяват ли евреите християнска кръв“ се отнасят за филми и не бива да се... безпокоят гражданите“.

Или риторично-дидактични излияния като: „Ние, българите, нямаме национална гордост. Това се вижда от много неща. Шовинизъм тоже не владее у българина и това всякога му е пречило в предначертанията. Българи, поне в някои случаи бъдете шовинисти и това ще ви похвали!“

На въпроса. В града ни има един хотел „Търговски“, притежател на когото е симпатичния г-н В. Христофоров. Този Христофоров от няколко месеци насам полага много материални жертви, само и само да стори нещо, което да се хареса на гражданите. Между другите преобразования той на-





Лилиан Гиш във филма „Един невидим неприятел“

последък достави кинематографичен апарат от най-усъвършенствуваните — заедно с картините, които никога досега не са видяни. На 11 того ние сами бяхме зрители на представлението. . . . Обаче с прискърбие съобщаваме, че болшинството от нашите граждани любители не присъстваха, между които някои излязоха от чуждия кинематограф. Граждани, без разлика на народност, посетете кинематографа на българина г-н Христофоров и вярваме ще имате удоволствието всяка вечер да го посещавате, понеже той е единствен в България.“<sup>9</sup>

Нерядко печатът се превръщал и в трибуна на пуритани, на блюстителите на обществения морал, които възприемали киното едностранчиво, само като зло, като средство за масова поквара. Те не виждали по-далеч, дразнело ги само опакото лице на медала. Разбира се, такова отношение се подклаждало и от ниското равнище на тогавашния репертоар. Любопитен документ е например статията под наслов „По вкуса на публиката“, отпечатана във в. „Дневник“<sup>10</sup>.

Тя възпроизвежда нагледно равнището и на киното, и на публиката: „... Снощи „Славянска беседа“ беше окупирана от грамадна една публика, невиждана досега. Едно буйно човешко море кипеше, шумеше в салона, в коридорите и преливаше дори на улицата. . . . Десетхиляден народ — кога в София е ставало такова чудо. . . . Всичко, що беше мъжко и можеше да се влачи на крака, се беше довякло, беше се натъпкало с риска да бъде удушено. Кой демон беше махнал с магическата си пръчка и беше подлудил равнодушното иначе софийско общество? Много проста наглед причина. . . . Едно обявление из софийските улици, че вечерта ще се даде биоскопично представление само за мъже. Ето вълшебната сила! Мисълта, че ще може



мъжкото любопитно око да надникне във вечната мистерия на женските скрити прелести, беше наелектризирана мъжката буйна кръв и беше събрала на едно място всички мъже — и стари, и млади, и малолетни, женени и неженени, които по някакъв начин са могли да се откъснат от дома си. И задушени в една гореща атмосфера, свърени в огън и отвън, и отворени, повдигаха с дръгити и един дебел генерал, — за да поръгне всеки със затаян дъх и пълнал подглед съблазнителните женски образи, които се низеха на опънатото платно.

Ироничните престелки в този дух зачестяват. Вестник „Пловдивски вик“ подмита: „... откакто по кинематографните натуряха госпожици за разпоредители, много почнаха да се посещават, и то повече от копкарите. Коя ли е причината?“

Дори когато ще изминат три десетилетия от първата „люминарова прожекция, един наш вестник“<sup>1</sup> ще публикува репортаж, от който узнаваме, че бил арестуван един кинопосетител, който през време на прожекцията се интересувал повече от своята съседка, отколкото от филма. „Арестуван по молба на съседката му, той в съда се защитил, като твърдял, че по време на представлението заспал и не знаел какво върши в съня си. Съдникът, за да се филмне, след което той се убедил, че при гледането на филма, в който взема малък участие прочутият комик Чарли Чаплин, било невъзможно човек да заспи, вследствие на което той осъдил подсъдимия.“

Цитирането не без насмешка на тия подлудирани текстове не означава, че подобни писания са били неоснователни. Такива са били и нравите ни, и репутацията на сензационната новост. Още в дебюта си киното попада най-напред в ръцете на занаятчийски-спекуланти, те приемат претяжка му и печат на мнозина да прозрат в десетата муза едно от мършките средства за „усъвършенстване на човека“, „за усъвършенстване на неговия ум“ (M. Горки).

Но истината е още, че въпреки надиганата се вой — кога справедливо, кога несправедливо, от страна на отделни обстоятелствени кръгове идващото „чудо“ проникнало със светкавична бързина. Хората следали със затаян дъх трепкащите светлини и сенки по бялото платно. По страната кръстосвали „био-скоп“, които се задържали за кратко по хотели, панорамы, църковни дворове, маркирани се по великденските празници и после отново продаждавали странстванията си.

Никой никога не ще бъде в състояние да състави „топографска“ карта на тия романтични странствувания. За тях черпим данни предимно от мемоарите на нашите пионери.<sup>12</sup> Маршрутът, описан по-долу, нито претендира за пълнота, нито е най-точен, защото никой не е водил дневник на тия гастроли, всеки е посочвал това, що е запомнил и... както е успял да запомни. В 1897 или 1898 г. в Русе пристигнал със собствено кинематографично-ският еврей Брайн, от Русе той посетил Варна и оттам заминал за Турция. Сегга първ Брайн! Кой тогава — Брайн или Кузич — първ демонстрира „движущия се треп“?

В 1899 г. оператори от фирмата на братя „Люмиер“ наели салона на „Славянска беседа“ в София и прожектирали предимно игледи и разни новости. Много шум вдигнал и биоскопът на хърватина Ференц Ешер, инсталирал апарата си марка „Пате“ в салона на един хотел по време на Пловдивското изложение през 1900 г. Този Ешер посетил и Чирпан; оттам се отправил за Стара Загора, дето дал представление в хотел „Зора“. А в Нова Загора предприемчивият хърватин използвал за сеансите си двора на църквата.



Едва в Сливен той наел местния читалищен салон. От Сливен потеглил за Бургас и т. н.

В 1902 г. на видинския панаир се появила брезентената барака на чеха Франц Прохаска, който правел прожекции с електробензинов мотор. Към кинематографа имало и електрически „орган“, който започвал да свири един час преди представлението.

В 1903 г. в столичния цирк „България“ прожектирали като атракционен номер „Кучета-контрабандисти“.

Започнал сеансите си и „Гранд Биоскоп“ на варненците Гюзела и Владимир Петкови. Те гастролирали последователно в София, Пловдив, Хасково, Нова Загора, Сливен, Ямбол и Бургас, откъдето отплавали с параход за Истанбул.

В 1908 г. Петкови се завърнали в София с „говорящи картини“, които демонстрирали в новопостроения павилион „Биограф“ на ул. „Мария Луиза“, срещу хотел „Батенберг“. Тук постъпил на работа и Стефан Болчев — един от първите български кинопрожекционисти.

През зимата на 1909 г. от Русия през Одеса дошли двамата братя италианци Умберто с мотор марка „Реформ“ и апарат „Гомон“.

В 1909 г. Едмондо Вакаро инсталирал прожекционен апарат в пловдивския хотел „6-и август“, където се въртели картини в продължение на три месеца.

Пак в Пловдив „симпатичният“ г-н Христофоров“, когото вече упоменахме, представял „божествено изнамерени картини“.

В 1909 г. в Русе започнал сеанси в дъсчено-брезентена постройка и „Гранд електробиоскоп“<sup>13</sup>, с директор Матей Но жаров. Този биоскоп бил закупен в края на 1910 г. от русенските търговци братя Цанкови и Д. Косев. В края на май следващата година биоскопът бил натоварен на влака и заминал из страната, като най-напред спрял в Добрич. След месец, докато траел панаирът, потеглил с биволска кола за Варна, стоял, що стоял, и отново се прибрал в Русе, този път до градските хали. През 1912 г. биоскопът бил продаден на Жечо Буюклиев, който го пренесъл в Свищов. Там завършил най-после пътешествията си прочутият на времето „Гранд електробиоскоп“.

И навярно още десетки наши и чуждестранни — унгарски, австрийски, италиански, хърватски и чешки, кинаджии бродели навсякъде, събирали около себе си зяпачи, вземали им ума с изгледи, феерии и все „нечувани“, „потресающи“ документални картини, наричани „изгледи“:

... Гилотиниране на китайци;

Сватбата на австрийския престолонаследник с лелята на престолонаследника цар Борис;

Тържествено пристигане в Сицилия на булката на германския престолонаследник;

Госпожица Анета Келерман, прочута плувачка;

Погребението на великия романист, богослов и моралист Лев Толстой;

Състезания на дебели хора над 100 килограма;

Биенето на вълните о скалите на красивия остров.

Голяма литургия в Нижни Новгород.

На мода били и развлекателните късометражки, чиито герои трошат чинии, вази и прозорци, падат, премятат се, стават, бягат, настигат се, бият се, пребиват се. Екранът се превръща в полесражение от хвърчащи пасти, бутилки, столове, маси, възглавници, брашнени чували. Невероятно лекомислени произведения с детективи, апаши, пожарникари и дон жуани в изпълнението на Морис Ригоден, Макс Линдер, Петърчо и глупавия Иванчо (побългарените<sup>14</sup> Бебе Абийар и Андре Дид): „Вагабонтлъците на един





Рене Навар в една от сериите „Фантомас“

коцкар“, „Петърчо забягнал от любов“, „Тъщата борави с магнетизъм“, „Кавгаджията търси дуел“, „Глътнал е един сюнгер“, „Иванчо се бори с петли“, „Иванчо прави визити“, „Адолфина за нищо не я бива“.

Централно място заемали и зрелищно-сензационните филми, като „Зигомар против Ник Картер“, „Тайната полиция на Монте Карло“, „Златният демон“ с Пърл Уайт, „Модерните вампири“, „Куклата като разбойник“, „С трен де лукс към Ривиерата“ и др.

Мелодрамите също покорявали публиката, изтръгвали от нея въздишки, сълзи. Това били „сърцераздирателни“, „страшни“ картини, пратени за нас, българите, „направо“ (че как иначе), „нарочно“, „специално“ от самите фирми: „Пате“, „Гомон“, „Итала“, „Чинес“, „Нордиск“, „Вайтаграф“, „Амброзио“. Названията съответствуват и на стила, и на съдържанието на филмите: „Удавянето на влюбения в морето“, „Женитба под ешафода“, „Трагичният край на една девица-аристократка“ с Аста Нилсен, „Моят живот за твоя“ с Лиза Борели, „На прага на греха“, „Съдбата на един развличащ се мъж“, „Розали иска да свърши с живота си“. Предпочитани били и пикантните историко-екзотични сюжети за последната вавилонска царица Семирамида, за Нерон и Агрипина, за танцьорката Сандра, за кръвожадната властелинка Аталия, която избила 40 князе, и пр. и пр.

Надписи не е имало. Тази роля изпълнявал специален говорител, обикновено прожекционистът, той възпроизвеждал съдържанието кадър по кадър:

„Пред вас е една покъртителна драма за един баща, който все пиянствува, но през нощта сънува как детето му е затворено в един сандък и не може да излезе. Всичко е било кошмарен сън. Той се осъзнава.“<sup>15</sup>



„Човек-звяр убива жена си и двете си невръстни деца.

Цялата полиция на Париж и Лондон по следите на убиеца.“

Или : „Един лорд иска да похити честта на една годеница, но тя с абсолютно достойнство се самозащищава. . . Като гледа човек „Бялата робиня“, неволно изтръпва от възмущение и ужас, като схване как в големите градове невинни момичета под маската на прислужници в някои домове биват подхвърлени на продажба, на телесна експлоатация. . . Желателно е да видят тази картина всички столичани. Участвава в главната роля знаменитата Карла Вид Понтотидан.“

Такива говорители били наричани репрезентатори. Популярен български репрезентатор бил Драгия Енев, известен под името Наполеон.<sup>16</sup> Наричали го така, понеже заставал с триъгълна шапка пред брезентения биоскоп и заемайки важна наполеонова поза, приканвал гръмогласно публиката да си купи билет:

„Влизайте, господа граждани, от София раждани, за да видите как Стоенчо закусва.“

Всъщност името Стоенчо си съчинил самият „Наполеон“. Нямало никакъв Стоенчо, а Люмиеровият филм. . . „Закуската на бебето“. Или: „Влизайте, за да се посмеете на Иванчо, който си няма черен костюм, а ще се намаже от горе до долу с вакса и ще иде на бал във висшето общество и там ще нацапа дамите с боя, и оттам ще го изгонят клетия, сиромаш Иванчо. . .“<sup>17</sup>

А когато народът се трупал да гледа „Руско-японската война“, „Наполеон“ крещял така патетично, че чак в съседните бръснарници го чували:

„Влизайте, влизайте, за да видите как дядо Иван мачка жълтата муцуна на японца. Ще видите по пет японци нанизани на всеки руски щит. Този филм е изпратен от батюшките специално за „Гранд биоскоп“. . .“

Изобщо с малки изключения киното през този период и у нас, пък и в другите страни е неразделна част от панаирджийската атмосфера в големите градове. Още е рано да се говори за него като изкуство, то е само атракционен номер, куриоз, пленяващ публиката преди всичко като зрелище.

Актьорите в тия филми се разговарят с комични жестикулации и театрални ръкомахания.

Изображението е без ракурси, без едри планове, действието протича като на сцена.

За музикален съпровод служел обикновено грамофон или латерна. Оркестърът ще се въведе по-късно — в София, от популярния на времето Ротшилд, а в Разград — от учителя по пеене Максим Стоянов. При пейзажите се изпълнявали валсове, а при гонениците на героите — полка или кадрил.

Значителен тласък филмовото дело получава след 1908 г., когато в София бил построен „Модерен театър“ с около 600 места и екран 3×4 м. Театърът бил свързан със световноизвестни кинофирми, внесъл снимачна камера „Пате“ и прожекционна машина от същата фирма. Бил назначен и оркестър от 10—12 души под диригентството на Ротшилд. Въвели се и надписи, обясняващи съдържанието на филма; те се прожектирали на екрана посредством малки стъклени плаки, върху които текстът бил калиграфиран с туш. Впоследствие „Модерен театър“ станал притежание на един от енергичните организатори на киноделото у нас Алдар Отай, по народност унгарец. За прожекционист и оператор-снимач бил назначен владеещият добре професията си италианец Хуго. Работата на кинотеатъра провървяла и скоро той учредил представителства за пласиране на филми в Турция, Гърция и Египет.

След две години в столицата бил построен и кинотеатър — „Одеон“, собственост на съдружниците арх. Н. Торбов, Б. Раданов и цинцара



Г. Я. Толямита. Театърът имал 800 места и оркестър под диригентството на

композитора Панают Липков.

Появяват се постоянни кинотеатри и в провинциалните градове. И Русе открива на 25 декември 1911 г. своя „Модерен театър“, кафе-штангът „Цен-тра“ бил преустроен в кинематограф под название „Урания“, а ресторант „Финшер“ станал кино „Аполон“. Вестник „Санстефанска България“<sup>18</sup> в статията си „Век на изкуството“ уведомява, че в Пловдив е построено „Мо-нументално здание за кинематограф „Екселснор“ на видната търговска къща Вакаро... Декорации, невидени досега от пловдивчани. Специал-ните сцалища, построени немощими, просто очароват човека око. Елегантните електрически лампи тоже са изкуството на този век, който живеем. Вакаро, човек на една велика Италия, преселен от години в Бъл-гария, иска с модернизацията на съвременното изкуство да украси тези български градове, където се подвизава той със семейството си. В Пловдив, град на обич на г-н Вакаро, се направи това, което не се очакваше след години.“

Не остават назад и Варна, Разград, Бургас, Пазарджик...

Епохата на странствувашия бюскуп приключва.

Постоянните театри се превръщат в средни за нов вид информация — визуалната, и за разпространението на една нова култура, противоречива в своето развитие, но неизбежна за напредъка на страната ни. Чрез тези театри и нашите зрители приближават до себе си планетата, разширяват културния си хоризонт, виждат всичко — социални злини, прогрес, непоз-нати обичаи, картини за „раждането, детинството, чуждестранна, въз-кресението и възнесението на Исус Христос“<sup>19</sup>, за „Последните дни на Йом-пей“, картини, илюстриращи пиеси на Шекспир, романи на Пюшкин, Стен-дал, Зола; възлизат в досет с творчеството на прочутите звезди Сара Бернар, Франческа Бертини, Лила Борели, Валдемар Псигландер, Акта Нилсен, Конрад Вайд, Емил Янинс, Чарлин. Киното от атракция става вече насъщ-на духовна потребност на жадния за знания българин. След петвековното робство, което откринало народа ни от пътешествията на Колумб и Маре-лан, от Таител и Коперник, от Шекспир, Сержантес, от френските енци-клопедисти, от учения и философи, десетата муза набързо можела да на-вакса пропуснатото, да му поднесе невидяното, непрехитното. Е, в пове-зрелища ще се промъкнат и филми с информациялна, естетическа или со-циална стойност.

На кинотеатрите принадлежи и една друга заслуга. Благодадение на тях и у нас започват да се прожектират български филми или, както е ка-зано в печатните реклами, „собствена снимка“. По-специално столичният „Модерен театър“ включва в програмите си филми собствено производство. Най-после нашият върху белая екран български пейзажи и образи, снети от Г. Вълчев, Крелиев и Ив. Х. Димитров, А. Ив. Жеков и още некол-цина, чинито имена за съжаление не сме успели да установим.

Известни са слушан, когато чужденци са снимали у нас. Според публи-куваните каталози, съхранявани в Британския филмов институт, на два пъти е навещавал България Чарлз Райдър Нобъл, представител на „Блек енд уайт“, военен кореспондент на „Дейли кроникъл“ и бивш доброволец в македонските чети. Неговото пребиваване е отбелязано на четири пъти във в. „Дневник“<sup>20</sup> и в. „Пловдив“<sup>21</sup>. Този Нобъл обикалял три месеца страната ни, прожектирал хроники от София и Рилския манастир, както и епизоди от Илинденското въстание. Той се канел също, „като дойде в Пловдив, да възпроизведе пред своя кинематографичен апарат сватбата на генерал-от Илинденското въстание.





Мейбъл Норман във филма на Мак Сенет „Битка за живот“ (1913)

губернатора на Източна Румелия и провъзгласяването на Съединението. За тази цел щели да бъдат поканени съзаклятниците да се явят в Пловдив в тогавашните си облекла.<sup>22</sup> По липса на данни не се знае дали е реализирана тази идея.

Пак чужденци оператори, по всяка вероятност от „Пате“, снимали във Велико Търново сватбата на Фердинанд и Елеонора (1908 г.).

От 1910 г. насам в репертоара на „Модерен театър“ се срещат все често и документални филми, снимани и от чужденци, и от българи. Ето и някои от названията: „Български селски живот“ (1910), „Водосвет на Богоявление в София“ (1911), „Откриването на Великото народно събрание във Велико Търново на 9 юни 1911 г.“, „Български юнаци на всеславянския соколски събор в Загреб“ (1912), „Посрещането във Варна пленените в Солун от гърците български войници, приветствувани от Н. В. Царя, царицата, д-р Радославов и местните власти“ (1913), „Откриване в Княжево паметника на падналите във войната герои“ (1914), „Празникът на розите в София“ (1914) и др.

През 1913 г. е сниман и филм за Балканската война, единствено оцеляло копие от този период. Вестник „Дневник“ от 9 август 1914 г. известява: „Сензация! В петък, събота и неделя „Модерен театър“ за първи път ще представи „Великата освободителна война на България с Турция“ в три големи части, снети на самото бойно поле. Илюстрира истинските събития от началото до края на войната. Българските миноносци след атаката на крайцера „Хамидие“, сраженията при Чаталджа, при Еникьойските позиции, Люлебургас, Лозенград, превземането на Одрин... това е една великоисторическа и патриотична картина.“

Лентата е подпечатана със знака на „Пате“. Изключително ценен обаче е фактът, че е написано и името на оператора — Александър Жеков. Отбелязано е още, че филмът се посвещава на пламенния русофил, героя на Балканската война, генерал Радко Димитриев.



Петнадесет години по-късно в „Мир“<sup>23</sup> уведомява гръмогласно за прожекцията на същия филм в столичното кино „Пачев“. „Българинът Жеков. — гласи статията, — който като един от директорите на фирмата „Пате фрер“ през 1912 г.<sup>24</sup> на самото полесражение направи снимки от най-славните боеве по Тракийските полета, е решил да се противопостави на Шоу и да покаже на света не „шоколадените войници“, а стоманените войници на въоръжения български народ, такива, каквито бяха в действителност, а не плод на фантазия. Жеков, преди да замине за странство, ще прожектира „Балканската война“.

След два дни „Мир“ отново се връща с екзалтация към филма, който бил „пълна и широка илюстрация на онова, което отиде в историята, но което трябва всеки час да възкръсва и да буди вяра. . . Самата действителност и тази чаровна красота, изпъстрена с дъха на смъртта и живота, вцепенени в неравен бой, пленително изпълва душата с възхищение и вика на хиляди гласове „Горе главите“. Подобно на Паисий и Жековият филм с укор се обръща към нас с думите: „О, неразумни юроде, поради що се срамиш да се наречеш българин?“

Рекламният шум около филма продължава и на 8 май: „ . . . Режисьорът на тази пиеса не е никой друг освен самата смърт, която жестикулира с гръмотевиците на артилерията, с вихъра на конницата, с вълните на пехотните лъвовете. . . .“

Вестникарските преценки тук са повече плод на въображение. Но фотографията във филма е брилянтна, операторското майсторство е на завидна висота. Не може да се отрече, че това е дръзновен дебют на отечествения филм. Културната ни история ще запише името на Александър Жеков, един от първите българи, запечатал на кинолента българска земя и дървета, българско небе и образи на българи, които и в грубите си войнишки шинели си остават добродушни, мъжествени наши селяни, понесли на плещите си тежестите на войната.

---

Теда Бара — американската актриса-вамп, във филма „Клеопатра“ (1917)





Сега да преминем и на появата на първите ни игрални филми. Сведенията по този пункт са тъй оскъдни и объркани, че тепърва педантичните киноведи ще си бият главите да изясняват дати, да идентифицират заглавия, да умуват над сюжети, преразказани с една-две думи. Ни един от най-първите ни филми не е запазен, няма отде да прочетем имената на режисьори и артисти, ако изобщо имената им са удостоявани с тая чест.

Да започнем поред.

Първото съобщение за наш игрален филм във в. „Дневник“<sup>25</sup> е ужасно кратко, ще речеш, че до този момент сме произвели стотина филма. Ориентирайте се: „Борба за корона“ в кино „Модерен театър“. Голяма драма из българската история в две части. Сюжетът на картината е взет от старата българска история — борбата с турците, като е разработен от известния френски писател Франсоа Копе. Действието се развива във Видинско.“

Отправни точки за куп въпроси, а не може да си отговорим ни за драмата, ни за разигралите се действия във Видинско, ни отде и как се е взел този писател, ни кой е играл, ни кой е снимал тия две части — „Модерен театър“, „Пате фрер“ или „Гомон“.

Любопитно е и съобщението на първото българско филмово списание „Киножурнал“<sup>26</sup>, според което парижката фирма „Гомон“ илюстрира „един епизод от Турско-българската война“ в картината „Геройска смърт“ — **представена вече** (к. м. — Г. Ст. — Б.) в театър „Одеон“.

Ах, вие, български редактори, де сте били, какво сте правили, как не сте се сетили да драснете още два-три реда?! . . .

От горното списание научаваме още, че „италианската кинематографическа фирма в Торино поканила известната българска балерина г-ца Невена Стаменова да отиде там и представи няколко костюмирани български пиеси. . . Г-ца Стаменова представила две драми на име „Рада“ и „Лозенград“.

---

Кадър от документален филм за Балканската война





ският герой“, на които сюжетът е взет от войната из живота на българските четници. Освен тия свои пиеси г-ца Стаменова ще възпроизведе за кинематографа операта „Тахирбеговица“ от нашия журналист Михалаки Георгиев.“

Де са тия пиеси, де е тази опера, видели ли са екран? Репортьорите се спотайват и вече толкова десетилетия ни следа от намеренията на инициативната г-ца Стаменова.

И още една гатанка, още една вест за наш филм — „Тайната на Чаталджанските укрепления“, проектиран през 1913 г. в „Модерен театър“. Написано е просто: „Високо патриотична драма из турско-българската война. Геройството на един български авиатор.“<sup>27</sup> Иди и разгадавай кой е този български авиатор, Христо Топракчиев ли, актьор или любител е изпълнявал ролята му, лична или обществена ще е била тая драма?

Не минава и месец от съобщението за геройството на българския авиатор и във в. „Дневник“ четем информация<sup>28</sup> и за филма „Това е войната“, проектиран пак в „Модерен театър“. И отново галопно, пестеливо: „епизод от неотдавнашната война в три действия“. И пак въпроси с многоточия. Не е ли сменено само заглавието на картината „Геройска смърт“? Но „Геройска смърт“ бе заснет в един епизод, а тая — пак в един епизод, но... в „три действия“. Оная беше представена в кино „Одеон“, тая в „Модерен театър“. Значи ще е друга. Не прилича и на „Тайната на Чаталджанските укрепления“. Пък и кой знае, в рекламата са допустими всякакви мистификации и метаморфози.

През май същата година „Модерен театър“ представя „една прелестна драма из миналата епическа Турско-българска война, гдето героизмът на една млада българка изпълва с възторг душата на всеки зрител.“<sup>29</sup>

Известна светлина за продуцента и характера на този филм хвърля едно заявление с дата 15 септември 1925 г. на Ст. Ив. Коларов от Трявна, което намерих в Централния държавен архив. Молителят иска от Министерството на просвещението да му поднови позволителното, за да проектира с „подвижното си кино“ няколко филма, между които и „Марийка — потурчената българка“ — епизод от Балканската война<sup>30</sup> от „Пате фреер“ в три части, 500 м.“ (к. м. — Г. Ст. — Б.). Към преписката са приложени и надписите на филмите<sup>31</sup>:

#### I част

1. Марийка в харема на Мохамед паша.
2. Никола Йончев — военен аташе при българската легация.
3. Йончев представя на Мохамед паша исканията на българското правителство.
4. Марийка люби Йончев.
5. Срещата.
6. Аз съм българка като вас и мразя турчина, който ме е заробил. Аз ви моля да ме спасите.

#### II част

7. В българската легация се получава съобщение, че България е обявила война на Турция.
8. Напразно чакане.
9. Драга Марийке, тръгвам на бойното поле. Аз ще се върна победител и ще те спася. Да живее България! — Йончев.
10. Сражението.
11. Марийка милосърдна сестра в Червения полумесец.
12. Йончев пленен.



13. Мохамед паша напразно мъчи Йончев и войниците му да открият българските позиции.

14. Йончев ще бъде разстрелян в 2 часа.

15. Марийка изпросва от Мохамед паша автомобил за санитарна нужда.

### III част

16. Марийка разбива ковчето на Мохамед паша.

17. Вземи това злато и спаси робите!

18. Драги Йончев, те ще стрелят върху тебе с халосни патрони. Престори се на мъртъв. Аз ще те спася. Марийка.

19. Българските войски настъпват.

20. Краят на Марийка за нейната авантюра.

От детския период на отечественото кино е и филмът „Баронът и съвременната милионерка“. За него знаем от мемоарите на В. Гендов и писмото<sup>32</sup> на оперния певец Светослав Казанджиев, който настоява, че се е снимал в този филм и че негов режисьор бил Златан Пържев. А според киноведа Александър Александров това бил вторият български игрален филм след „Българан е галант“.

В „Модерен театър“ се е състояла и премиерата на първата българска кинокомедия „Българан е галант“, режисирана от Васил Гендов със сред-



Васил Гендов — пробна снимка за филма „Българан е галант“



ства на Отай Аладар. Киноведите оспорват датата на тая премиера. Гендов посочва 1910, тази година поддържат и Димо Сяров, Драгия Енев и Методи Станоев, участвувал като актьор във филма. Александър Александров приема 1915 г., съдейки по отзыв, намерен във в. „Дневник“. Но и тъй да е, този отзыв е публикуван на 14 януари, което значи, че комедията ще е снимана предишната година — 1914. Още през 1919 година, т. е. когато от премиерата на Гендовата кинокомедия ще са изминали само 4—5 години, в. „Юг“<sup>33</sup> ще провъзгласи Гендов като „първият носител на кинематографичното изкуство в България“ и за първи път ще срещнем израза „под режисурата на Гендов“<sup>34</sup>. Не ми е известно до този момент печатът да е удостоявал някой българин със званието кинорежисьор.

Идеята на кинокомедията „Българан е галант“ по сведения на Гендов е заимствувана от карикатура, печатана в хумористичния вестник „Българан“. По остроумен анекдотичен начин се е осмивал елегантен бонвиван, който задирял по улиците млада дама. Поради туй, че засягал нрави от съвременния градски бит, филмът бил приет радушно от зрителите. За сполуката му допринесли както актьорската игра на самия Васил Гендов, така и професионалната опитност на оператора на „Модерен театър“ — Гаetano.

Доволен от филма бил и продуцентът Аладар, който „почерпил“ Гендов с... една пура. Нещо като хонорар!...

Отзивите в печата са приповдигнати и щедри на хвалебствия. „Дневник“<sup>35</sup> коментира с възторжен тон впечатлението на публиката от премиерата:

„Сензация в „Модерен театър“.

„Българан е галант“.

Това е името на първата (к. м. — Г. Ст.—Б.) българска кинематографическа комедия, снета в София и играна от българските артисти при Народния театър г-жа Мара Липина и господин Васил х.Гендов. Комедията и снимките са доста сполучливо направени и тази комедия представлява голяма новост за българското общество и частно за столичани. Интересно е всеки да види как се заражда едно изкуство в една млада и напредничава страна като България, която се стреми във всичко да подражава на западноевропейските колоси, не иска да изостава назад и в областта на кинематографа и току виж туря начало на един нов отрасъл в изкуството“ (к. м. — Г. Ст. — Б.).

И наистина „новият отрасъл“ видял бял свят и под българско небе.

Публиката, привикнала до този момент да се залива от смях на похожденията на френско-италианския Иванчо, виждала вече на екрана познати нашенски улици, лица и нрави. Съвсем близък ѝ бил и образът на полулегналия лъв, нарисуван във встъпителните надписи на лентата, по подобие на галския петел от филмите на „Пате фрер“.

И така, българска кинокомедия с българска марка!

Българинът бил готов вече да влезе в съперничество със западноевропейските колоси.

Ала това съперничество останало само във фантазията му.

Съдено било на „новия отрасъл“ още в най-крехката си възраст да се сблъска с планини от мъчнотии и да си остане в пионерски стадий чак до разгрома на капиталистическия строй. Загледан в примамливите хоризонти на сиромашка България, лъвът си останал дълго време полулегнал, без да се възправи в целия си ръст. Не му стигали сили. . .

Но за това друг път.

## БЕЛЕЖКИ

<sup>1</sup>Вж. подробности в рубриките „Нашият календар“ от Ал. Александров в сп. „Киноизкуство“ и „Филмови новини“.

<sup>2</sup>Сп. „Филм“ от 1/15, VIII. 1944 г.

<sup>3</sup>Пак според спомените на д-р Хитров.

<sup>4</sup>В Австрия е показвана също програма от първите Люмиерови късометражки.

<sup>5</sup>Бр. 18, 1909 г.

<sup>6</sup>Бр. 185, 1909 г.

<sup>7</sup>Броят от 1 април 1910 г.

<sup>8</sup>В. „Марица“, бр. 342, 22 май 1911 г.

<sup>9</sup>В. „Санстефанска България“, бр. 544, 11. VIII. 1909 г.

<sup>10</sup>Бр. 1200, 1900 г.

<sup>11</sup>„Юг“, брой 2195, 13. IV. 1926 г.

<sup>12</sup>Главно мемоарите на В. Гендов.

<sup>13</sup>Според някои наши пионери това бил биоскопът на Владимир и Гюзела Петкови.

<sup>14</sup>Такива побългарявания били нещо обикновено в тогавашната практика. За тях съдим най-вече по рекламните заглавия в печата: „Набитият женчо Қольо“, „Гунчо като тропически войник“, „Гого става стражар“, „Янко комарджията иска да се самоубива“, „Лулчо като детектив“, „Бай Ганьо бикоборец“, „Страхът на рентнера Заяков от водата“, „Пижо гуляе“, „Госпожа дебелана Шишкова“, „Иванка има обувки с колелца“, „Ветрогонов прави салтомортале“, „Драмата на ул. „Пиротска“ и др.

<sup>15</sup>Филмът се съхранява в Националната филмотека.

<sup>16</sup>Виж В. Гендов, „Трънливият път на българския филм“.

<sup>17</sup>Филмът се съхранява в Националната филмотека („Иванчо на бал“).

<sup>18</sup>Бр. 631, 23 май 1912 г.

<sup>19</sup>В. „Тракия“, брой 15, 22 март 1914 г.

<sup>20</sup>Брой 628, 641, 655, 770, 1904 г.

<sup>21</sup>Брой 1250, 1904 г.

<sup>22</sup>Същият брой.

<sup>23</sup>4 май 1928 г.

<sup>24</sup>Погрешно. На филмовата лента е обозначена 1913 г.

<sup>25</sup>4 април 1912 г.

<sup>26</sup>Брой 5, 1913 г.

<sup>27</sup>В. „Дневник“, бр. 4047, 2 декември 1913 г.

<sup>28</sup>Бр. 4078, 4. I. 1914 г.

<sup>29</sup>В. „Дневник“, бр. 4206, 14. V. 1914 г.

<sup>30</sup>Очевидно става дума за същия филм.

<sup>31</sup>За първи път оповестих тези надписи в „Киноизкуството в България“, 1960 г., изд. Българска национална филмотека.

<sup>32</sup>В отговор на една анкета на Националната филмотека.

<sup>33</sup>Бр. 87, 27. I. 1919 г.

<sup>34</sup>Отнася се за филма „Любовта е лудост.“

<sup>35</sup>От 14. I. 1915 г.



# ПАЗОЛИНИ — ТЕОРЕТИК НА КИНОТО



„Моят единствен идол е действителността. Аз избрах професията на кинематографиста наред с писателската именно защото пред изразяването на действителността с помощта на символи, каквито са думите, предпочетох киното, което е изразяване на действителността чрез самата действителност.<sup>1</sup> Към тая своя декларация известният италиански поет, романист, драматург и лингвист, режисьор и теоретик на киното Пиер-Паоло Пазолини сам направи съществено допълнение: „Насочването към марксизма е за мен абсолютно необходимо, защото това е единствената идеология, която ми дава възможност да запазя връзка с действителността.“<sup>2</sup> В тази декларативна привързаност към марксизма, която Пазолини опровер-

гаваше чрез крайните си изказвания, чрез трагичните противоречия на творческите си търсения, е особено осезаем и важен стремежът да се намери в реалността (и в материалистическия мироглед) твърда опора, изход от идейния кризис, ариаднина нишка в лабиринта на мъчителните пориви към истината.

Не случайно всестранната, но белязана с дилетантизъм, образованост на италианския художник, очевидна дори при най-повърхностно запознаване с неговите изказвания, се превръща в поразителна всеядност и еkleктизъм. Ако в областта на художествената практика неговото насочване към различни видове изкуства служи за безспорно доказателство за необикновена надареност, то опитът му да



съчетае в теоретически план концепции, от една страна, на Маркс и Грамши, а, от друга, на позитивизма и екзистенциализма, на фройдизма и християнската догматика свидетелствува за вътрешна противоречивост и непоследователност, засилена от пристрастие към епатиращи политически декларации.

В тоя смисъл Пазолини беше типичен представител на прогресивното крило на западната интелигенция. Той се намираще под най-различни влияния, следваше преходните капризи на модата, не виждаше реален изход от създалото се положение. Обаче едновременно с това не може да не се забележи неговата искрена ненавист към буржоазията, презрението му към меркантилните апетити на „потребителското общество“. Ето защо кълбото от противоречия, с които ние се сблъскваме в неговите теории, при последна сметка отразява различни страни и аспекти на идеологическата борба в съвременния свят. В тях според нас са фокусирани съществени проблеми (както творчески, така и научни), вълнуващи художниците на Запад. На свой ред тия проблеми не могат да не вълнуват и нас, защото ние не можем да останем безразлични към това, какво ще бъде по-нататъшното задълбочаване на кризиса на капиталистическата цивилизация, доколко бърза ще се окаже неизбежната победа на скритата в нейните недра демократична, прогресивна култура.

Дълбоко закономерно е, че трагичната гибел на Пазолини, станала на 1 ноември 1975 г., сблъска с нова сила прогресивните и реакционните сили на съвременна Италия в оценката на неговата дейност и творческо наследство. Не може да не се съгласим с Маурицио Ферара, поет и политически деец, член на ЦК на Италианската компартия, който писа: „Той, Па-

золини, бе труден и рядък човек. Неговата гибел е голяма скръб за всички, които знаят, че идеите съществуват за справедливата борба, и радост за фашистите и фарисенте, които го ненавиждаха и се бояха от него.“<sup>3</sup>

\* \* \*

Причините за сложността и непоследователността в миросгледа и творчеството на Пазолини очевидно трябва да се търсят в своеобразието на неговия жизнен път и в тая специфична ситуация, която се създаде в Италия през следвоенния период.

Пазолини е роден на 5 март 1922 г. в Болоня. Първите години от живота си той прекарва в постоянни преселвания (предимно из Северна Италия) заедно със своя баща — офицер-аристократ. Голямо влияние върху него оказва майка му — представителка на селската буржоазия от областта Фриули, специфичният диалект на която ще стане езикът на първите книги на поета. С Фриули е свързано началото и на политическите прояви на Пазолини.

„По време на войната аз отидох във Фриули, където се евакуирахме от Болоня (тук за участие в партизанското движение бе убит моят брат). След Болонския университет Фриули бе за мен втората основна среда, макар и в значителна степен изкуствена, но по моя собствена вина, понеже аз направих тая област от Италия своего рода идеално пристанище на поезията и на естетическите и мистическите си фантазии. Въпреки това пребиваването ми там бе за мен твърде важно, защото тъкмо тук аз станах марксист, при това по твърде необикновен път. Аз разбрах истинския облик на селяните от Фриули едва след като използвах крайно субективно техния диалект в поезията. Веднага след войната местните надничари започнаха ма-

„Акатоне“ (1961)



„Мама Рома“ (1982)





сова борба против едрите земевладелци от областта. Аз се оказах абсолютно неподготвен за тая борба, понеже моят антифашизъм бе естетически и културен, но още не и политически. За пръв път в живота си аз се сблъсках с класовата борба и без всякакви колебания застанах на страната на надничарите.<sup>4</sup>

Това изказване разкрива противоречивото приобщаване на Пазолини към обществената борба. И тая противоречивост по-нататък не само че не намира разрешение, но все повече се засилва. Насочил се от най-ранно детство към изкуството (на четири години Пиер-Паоло говори чрез стихове, а от седем започва да ги записва), Пазолини подхожда към всички проблеми на живота преди всичко естетически и след това осъзнава тяхната социална и политическа същност. А пристрастията на художника, сякаш раздвоявайки се, го водят едновременно по пътя на верността към живота, на пределния реализъм (понякога преминаващ в натурализъм) и на мистичните обобщения (оттук и стремежът да се придава на всички възплачвани конфликти глобален митологичен характер).

Перипетияте в творческия път на Пазолини постоянно разкриват това противоречие. Оказал се през 1950 г. в Рим, художникът се сблъсква със света на лумпен-пролетариата на италианската столица, свят, който ще даде материал и език за неговите романи и за първите му два филма — „Акатоне“ и „Мама Рома“ (1961 и 1962 г.). Ако диалектът на Фриули бе използван от поета предимно за естетическия ефект „остранение“, то жаргонът на римските лумпени му позволява да постигне максимално подобие на предаваната реалност, стремежът към което излъчва най-известните прозаични произведения на художника — „Продажни младежи“ (1955) и „Жесток живот“ (1959). От момента на тяхната поява Пазолини завоюва известност.

Паралелно с литературната дейност той усвоява теоретическото наследство на марксизма (предимно по работите на Грамши), води отдела за художествена критика на прогресивното списание „Официна“, издавано в Болоня през петдесетте години, а също така установява контакти с Италианската комунистическа партия, като сътрудничи в нейните печатни органи. Специално през средата на шестдесетте години той води постоянна рубрика „кореспонденция с читателите“ във „Вие нуове“, издание на ИКП. Това е времето на окончателното формиране на антибуржоазната насоченост в цялата дейност на художника (както художествена, така и публицистична).

През последното десетилетие от живота му дейността на Пазолини има най-разнообразен характер. Оставил поезията, той през 1968 г. отново се връща към нея,

като публикува крайно спорното политическо стихотворение „ИКП — към младежите“, в което полемически подчертава буржоазния характер на студентския бунт и взема под защита полицията като представители на народа, които не знаят какво правят. Този позиция може би се обяснява с неуспешните опити да се установи по-непосредствена връзка с представителите на студентското движение.<sup>5</sup>

В течение на няколко години Пазолини заедно с писателя Алберто Моравиа и философа Алберто Карочи ръководи списанието „Нови аргументи“, където почти във всеки брой се публикуват негови теоретически и публицистични статии, а също така прозаични и стихотворни произведения. През 1968 г. той за първи път се насочва към театъра, като написва подред шест трагедии в стихове, една от които е поставена от него в Турино през същата година.

И все пак централно място сред творческите прояви на Пиер-Паоло Пазолини безусловно заемат филмите, поставени от него в повечето случаи по собствени сценарии. Обосноваване и допълнение към тия филми са неговите теоретически статии, разработващи проблемите на киноезиката.

Пазолини се насочва към киното за пръв път през 1954 г. През следващите седем години той написва единадесет сценария, сред които наред със занаятчийската серийна продукция има и значителни произведения: „Нощите на Кабирия“, реж. Фелини (1956), „Дългата нощ на 43-а год.“, реж. Ванчини (1961), и др. От 1961 г. Пазолини поставя 13 пълнометражни филма и цяла редица новели, късометражни и документални произведения.

Във филмите на Пазолини, както и в неговите литературни творби, причудливо се преплитат митологични и християнски мотиви, елементи на социален анализ и на фройдистки подход при разработката на психологията на персонажите. В „Евангелие по Матей“ италианският режисьор ни предлага „прочит на Свещеното писание по Грамши“<sup>6</sup>, в „Едип цар“ трактува Софокъл по Фройд, във филма „Птици — големи и малки“ „изяжда самия себе си като догматик“<sup>7</sup>, откривайки непоследователност в собственото си разбиране на марксизма. Неговият последен филм „Сало или 120-те дни на Содом“, предизвикал остро недоволство на неонацистите (възможни участници според някои наблюдатели в неговото убийство), също не е лишен от противоречия. Като изобличава нравите на главатарите на „република Сало“, създадена от Мусолини през периода на хитлеристката окупация на Северна Италия, режисьорът заедно с това изхожда от патологичните мотиви в творчеството на Маркиз дьо Сад.



Би било напразно и безсмислено да се опитваме в рамките на една статия да дадем обща оценка на цялата многостранна художествена, научна и публицистична дейност на Пазолини. Задачата, която си поставяме, е значително по-скромна, макар и съвсем не проста: като разгледаме неговите възгледи за същността на кинематографа, за строежа на киноезика и формите на киноизкуството, да разкрием тяхното общонаучно значение, връзката им с развитието на западноевропейския кинематограф и с произведенията на самия режисьор. Макар той да не създаде цялостна концепция за киното (системността и последователността изобщо са чужди на неговия темперамент), в изследванията, отнасящи се към периода 1964 — 1968 г., когато Пазолини отделя най-голямо внимание на теоретическите и философски проблеми на киноезика, ясно се проявяват близки до марксизма методологически принципи, които, приложени към анализа на кинематографа и във връзка с постиженията на съвременната наука, дават възможност на автора в много отношения по нов начин да осветли, а и частично да реши отделни проблеми от теорията на киното.

Наред с безусловно верните положения в тази най-малко противоречива и поради това най-перспективна част от наследството на художника не можеха да се проявят и присъщите му заблуди от мирогледен характер, толкова повече, че той подхожда към изучаването на тая проблематика, според собственото му признание<sup>8</sup> като философ-дилетант, „от гледна точка на поета“. От друга страна, изясняването на грешките може да се окаже полезно за разбиране на съвременния кинематограф, на формите на неговото съществуване и развитие, а също така и на конкретните произведения, анализирани от Пазолини, или пък на неговите собствени работи.

#### От диалекта и сценария към киното и действителността

Насочвайки се към изследване на изкуството, Пазолини излиза от два различни източника: от една страна, от общата естетика и социология (специално от ранните работи на Дьорд Лукач и от известния труд „Социология на романа“ на Люсиен Голдман, чийто изводи той се опитва да приложи и към киноизкуството) и, от друга страна, от своите собствени лингвистични търсения, опиращи се върху методологичните принципи на структурната лингвистика и семиотика. Признавайки като цяло възможността от структурните методи, италианският режисьор едновременно с това подхвърля на рязка критика крайностите на структурализма, чийто отделни представители са склонни да видят в анализа на структурите край-

ната цел на всяко научно изследване. Закономерно е и това, че той подчертава зависимостта между развитието на научната мисъл на Запад и обществено-политическата еволюция на съвременния капитализъм. Ето какво пише Пазолини в своята програмна работа „Лаборатория“: „Структурализъмът въпреки това се представя в един аспект, станал може би несправедливо най-типичен, като своего рода „геометрия на магмата“, която вече не може да бъде опозната другояче освен геометрически. Но като поет аз не мога да се задоволя със самия акт на познанието и се стремя непосредствено да предам, да опозная магмата отвътре. Като марксист аз не мога да се задоволя с описанието и опознаването на „действителността като такава“, а се стремя да се намесвам, да я подреждам както чрез самия акт на познанието, така и практически, противодействайки на вълната от формализъм и емпирика на възраждащия се неокapитализъм. Именно тук изпъква проблемът за напълване със съдържание на схемата „структурата като процес“, обаче, разбира се, не с „невинната философия“, за която пише Леви-Строс, а с ценностите на марксистката идеология. . . Моята гледна точка е гледната точка на участника в класовата борба. Това е погледът на класовото съзнание.“<sup>9</sup>

Именно понятието „структурата като процес“, с помощта на което писателят се стреми да преодолее основния недостатък на структурната методология — подценяването на момента на историзма, главния момент в марксисткия подход към формите на общественото съзнание, прави неговите теории своеобразни и плодотворни. По такъв начин насочването към тях ни позволява да разгледаме редица общи закономерности от развитието на естетическата мисъл на Запад, специално опитите за съдържателно изтълкуване на някои абстрактни понятия на семиотиката и теорията на информацията.

Пазолини привежда два примера за „съдържателно напълване“ на структурния анализ: отношението на диалекта към езика и на сценария към филма.

В първата част на „Лаборатория“, озаглавена „Бележки en poète“<sup>10</sup> по повод на марксистката лингвистика, теоретикът разглежда езика в трудовете на Грамши с оглед на взаимопроникванията между различните диалекти, които съставят не граматическата схема, а живата плът на италианския език, неговите изразни средства.

Насочването към диалекта в дадения случай никак не е случайно. Преди всичко то е свързано с общите закономерности в развитието на съвременната цивилизация, в която в противовес на демонстративната унификация, породена от различните



„мас-медия“, се издига изконното значение на местните огнища на културата, необхванати още напълно от процесите на интеграция. Културата на Италия дава тук богат материал, доколкото обособеността на отделните райони в много отношения се запазва и до днес (като пример е достатъчно да се посочи Сицилия, но сходни моменти могат да се открият и в други райони).

На тия процеси е съзвучна индивидуалността на самия Пазолини, за когото даденото, частното, изключителното служи като база за създаване на естетически ефекти. Във връзка с това в „Бележките“ изследователят се интересува не толкова от реалната езикова ситуация, колкото от разработката на методи за анализ, които биха позволили да се улови връзката между лингвистичната правилност на една или друга диалектна форма и нейното индивидуално своеобразие, съставляващо непреходната ценност на тия обречени на отмиране образования. Именно това според Пазолини е отличителният белег на „марксистката лингвистика“.

Противоречивото съчетание на творчески пристрастия и на стремеж за придържане към максимална научна строгост характеризира и втората част на „Лаботория“, наречена „Сценарият като структура, стремяща се към друга структура“ и изцяло посветена на взаимодействието между литературата и кинематографа. Тъкмо тук изпъква мястото на киното както в творческата практика, така и в системата от възгледи на италианския режисьор. Според него отношението между структуралистичната схема и нейните ценности е сходно с отношението между литературния сценарий и неговото кинематографично възплъщаване. Тук сценарият се проявява като схема, реално невъплътена, а филмът — като самостоя-

телно произведение, запазило обаче отпечатъка на първоначалната литературна форма.

Италианският режисьор се интересува само от един аспект на проблема за сценария — това, че „в определен момент всички сценарии са „самостоятелна техника“, главната структура на която се заключава в постоянното и скрито отпращане на читателя към бъдещото кинопроизведение“<sup>11</sup>. Ето защо „Основната характеристика на „знака“ на сценарната техника е следната: той води към обозначаваното по два свързани и сливащи се канала. Т. е. знакът на сценария обозначава, следвайки нормалния канал на всички писмени езици и специално на литературните жаргонни, но едновременно с това той отпраща към същото обозначаващо, пренасочвайки адресата към друг знак — знака на бъдещия филм.“<sup>12</sup>

Авторът пояснява това положение, като установява произволна връзка между лингвистиката и науката за киното: в съдържанието на словото Пазолини особено отделя наред с общоприетите графическа и звукова форма на знака зрителния образ, който уж съпътствува в нашето възображение всяко слово. Произнасяйки „Пиетро“, ние си представяме човек на име Пиетро, а на думата „добро“ например отговаря зрителен образ, значително по-малко определен, обаче също толкова реален. Точно така, както филмът е действително съдържание на сценария, зрителният образ („кинема“) допълва и напълва графическия („графема“) и звуковия облик на словото. За словото на сценария по такъв начин се оказва характерно „акцентирането върху един от неговите компоненти — кинемата“<sup>13</sup>.

Именно съчетаването на два начина за възприемане на един текст съставлява според Пазолини отличителната черта на

„Изварата“ (1962)



„Евангелието на Матей“ (1964)





„структурата, стремяща се към друга структура“, в случая сценария — литературния текст, стремящ се към кинематографически текст, като негово по-конкретно възглавяване. По такъв начин в синхронната система на структурния анализ се въвежда противоположен елемент — диахронията, историческото, временното изменение, и авторът се възвръща към своята изходна предпоставка за необходимостта от заместване на понятието „структура“ с критичното понятие „процес“. В заключение на своята работа италианският теоретик обобщава: „Всичко това, струва ми се, опровергава твърдението на Леви-Строс, според което не може строго да се определи заедно и едновременно стадий А и стадий Б (което е възможно само в структурни термини и отвън) и емпирично да се провери преходът от единия към другия (което е единственият разумен начин той да бъде разбран). Пред динамичната структура на сценария ние прекрасно можем да определим строго отвън и в структурни термини стадий А (да кажем, литературната структура на сценария) и стадий Б (кинематографичната структура). И ние можем едновременно емпирично да проверим прехода от единия стадий към другия, понеже „структурата“ на сценария се състои тъкмо в тоя преход от литературния стадий към кинематографическия стадий.“<sup>14</sup>

Критиката на общите положения на структурализма заставя автора да се противопостави и на примитивните опити за пряко прилагане на лингвистичните и литературоведски методи към анализа на кинематографа. В това отношение той съвсем не е сам. Достатъчно е да напомним, че почти едновременно с появата на „Лаботория“ Кристиан Мец написа своята програмна стария „Киноезикът — система или дейност?“, в която подложи на критика съществуващото в киноведската практика ненаучно уподобяване на кадъра със словото, на епизода с фразата и т. н.<sup>15</sup> Но ако Мец насочи основните си усилия за доказване на доста конкретни положения, поставяйки ударение върху по-голямата целесъобразност на сравняването на кадъра с изказването и върху разработката на „синтагматиката на изобразителния ред“, то Пазолини преди всичко се спира на теоретически въпроси с по-глобален характер, използвайки очевидната възможност за съпоставяне в самия сценарий на лингвистичния, литературния и скрития кинематографичния аспект. По-специално италианският режисьор подчерта: „Тук (в определеното на кинематографическите знаци—К.Р.) ние винаги сме излизали инстинктивно от литературната калка и съзнателно или подсъзнателно сме търсили аналогия между кинематографи и писмени езици. . . Но ако киното е друг

език, не е ли естествено да се предположи, че такъв неизучен език може да бъде основан върху закони, които нямат нищо общо с привичните ни лингвистични закони?“<sup>16</sup>

На формулирането на тия специфични за киното закони ще бъде посветен по-късно докладът „Писменият език на действието“, на който ще се спрем по-нататък. В дадения случай нас ни интересува принципната постановка на въпроса за природата и своеобразието на киноезика. Като се основава върху изказаните по повод на сценария положения, Пазолини в друга своя работа — „На полето на поетическото кино“, дава определение на кинематографа в сравнение с естествения език: „За основа на кинематографа служи език реален, но частичен — това е система от зрителни образи, която съпровожда системите на графическите и звуковите знаци на нашето общуване. Великата сила на кинематографа се състои в това, че той може с един елемент да каже това, за което обикновено се изискват три елемента. Обаче ако графическата форма на словото незабавно „поражда в съзнанието“ и фонема, и кинема, кинемата извиква съответните фонема и графема по-малко непосредствено. (Понеже механизъмът на нашия мозък от векове е приучен към един главен тип асоциации: писменото или устното слово, пораждащо звука и изображението).“<sup>17</sup>

Да оставим настрана детайлите на тая концепция и да се обърнем към същността ѝ. От гледна точка на марксистката диалектика реалното съдържание на всяко понятие или теоретическо построение винаги е действителността, т. е. във всеки даден случай определен аспект, част от нея. И макар че различните форми на познанието, каквито са науката и изкуството (ако то се разглежда в познавателен план), съчетават в себе си конкретното и абстрактното в различна степен (бидейки в единия случай непосредствено образно, а в другия — чисто понятийно познание), всички те при последна сметка „отразяват“ действителността, ако терминът „отражение“ се разбира в разширения философски смисъл, който му придаде Ленин. Ето защо очевидно е, че построената от италианския изследовател система за „напълване“ е само вариант от придвижването на анализа от по-абстрактното (италианския език или сценария) към по-конкретното (диалекта или филма). Естествено е също така да се предположи, че при достатъчна научна последователност краен пункт на тая концепция ще се окаже действителността като такава.

Сега става ясно защо италианският режисьор определя киното като изразяване на действителността с помощта на самата



действителност, като „писмен език на действително“. Той обяснява изключителното място, което кинематографът заема в неговата система, с това, че „киното е именно самата действителност, само че в „писмена“, „записана“ форма, а реалността при последна сметка е не нещо друго, а именно кино в натура“<sup>18</sup>. Пазолини твърди противно на общоприетия в психологията възглед, че в киното имаме работа не с „усещането“ на реалността, а със самата реалност.

Ние ще можем да се ориентираме сред тия твърде сложни и спорни проблеми с помощта на семиотиката, към която нееднократно се насочва и самият Пазолини. Обаче италианският изследовател в редица случаи не успява да избегне капаните на най-разпространените идеалистически изопачавания на тая дисциплина. По-надолу ние ще се опитаме да анализираме неговите построения върху базата на ленинската теория на отражението. При това трябва ясно да се разграничат два аспекта, в които може да се разглежда кинематографът (както и всяко друго изкуство): ако досега, говорейки за възгледите на Пазолини, ние насочвахме основното си внимание върху познавателния, гносеологически аспект на явленията (което ни позволи да обясним неговото разбиране на кинематографа върху основата на представата за действителността), то по-нататък ще става дума предимно за комуникативната функция на кинематографа, т. е. за това, по какъв начин хората предават помежду си мисли и чувства с помощта на движещите се върху екрана изображения и на съпровождащия ги звук. Именно тоя аспект се разкрива пред нас от общата теория на знаците и знаковите системи. Не напразно един от ключовите текстове на италианския режисьор има второ свое название: „Киното като семиология на действителността“.

Наистина още в самото това название се крие противоречие, чийто източник е философската непоследователност на автора. В тази своя работа Пазолини твърди: „Разликата между киното и живота според мен е незначителна и общата семиология, описваща живота, може със същия успех да служи за описание на кинематографа... Единственото различие, съществуващо между живота и киното, се състои в това, че във филма действително (или образният знак, изображението, изразното средство, възпроизведената жизнена синтагма — изберете си което искате определение), чийто обозначаемо е идентично на аналогичното реално действие (напълно същите персонажи от плът и кръв в същата естествена и социална среда), веднага изпъква пред нас завършено и разшифровано, сякаш смъртта вече е настъпила.“<sup>19</sup>

Нека да разгледаме това положение по-подробно, като го освободим предварително от мистично-поетическата му окраска. Пазолини твърди, че дейността на човека може да бъде окончателно разбрана (и разшифрована) само след неговата смърт, понеже преди това той може кардинално да изменя своите позиции (и метаморфозите на мнозина политически дейци са нагледно доказателство за това). Правилен е паралелът между тая функция на смъртта и авторския отбор на значителните, а съответно и значещи явления на реалността — наистина всеки елемент на филма трябва да бъде за зрителя понятен при условие, разбира се, че той разполага с определен запас от знания.

Спорното е другаде. Чрез уподобяването между киното и живота италианският режисьор всъщност твърди, че животът сам по себе си във всички свои аспекти е знаков, че той представлява самостоятелен език, който само се фиксира от кинематографа. Тук има двояко заблуждение. Първо, не всичко в действителността е знак, дори в неговото най-общо семиотическо определение. Знак се нарича предметът (в общофилософския смисъл на думата), който заменя (или посочва) друг предмет, т. е. той е възприеман не сам по себе си, а в отношение както към възприемачия (към зрителя), така и към обозначаемото (към избобразяваното). От това определение е очевидно, че например хлябът, който ядем, сам по себе си не е знак, както и много други предмети и явления от обкръжаващия ни свят. Друг въпрос е, че същият този хляб може да придобие знакова функция, например в ритуала на поднасяне на „хляб и сол“, но това само доказва, че практически всеки предмет може да стане знак. За разграничаване на различните видове знаци семиотиката предлага да се отделят, от една страна, същинските знаци, а, от друга, предметите, използвани в качеството им на знаци, но предназначени и за други функции. Същинските знаци се различават и от признаците (или симптомите): ако с помощта на знаци един човек съзнателно съобщава нещо другиму, то по определени признаци възприемачият може да извлече информация, често скрита — по цвета на залеза може да се определи времето за следващия ден, по пулса — състоянието на болния, а по треперенето на ръката — алкохолизма или лудостта.

Без да отчита това разделение, смятайки действителността сама по себе си за знакова, Пазолини неизбежно изпада в задънена улица, изход от която му дава... мистиката. Така той е принуден да заяви: „... дори дървото е знак в лингвистичната система. Но кой говори с помощта на дървото? Бог или самата действителност? Дървото е знак, позволяващ ни да общу-



ваме с тайнствената личност. Поради това киното по пътя на непосредственото възпроизвеждане на физическите форми, предмети и т. н. в своята същност е поетично. Това, разбира се, е само един, да кажем, доисторически, дори почти докинематографически аспект на проблема.<sup>20</sup>

Ако от гледната точка на поета може да е естествено да се вижда скрит смисъл в дървото, то за философа-материалист трябва да бъде очевидно, че само по себе си дървото в действителност не е знак и в най-добрия случай може да бъде признак на плодородие или на сушав климат.

Именно поради това положението кардинално се променя, когато ние преминем от разглеждане на реалността към анализ на кинематографа или дори на фотографията: изображението на същото дърво вече става знак, защото то е изображение върху плоскост, ограничена от рамката на кадъра. То не притежава самостоятелна ценност (в семиотически, а не в стойностен смисъл), а отправя към конкретния предмет — дървото, откъснато от своето изображение във времето и пространството. Тази фотография служи и като знак, изразяващ мислите и чувствата на автора — човека, който е избрал за фотографията именно това дърво, в дадено обкръжение, от дадена гледна точка и го е пренесъл отначало върху лента, а след това върху фотохартия. Очевидно е, че този елементарен анализ в основните си черти се оказва приложим в още по-голяма степен и към кинематографа, още повече към игралното кино, което, както и всяко изкуство, представлява процес на общуване между автора и зрителя, а всеки филм съставлява част от комуникативна ситуация, в която всеки негов елемент има знакова функция.

По този начин построенията на Пазолини се оказват верни само в приложение

към самия кинематограф, а не и към действителността като такава. Ако дори най-общата семиология описва само някои явления на действителността, то семиотиката на киното трябва да се стреми да разбере всички явления на кинематографа, което съвсем не значи всички негови аспекти, защото теорията на знаците може да разглежда движещите се върху екрана изображения само от гледна точка на тяхната комуникативност, докато психологията, гражданската история, естетиката или теорията на „масовата култура“ осветяват други, не по-малко, а често пъти и по-важни страни на кинематографа.

Като изхожда в своя анализ на отношението на кинематографа към действителността от верни предпоставки, Пазолини допуска и редица неточности и погрешни положения. Разсъждавайки по-скоро като художник, отколкото като философ, той разширява извънредно сферата на знаковото в живота, което неизбежно го довежда до философския идеализъм. Като отъждествява психологически понятията „смърт на човека“ и „крайност“, „завършеност“ на произведението на изкуството, той подменя второто с първото и стига до обяснението, но философски несъстоятелен извод за страха и за влечението към смъртта като движеща сила на изкуството, сближавайки се по този начин с естетическите възгледи на екзистенциализма.

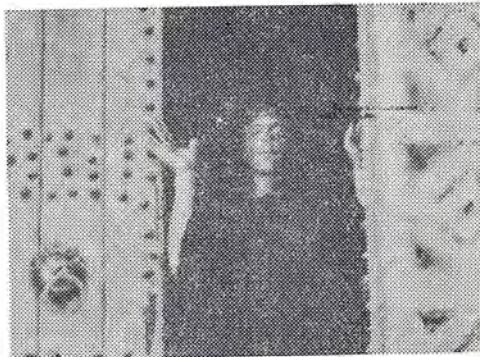
Обача при всички си присъщ еklektизъм италианският изследовател вярно набелязва пътищата за решаване на проблема за отношението на киното към действителността, определяйки кинематографа като възпроизвеждане на реалността, при това преди всичко реалността на човешкото действие, чиято знаковост той разкрива и обяснява.

В доклада си „Писменият език на действието“ Пазолини писа: „И така дей-

„Големи птици и малки птици“ (1966)



„Египетски цар“ (1967)





ствието на човека в реалността е първият и главен език на хората. Например езиковото наследство на доисторическия човек е преобразяването на реалността, свързано с необходимите действия. Именно в тия действия е изразявал себе си човекът на тия отдавнашни времена. Преобразяването на социалните структури, което по съответен начин въздействува върху културата, и т.н. — такъв е езикът, с помощта на който изразяват себе си революционерите. Ленин в известен смисъл е създал велика поема на действието. Устно-писмените езици само допълват този първичен, главен език: първата информация за даден човек ми съобщава езикът на неговото лице, поведение, навици, техниката на владее на тялото, неговите действия и само в крайна сметка устно-писмената му реч. Впрочем именно така се извършва възпроизвеждането на реалността в киното.<sup>21</sup>

### Кинематографическо творчество и литературно творчество

Първият проблем, който изпъква при насочването към въпросите за езика както на литературата, така и на киното, е съотношението между граматиката и поетиката, равнището на езика, общ за всички произведения, и стилистическите различия между отделните текстове или групи от текстове.

Ако в областта на белетристиката решаването на този проблем е относително просто, то в сферата на аудиовизуалното изкуство не съществуват ясни критерии. В тоя смисъл работите на Пазолини са поучителни отново със своя еkleктизъм: авторът постоянно преминава от разглеждане в нарочно опростена форма на най-общите закономерности на езика към най-тънки стилистически анализи или социологически вмъквания. Нашата изследователска задача се състои именно в това — да се опитаме да разграничим тия две равнища и да определим спецификата и мястото на всяко едно от тях в системата от възгледи на италианския режисьор.

Разработката на граматиката на киното необходимо предполага: определяне на отношението на „киноезика“ към естествения, устно-писмен език, отделяне на минимални знакови единици, които приблизително биха отговаряли на фонемите, морфемите, на думите, фразите и т.н., най-сетне обосноваване поне на някои закономерности, позволяващи тия единици да се съчетават.

Естествено решаването на всички тия задачи едва ли е по силите на един човек, колкото прозорлив и талантлив да е той. Обаче своеобразието на съвременния етап от развитието на науката за киното, по-

точно казано, неговата печална особеност се състои в това, че ако с разработването на проблемите на киноезиката се занимават много хора, то всички тези автори още не са стигнали до общи изводи, нещо повече, те постоянно полемизират помежду си и взаимно се опровергават. Всичко това обяснява стремежа на Пазолини да построи самостоятелно своя система от възгледи не толкова като се опира върху работите на други специалисти, колкото като се оттласква от тях.

Единственият повече или по-малко общоприет източник на всички съвременни концепции за киноезиката — структурната лингвистика, е използван от Пазолини и като паралел, и като антитеза на съответния вариант на кинознанието. От една страна, италианският теоретик твърди, че на лингвистичните знаци (*lin-segni*) в киното съответствуват образи-знаци (*im-segni*), знаци зрителни и изобразителни, които съставят речника на кинематографа. От друга, в труда си „Поетическото кино“ той пише: „Действието на кинематографиста, макар и да е подобно на действието на писателя, представлява нещо значително по-сложно. В речника не съществуват изображения. Няма класифицирани и готови за употреба изображения. И ако ние искаме да си представим речник на изображенията, то този речник ще бъде безкраен, както си остава безкраен речникът на възможните думи. Кинематографистът няма словарен запас, а има безкрайни възможности. Своите знаци, образи-знаци той черпи не от систематизирани чекмеджета или торби, а от хаоса, в който комуникативността (автоматична или подобна на съновидение) съществува само подмолно, като възможност, като сянка. Съответно на това действието на кинематографиста е не единно, а разделено. Отначало той трябва да извлече от хаоса образа-знак, определяйки неговото място във въображаемия речник на образите-знаци (жестове, среди, съновидения, спомени); и едва след това може да премине към истинска писателска работа, обогатявайки този засега чисто морфологически образ-знак чрез специфичната изразителност на творческата си индивидуалност. Докато работата на писателя е творчество естетическо, работата на кинематографиста първоначално е творчество лингвистично и едва след това — естетическо.“<sup>22</sup>

Вторият, значително по-спорен аспект на киноезиката в опозицията му към естествения език е неговата ирационалност, доколкото светът на образите-знаци в очите на художника образува „света на паметта и съновиденията“<sup>23</sup>. Против тази действително мнима ирационалност са въставали мнозина критици на Пазолини и преди всичко италианският теоретик Виторио Салтини, който подчертаваше:



„Самото съотнасяне на съня с кинематографическия епизод е чиста фантастика. За да се пресъздаде сънят в киното, е необходимо да се измислят сложни изкуствени образи, които напомнят съвсем не съня, а неговото мислено възпроизвеждане, при това твърде приблизително, относително и условно... Въпреки това, което мисли Пазолини, възпроизвеждането на съня в киното се удава по-трудно, отколкото в литературата и в другите видове изкуства.“ И по-нататък: „Рационалността е идеологическо понятие. По отношение на езиковия материал то загубва смисъл.“<sup>24</sup>

Обаче Пазолини независимо от погрешните изводи, до които стига по-късно, отбелязва вярно една съществена черта на киноезика — неговата конкретност. „По време на своята предварителна и фундаментална работа, заключаваща се в пресъздаване на речника, кинематографистът никога няма да успее да намери абстрактни понятия. В това по всяка вероятност се състои основното различие между литературното и кинематографическото произведение... Ето защо киното днес е език-художествен, а не философски“ — писа Пазолини.<sup>25</sup>

Това общо определение на различieto между кинематографическите и литературни изразни средства предполага по-детайлно разглеждане на граматиката на киноезика, доколкото се предполага съществуването на разработена граматика на всеки естествен език. Пазолини се стреми да разгледа лингвистичното равнище на кинематографическото творчество във вече споменатия си труд „Писменият език на действието“. В него той се опитва да определи основите на граматиката на киното, като се отнася от концепцията за киноезика, предложена от Кристиан Мец в статията му „Киноезикът: система или дейност?“.

Едно от главните положения на Мец бе отричането на правото на кинематографа да се нарича „език“, доколкото в киното няма „двойно разчленяване“ (разчленяването на думи и фонемите е определящ момент на всеки език). Поради това френският теоретик стигаше до извода, че киното е свободна „езикова дейност“ и може да бъде изучено и описано само като се изхожда от по-крупни значеши единици.<sup>26</sup>

Полемизирайки с Мец, Пазолини твърди: „Не е вярно, че най-малката значеши единица в киното е изобразението, ако под изобразение се разбира зрителното усещане — кадърът или това, което око-то вижда в обектива. Всички ние (и Мец, и аз в това число) винаги сме смятали така. А всъщност най-малката значеши единица на киноезика са различните реални предмети, съставляващи кадъра.“<sup>27</sup>

Пазолини предлага да се смята „кинемите“ за кинематографически еквивалент

на фонемите — „първото разчленяване“ на естествения език. Трябва обаче да направим уговорката, че при цялото им сходство с по-рано описаните „кинеми“ — зрителни образи на думите, — „кинемите“ в това ново разбиране са нещо принципино друго, защото авторът ги определя като „всички предмети, форми, събития и действия на реалността, присъстващи вътре в кино-изображението“.<sup>28</sup> При оправдаността на използването на понятието „кинема“ и в единия, и в другия смисъл в по-нататъшното ни изложение ние ще запазим само неговото второ значение като минимален елемент във вътрешното съдържание на кадъра.

Следвайки мнозинството от кинотеоретици на миналото, Пазолини предлага като второ разчленяване на киноезика да се смята монтажният кадър — къс от лентата от едно залепване до второ залепване. Обаче и тук той въвежда терминологическа новост, като заменя общоприетия „кадър“ с лингвистичната „монема“, макар че такава игра на думи може да даде твърде малко, освен неоправдани и прекалени аналогии с естествения език. Наистина „кадър“ не винаги съпада с „монема“: например в разгънатия план-епизод (сцена, снета чрез един монтажен откъс) ще има не една, а няколко „монеме“.

Като цяло предложеното от изследователя деление на непрекъснатия поток на киноречта има своите основания. Той отбелязва напълно справедливо реалната системност на различните елементи на киноезика, противно на тяхната привидна естественоост при възприемането. Полемизирайки с привържениците на неделимостта на кадъра, които смятат, че цялото негово съдържание е неразделно и че то се възприема от зрителите изведнъж, италианският теоретик справедливо забелязва, че реално процесът на възприемане на отделния кадър също носи временен характер, т. е. кадърът се прочита по определен начин. Ние не веднага фиксираме всички кинемите на кадъра, а ги възприемаме в някаква последователност (например отначало общия вид на улицата, а след това отделните минувачи). Тук Пазолини се сблъсква със сложност, която и досега не е решена. Ако за всеки зрител, който се замисля върху процеса на гледането на филма, тая неедновременност на възприемането изглежда повече или по-малко очевидна, то как именно се извършва прочитането на кадрите и досега не се подава на точно определение, защото тоя процес е крайно субективен и може значително да варира при различните зрители. Тази сложност просто се отминава от автора, който веднага преминава към описание на елементите на кинограматиката, подаващи се в по-голяма степен на анализ. Наистина той забелязва, че както и изобщо цялата



негова теоретическа система, предлаганата схема „има към граматиката същото отношение, каквото има към книгата побиращото се на две странички кратко съдържание“<sup>29</sup>. Нека да не го упрекваме за това — разработването на тая проблематика едва е започнало и известна схематизация и опростяване на първо време са необходими дори само за да се избягат присъщите за по-зрелите науки (например за математиката или теоретическата физика) затвореност и недостъпност (т. е. достъпност само за специалистите).

Но в какво се състои предлаганата от изследователя система на „кинограматиката“? Според него тя трябва да представлява сбор от правила, по които киноезикът „извлича своите най-малки значещи единици, единиците на второто разчленяване — предметите, формите, събитията и действията на реалността, наречени ки-неми. Извличайки ги, той ги задържа в себе си, използвайки с тях най-малките единици на първото разчленяване — монемите, т. е. кадрите.“<sup>30</sup>

Пазолини разделя граматиката на киното на четири части:

1. Типовете на орфографията или на възпроизвеждането, т. е. всички технически правила на киноснимането и звукозаписа.

2. Типовете на субстантивацията — съвкупност от процесите на отбора на елементите от реалността за тяхното включване във филма.

3. Типовете на определенията — похватите, чрез които авторът може да модифицира един или друг елемент вътре в кадъра. Авторът разграничава два рода определения: докинематографическо определение, което се отнася към запечатване върху лента на реалността (основен вид на това определение е изразителността на актьорското изпълнение), и кинемато-

графическото определение (разстоянието от обекта на снимката, ракурс и т.н.).

4. Типове на вербализацията или синтаксиса, под които се подразбират кино-монтажът, начините на съчетаване на един кадър с друг, образувачи по-сложни смислови единици, свързващи отделните изображения в последователен ред от събития.

В дадената своя форма (т. е. във формата, в която тя е приведена в труда „Писменият език на действието“) „граматическата схема“ на Пазолини представлява опит за систематизация на тия разнообразни процеси (съответно и определящите ги правила), следвайки които всеки кинематографист съзнателно или подсъзнателно построява своя филм. Без да внася нищо принципино ново в описанието на изразните средства на киноизкуството, италианският режисьор по същество предлага оригинална система за класификация на вече натрупаните от теорията кинофакти, система, отговаряща на изискванията за научна точност и определеност. Обаче на него му се удава да постигне тая точност, както и универсалност само с цената на крайна схематизация, със свеждане на цялото многообразие на реалните, а още повече и на възможните явления до няколко ключови моменти и понятия.

Чувствайки тая непълнота и нащърбеност, авторът в изложението си на граматиката на киното въвежда елементи, в значително по-голяма мяра отнасящи се към неговата поетика, а чрез поетиката и към стилистиката. Така например, като говори за кинематографическото определение, режисьорът отделя два възможни негови типа: активно и пасивно. Но това положение звучи ненапълно ясно. От една страна, Пазолини твърди, че определениято е „активно, когато кинокамерата се движи или във всеки случай играе преобладаваща

„Теорема“ (1968)



„Медя“ (1970)





роля, . . . и пасивно, когато кинокамерата стои на едно място и не се чувства, а се движи обектът от реалността“, а два реда по-надолу пояснява: „Активността и пасивността се отнасят към възприеманата реалност. С други думи, ако при първия план на движещия се учител кинокамерата стои на едно място, определението ще бъде активно, защото действа учителят, а ако при това кинокамерата се приближава, отдалечава, панорамира, то кинематографическото определение е пасивно, защото този път учителят е подхвърлен на въздействието на снимката.“<sup>30</sup> Накратко казано, нищо не е ясно. Ако се обърнем към другата негова работа — „Поетическото кино“, ще видим, че там авторът за основа на това деление приема напълно друг критерий: когато зрителят сякаш не забелязва присъствието на камерата, значи определението е активно, а когато забелязва, то е пасивно. Тази неопределеност и противоречивост на формулировките би могла да се вземе като резултат на логическата небрежност, присъща изобщо на Пазолини, и да не ѝ се обърне внимание, ако той върху тая основа не се спитваше да построи цяла разгърната теория за „прозата и поезията“ в киното, теория, развиваща редица положения от дискусиата по този въпрос, разгоряла се особено бурно през последното десетилетие от историята на нямото кино.

Както забелязахме, Пазолини смята кинематографа по природа поетичен, ту обръщайки го в беседа с господ, ту приравнявайки го със съновидението, ту подчертавайки конкретността на изображенията, а оттук и тяхната неспособност да предават понятия, да служат като средство за популяризация на философията. Във всичко това режисьорът вижда залог за художествеността на киното и за неговата

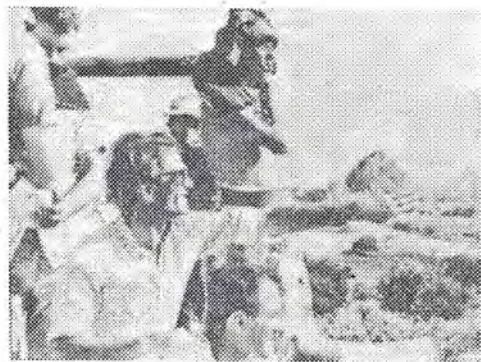
поегичност. Веднага той отбелязва: „И обратното, исторически и практически след няколко веднага пресечени опита формиралата се кинематографическа традиция придоби характер на „прозанчен език“ или на „език на повествователната проза“. Самите игрални филми усвоиха този специфичен „прозанчен език“, условна повествователна система, абсолютно лишена от всякаква изразителност.“<sup>32</sup>

Пазолини-теоретикът не се противопоставя на тая кинопроза, а просто констатира факта. Но като художник той органически няма да я приеме. С това се обясняват неговите постоянни и необосновани опити да намери в самата природа на киното нещо поетично, което би могло да докаже правилността на художествения му метод за всички времена.

Всъщност такова доказателство няма и не може да има. Щом като ние (с помощта на самия Пазолини) сме решили, че киното е език, по този начин сме признали неговата способност да бъде използвано за най-различни цели: за образованието (учебните филми), за пропагандата (публицистиката), за информацията (кинохрониката) и т. н. Игралните, художествените филми представляват само един от разделите в използването на кинематографа, раздел, съвсем не единствен, макар и по силата на редица исторически причини оказал се водещ. При това дори в рамките на тая област на кинопроизводството ние също няма да намерим никакви основания за утвърждаване природната поетичност на киноезика: сам по себе си езикът винаги е неутрален, а поетическо или прозанческо може да бъде неговото прилагане, използването му от едни или друг художник.

В областта на киното ние не притежаваме що-годе точен метод за определяне при-

Пазолини по време на снимки на „Медей“



„Декамерон“ (1971)





надлежността на едно или друго произведение към прозата или към поезията (доколкото и едната, и другата влизат в понятието „художествено“; наистина прозата може да бъде и художествена, и нехудожествена, а поезията по своето определение се отнася към изкуството, но това е вече друг въпрос, защото в историята не винаги е съществувало такова взаимоотношение). В областта на разработването на тия разграничителни белези приносът на Пазолини при цялата му спорност е най-значителен.

Преди да преминем към критическо разглеждане на тази част от неговата теория, нека видим как тоя проблем се решава от литературознанието. Общозвестно е, че отличителни белези на поезията са ритъмът и римата. Ограниченията, които те налагат на поетическия текст (допълнително към всички други езикови правила), пораждаат една съществена особеност на поезията: преобладаването в поетическото изложение на метафората, която позволява в една или няколко фигури (тропи, похвати на изразителността) да се предаде значително по-обемно съдържание. Специалистите в областта на поетиката обясняват посоченото обстоятелство с това, че ритъмът и римата в значителна степен сковават поета и съответно намаляват количеството информация, която би могло да се съобщи на читателя в прозаически текст със същия обем. Метафоричността на поезията служи като средство за компенсация на тая недостатъчност.

Теоретичните и практичните на киното, насочили се към проблемите на кинопоезията в СССР през двадесетте години (сред тях първите места по право принадлежат на С. Айзенщайн и В. Шкловски), в основата на понятието „кинопоезия“ поставиха поради това именно метафоричността на

изложението, присъща на най-добрите произведения на съветското кино от това време — филмите „Броненосецът „Потьомкин“ и „Октомври“ на Айзенщайн или (в малко по друга форма) филма „Майка“ на Пудовкин. Обаче с идването на звука в киното метафоричността постепенно отстъпи място на чистото повествование, на разказа, изграден на метонимията, на показ на частта вместо цялото — централен изразен похват, характерен за прозаическите текстове.

През последните 15 години възгледите на Пазолини за относителното място на метафората и метонимията съответно в литературните и кинематографичските произведения претърпяха значителни изменения. Нещо повече, в неговите формулировки ние ще намерим същата непоследователност, както и при анализа на активността и пасивността на кинематографичското определение. Например в труда си, озаглавен „Кинематографически и литературни стилистически фигури“, Пазолини пише: „Струва ми се, че разликата между киното и литературата като средство за изразяване може да се открие в метафората. Литературата е изградена почти изключително върху метафората, докато в киното метафората почти напълно отсъства.“ И по-нататък: „Макар че това може да се стори странно, но стилистическите похвати, които могат да бъдат еднакво плодотворни и в киното, и в литературата, ние ще намерим, от една страна, в специфичните жанрове, като юношеската, религиозната или архаическата литература, а, от друга, сред използваните в други форми изкуства, преди всичко в музиката. Имам предвид преди всичко повтора и литанията.“<sup>33</sup> Изглежда, че всичко е ясно и изводите на режисьора напълно отговарят на цяла тради-

Пазолини в роля от филма „Кентърберийски разкази“ (1972)



Пазолини и Алберто Моравия по време на снимки на филма „Цветът на 1001 нощ“ (1974)





ция в съвременната естетика, която от-  
рича на метафората право на съществу-  
ване в киното (във връзка с това първи  
трябва да бъдат споменати имената на  
Андре Базен и Зигфрид Кракауер). Обаче  
в доклада „Поетическото кино“ авторът,  
сам опровергавайки се, твърди: „Природа-  
та на киното е художествена, силата на  
неговото въздействие е голяма, както и  
способността му за възлещаване на съ-  
новиденията, именно поради неговия дъл-  
боко метафоричен характер.“<sup>34</sup> Наистина  
той веднага е принуден да признае, че във  
връзка с господството на „кинопрозата“  
метафората постепенно е загубила своето  
значение и продължава да съществува  
скрито (тази неизбежност на нейното скри-  
то съществуване той нарича докинемато-  
графически и доисторически аспект на  
проблема за киноезика).

От друга страна, Пазолини твърди, че  
за някои произведения на съвременния  
кинематограф като отличителен белег за  
„език на поезията“ може да служи вече  
не метафоричността като такава, а изпол-  
зуването на похвата „свободна косвена  
субективност“, която е кинематографиче-  
ски еквивалент на „не собствено пряката  
реч“ в литературата. Според италианския  
изследовател „свободната косвена субек-  
тивност“ се оказва характерна за ония про-  
изведения, където авторът сякаш застава на  
позицията на един от персонажите си и го  
превръща в рупор на своите идеи, запазва-  
йки за маскировка неговата относител-  
на независимост. Пазолини стига до изво-  
да за постепенното преобладаване в съ-  
временния кинематограф на нова тех-  
нико-стилистическа традиция, основана  
върху „свободната косвена субективност“,  
традиция, която той предлага да се наре-  
че „език на кинопоезията“. За да оправдае  
такова название, авторът привежда във  
вече неведнъж споменатия си труд „Пис-  
меният език на действието“ паралелен  
анализ на епизоди от два филма — пое-  
тическия „Преди революцията“ от Бернар-  
до Бертолучи и прозаическия „Времето е  
спряло“ от Ермано Олми. Целта на това  
разглеждане на отделни фрагменти от  
гледна точка на предложената граматиче-  
ска схема е да се обединят в едно цяло  
подходите към кинематографа на Пазо-  
лини-критика (тънък и прозорлив, макар  
и често субективен), на Пазолини-теоре-  
тика (непоследователен и крайно про-  
тиворечив в областта на естетиката) и  
на Пазолини-„кинолингвиста“, т. е. да  
се докаже лингвистичната обоснованост  
на названието „език на кинопоезията“,  
характерен за някои произведения на  
съвременния кинематограф. Обаче при ця-  
лата несъмнена полезност на това описа-  
ние опитът да се обоснове принадлежността  
на едно произведение към поезията само  
чрез усещането на присъствието на каме-

рата и на ритмичния монтаж изглежда  
най-малкото лекомислен.

В тоя смисъл по-аргументирани са пред-  
положенията на Мец, който критикува  
Пазолини на негова собствена лингвистич-  
на и литературоведска територия: „Фил-  
мът може да бъде поетичен роман, но не  
може да бъде стих (ако се изключат чисто  
тематическите и лишени от интрига къ-  
сометражни есета). В стихотворението  
по правило няма сюжет и нищо не служи  
за посредник между автора и читателя.  
Романистът създава света, а поетът гово-  
ри с нас за света. Игралният филм винаги  
за нас е по-близък до романа, отколкото  
до поемата. Освен това епохата, когато  
вярвах, че филмът може да бъде поема,  
принадлежи по-скоро на старото, откол-  
кото на новото кино.“<sup>35</sup> Разбира се, и раз-  
съжденията на френския теоретик би мог-  
ло да се оспорят, като се приведат като  
пример разгърнати сюжетни поеми и ро-  
мани в стихове, но в основата си те остават  
верни, доколкото значително по-внимател-  
но, отколкото това се прави от италианския  
режисьор, разглеждат отношението между  
литературоведските и киневедските  
категории.

Какво все пак може да се отнесе към  
активна на търсенията на Пазолини? Пре-  
ди всичко неговото постоянно внимание  
към стилистическите особености на от-  
делните произведения и стремежът те да  
бъдат систематизирани. Това изследване  
го довежда до абсолютно вярното твърде-  
ние, че „за 50 години от историята на кино-  
то се е образувал своего рода киноречник  
или по-скоро система от условности,  
чието своеобразие се състои в това, че тя  
изначално е била стилистическа и само впо-  
следствие е станала граматическа“<sup>36</sup>. По  
тоя начин авторът сам премахва непрео-  
долимата преграда между граматиката  
и поетиката, като създава основа за пло-  
дотворно взаимодействие на двете равни-  
ща, без да ги смесва. В опитите си да обос-  
нове стилистическите и граматическите осо-  
бености на прозата и поезията Пазолини  
прави редица правилни забележки и верни  
наблюдения. Тяхното разглеждане ве-  
че се отнася не толкова към „чистата“  
теория, колкото към теоретическото осмис-  
ляне на практиката на съвременното  
изкуство.

## Теория — творческа практика — идеология

Когато попитали Пазолини какво е  
взаимоотношението между неговите тео-  
рии и създаваните от него произведения,  
той отговорил: „Всички мои наблюдения  
са граматически и нямат нищо общо с  
творческата ми работа; това е все едно да  
се пита писателят какво е отношението  
на герундива към неговото творчество.  
Аз писах работите си не като специалист



по естетика, а като лингвист.<sup>37</sup> Но ние вече видяхме, че реално той постоянно, сам незабелязвайки това, преминава от равнището на граматиката към равнището на поетиката, а от абстрактните разсъждения към конкретния стилистически анализ. Нещо повече, цялата предлагана от него система за деление на киноезика на „проза“ и „поезия“, макар и да се строи върху основата на граматическа схема, вече изцяло се отнася към сферата на естетиката.

В оценката на историята на литературата и кинематографа Пазолини може би е по-субективен, отколкото в своите подчертано теоретически построения. Но като художник-практик той има за това и по-голямо право. Отново противопоставяйки се на общоприетия възглед, той твърди: „Киното, вероятно от 1936 година — годината на излизане върху екрана на филма „Нови времена“ — винаги е вървяло пред литературата. Или във всеки случай то е било успешен катализатор на ония дълбоки социално-политически процеси, които по-късно са се отразявали от литературата, и поради това се е оказвало хронологически първично. Кинематографическият неореализъм („Рим — открит град“) бе предвестник на литературния неореализъм в Италия в края на четиридесетте и началото на петдесетте години; неодекадентските или неоформалистическите филми на Фелини или Антониони предопределиха „възраждането“ на италианския неоавангард и залеза на неореализма; „новата вълна“ предшествуваше „школата на възгледа“, давайки блестяща популярност на нейните първи симптоми... и т. н.“<sup>38</sup>

В светлината на тази обща концепция, която според нас е по-оправдана, отколкото традиционните разсъждения за вторичността на кинематографа в сравнение с литературата, трябва да се разглежда как Пазолини разбира и оценява явленията в историята на изкуството през последните три десетилетия. В своя доклад на фестивала в Пезаро през 1967 г. италианският режисьор проведе теоретически анализ на план-епизода. Всеки план-епизод според Пазолини е отделен субективен възглед върху ставащите събития, възглед на даден човек, застанал на същото място, на което е и кинокамерата. Тоя хипотетичен свидетел още не може да извърши необходимия отбор сред фактите на реалността, да отдели същественото от второстепенното. Тази функция принадлежи на монтажа, обединяващ няколко фрагмента от действието, снети от различни гледни точки, в едно синтетично цяло, което представлява някакъв обективен поглед върху ставащото. Както вече бе посочено, теоретикът сравнява процеса на авторския отбор на съществените събития и

техните аспекти с функцията на смъртта, благодарение на която всички действия на умрелия най-сетне добиват окончателен смисъл, защото той никак не може да ги измени със своето следващо поведение (и поради това всичко несъществено от само себе си постепенно изчезва). Трябва да се отбележи, че това разсъждение се оказва приложимо и към литературата, където функцията на смъртта се изпълнява от самия акт на написване на текста.<sup>39</sup>

По-нататък авторът прави сравнение между класическия и съвременния кинематограф: „Докато истинският план-епизод възпроизвежда реалното действие такава, каквото то е непосредствено, запазвайки неговата непрекъснатост във времето, псевдоплан-епизодът, който ние най-често срещаме и в неореалистическите, и в комерческите условни натуралистически произведения, само подражава на съответното реално действие, като възпроизвежда различните му аспекти, които след това се слеват заедно в протичащо във времето взаимоотношение, фалшифициращо действието, подражавайки на естествеността. И обратното — характерна черта на монтажните построения на „новото кино“ е ясноното извяване на фалшификацията на реалното време или пък (в безкрайните план-епизоди на нийоркската школа) демонстрацията чрез самата им извървност на незначителността на показването.“<sup>40</sup>

В тая опозиция, в разкриване условността на монтажните построения италианският режисьор вижда една от съществените черти на произведенията, появили се през втората половина на шестдесетте години.

Като признаваме реалното значение на тоя проникателен анализ, едновременно с това трябва да отбележим, че той не е пълен, понеже Пазолини забравя необходимия со-

Пазолини по време на снимки на филма „Сало“ (1975)





циологически и идеологически критерий, значението на който сам сочи в своите програмни работи. Всъщност тия най-нови филми (и това авторът не изтъква) се оказаха знамение на най-крупно издигане на откритото боево политическо начало в киноизкуството, едно от вторичните явления на което бяха посочените черти на формална „оголеност“. Филмите от страните на Латинска Америка, Италия, на независимите режисьори от САЩ, показвани година след година на същия тоя фестивал на „новото кино“ в Пезаро, където италианският режисьор изнасяше своите доклади, бяха открита атака не само срещу комерческия буржоазен кинематограф, но и срещу съществуващия социален строй. Ето защо отбелязаното от Пазолини противопоставяне се нуждае от съществена поправка: тия майстори в мнозинството си следваха традициите на неореализма (едновременно преодолявайки известна негова натуралистическа ограниченост, правилно подчертана от автора), а, от друга страна, с цялата сила на младия си темперамент въстанаха срещу кинематографа от холивудски тип, като разобличаваха и неговата идеологическа несъстоятелност, и лъжливостта на псевдореалистичността, присъща на занаятчийските имитации от четирidesетте-петdesетте години. В дадения случай обединяването под една рубрика на неореализма и буржоазното комерческо кино не изяснява, а само обърква и без това достатъчно сложното положение в съвременното изкуство.

Справедливостта изисква да се признае, че в други свои изказвания и интервюта Пазолини много и подробно говори за това, какво значение е имал за неговото творчество неореализмът, поставил неизгладим отпечатък върху развитието на следвоенния кинематограф в целия свят, специално в Италия повече, откъдето и да било. Не напразно режисьорът нарича Роберто Роселини свой духовен баща.

Последователен и методологически точен е анализът на Пазолини на отделни крупни представители на съвременния кинематограф — Антониони, Бертолучи, Годар и Олми. При Антониони и Бертолучи той подчертава закономерния избор за герои на жени, психически не напълно нормални и принадлежащи към същия кръг, към който принадлежат и самите режисьори, т. е. към привилегированата прослойка на буржоазията. Заставайки на гледната точка на своите героини, и Антониони, и Бертолучи получават възможност опосредствувано да предадат собствените си грижи и вълнения в крайно изострена форма, мотивирана от неврасненията на персонажите. Противно на това „свободната косвена субективност“ на Годар се базира не на конкретния възглед

на един или друг герой, а на общото построяване на филма: на разкъсаната логика на повествованието, на включването на субективни моменти и съпоставки и т. н. Пазолини пише: „На Годар не е присъщ култ към предмета като такъв (както е при Антониони), нито пък култ към предмета като символ на един загубен свят (както е при Бертолучи); при Годар няма никакви култове и той поставя всичко на една дъска. Неговата „свободна косвена реч“ е систематическо изреждане на хиляди детайли на света, следващи един след друг, без каквото и да е отделяне и последователност, монтирани студено и почти самодоволно (което е характерно и за неговите аморални персонажи) и демонтирани от неразчленения поток на речта.“<sup>41</sup>

Извършеният от Пазолини анализ на произведения на съвременния кинематограф и изводите произтичащи от него, се оказват напълно оправдани само ако се преведат, както вече се убедихме, неговите твърдения от равнището на лингвистиката върху равнището на стилистиката. Действително при запазване на повествователната система (повечето съвременни филми, ако не се смята крайният авангард, си остават всъщност разкази), в работите на някои майстори се забелязват промени към по-голяма субективност, стигащи понякога дори до подчертано разрушаване на свързаната сюжет (например при Годар). Изворите на тия явления, както правилно сочи Пазолини, са съвсем не чисто художествени, а главно социални и идеологически. Не напразно своя доклад за поетическото кино италианският режисьор завършва със следната тирада: „Всички посочени особености съставляват част от общо движение, с помощта на което буржоазната култура се надява да отвоюва оная територия, която тя загуби в борба с марксизма и заплашващата я революция. Всичко това се вписва в еволюционното движение на буржоазията по линията на „вътрешната революция“ на капитализма, т. е. на неокapитализма, който поставя под въпрос и трансформира собствените си структури и в интересувания ни аспект сякаш възвръща на поетите псевдохуманистичната функция на творчеството им: мита и техническото осъзнаване на формите.“<sup>42</sup>

В това объркано изказване, което съчетава причудливо политическия подход към социалния и художествения анализ с присъщата за режисьора като художник тенденция към крайно опроставане и свеждане на явленията към абсолюто, е целият Пазолини. Той също е дете на вътрешното прераждане на капитализма. И в неговото творчество се отразиха много аспекти на идеологическото ферментиране на съвременната западна кул-



тура. Затова и неговите теории са толкова сложни, както и произведенията му и не могат да бъдат правилно разбрани без приличането на обширен социален и художествен материал. Ние вече посочихме, че влечението към предаване поетичността на обкръжаващия ни живот, неговата съзнателна митологизация, свеждането му към всеобщи конфликти и ситуации както в областта на социалния живот, така в сферите на психологията ((психоанализът) или духовността (религията) се отразиха върху концепциите на Пазолини във формата на стремеж да се обоснове „природната“, „доисторическа“ поетичност на кино-езика изобщо. Сега виждаме как мистицизмът постепенно прониква и разяжда отвътре социалния анализ на съвременния етап от развитието на изкуството, а така също поставя своя отпечатък и върху точното семиотическо изследване на езика.

Както обикновено се случва с режисьорите-теоретици (в което едновременно е тяхната слабост и сила), Пазолини в своите работи се оказва не само и не толкова студен аналитик (чиято маска той сам слага), колкото ярък пропагандатор на своите идеи като художник, на своя творчески метод.

Обаче наред с това, а може би и благодарение на това на него му се удава да напира и верните пътища за решаване на проблемите за сложните взаимоотношения между литературното и кинематографическото творчество, между естествения и аудиовизуалния език както онтологически, така и в историческа перспектива. Но неговият поглед си остава поглед отвътре, от гледната точка на западния интелегент, прегърнал, но не овладял марксизма.

Ето защо той постоянно се стреми да намери допирни точки между своята дейност и историческия процес в неговото революционно развитие. Като доказателство тук е достатъчно да се приведат редове от труда му за сценария, с който ние започнахме да разглеждаме неговите теории: „За мен е просто и естествено това, че личността в качеството си на автор реагира против системата, създавайки друга система. Както е просто и естествено това, че хората като автори на своята история реагират срещу структурата, създавайки нова структура по пътя на революционното изменение на предишната структура, т. е. чрез волята към трансформация на структурата. В дадения случай аз съвсем нямам пред вид американските социолози, общите ценности и „естествените“ или онтологическите изменения. Става дума за „революционната воля“, която притежава и авторът като творец на индивидуална стилистическа система, противоречаща на господстващата граматика и на литературния жаргон, и хората като движеща

сила за свалянето на политическите системи.“<sup>43</sup>

Би било крайно невярно върху основата на недостатъците, които допуска Пазолини, да се стигне, както това правят понякога някои буржоазни опоненти на италианския режисьор, до извода за пълната не научност на неговите концепции. В най-интересните работи на Пазолини главното е искрената ненавист към буржоазното общество, дълбокото безпокойство за съдбата на човечеството и на италианския народ, задъхван се в клещите на „обществото на процъфтяването“, а в по-специален смисъл, който тук непосредствено ни интересува — безкористната загриженост за бъдещото развитие на науката за изкуството и опитът да се внесе реален принос в разработката на нейната програматика.

## КИРИЛ РАЗЛОГОВ

### БЕЛЕЖКИ

- 1 „L' Avant-scene du Cinema“, № 97, 1969, стр. 47.
- 2 P. P. Pasolini. *Laboratorio*. „Nuovi argomenti“, № 1, 1966 стр. 42.
- 3 В. „Литературна газета“, № 48, 1975, стр. 15.
- 4 „Pasolini on Pasolini“. London, 1969, стр. 18—19.
- 5 Вж. за това в сп. „Иностранная литература“, № 10, 1968 г., стр. 252—258, и № 9, 1969 г., стр. 226.
- 6 „L' Avant-scene du Cinema“, № 97, стр. 41.
- 7 Цит. по сборника „Современное западное искусство“, Москва, 1972, стр. 173.
- 8 Вж. „Pasolini on Pasolini“, стр. 148—149.
- 9 Вж. „Laboratorio“, стр. 44.
- 10 „От гледна точка на поета“ (фр.).
- 11 P. P. Pasolini, *Le scenario comme structure tendant vers une autre structure*, „Cahiers du Cinema“, № 185, 1966, стр. 77.
- 12 Пак там, стр. 78.
- 13 Пак там, стр. 81.
- 14 Пак там, стр. 82.
- 15 C. Metz, *Le cinema: langue ou langage? — Essais sur la signification au cinema*, Paris, 1968.
- 16 „Le scenario...“, стр. 81.
- 17 P. P. Pasolini, *In calce al cinema di poesia*, „Filmcritica“, № 143, 1966, стр. 11.
- 18 Pasolini, *La lingua scritta dell'azione*, „Nuovi argomenti“, № 2, 1966, стр. 68.
- 19 P. P. Pasolini, *Discorso sul piano-sequenza ovvero il cinema come semiologia della realta*, „Linguaggio e Ideologia nel Film“, Novara, 1968, 148—149 стр.
- 20 „Pasolini on Pasolini“, стр. 153.
- 21 „La lingua scritta dell'azione“, стр. 69.
- 22 Pasolini, *Le cinema de poesie*, „Cahiers du cinema“, № 171, 1965, стр. 55—56.
- 23 Пак там, стр. 55.
- 24 V. Saltini, *Sulla presunta irrazionalità dell' linguaggio filmico*, „Nuovi argomenti“, № 2, стр. 153—154, 1966.

- 25 „Le cinéma de poesie“, стр. 56.
- 26 По-късно Мец измени тази своя концепция. Вж. С. Metz. Langage et cinéma. Paris, 1971 г.)
- 27 La lingua scritta dell' azione“, стр. 71—72.
- 28 Пак там, стр. 73.
- 29 Пак там, стр. 78.
- 30 Пак там, стр. 79.
- 31 Пак там, стр. 83—84.
- 32 „Le cinema de poesie“, стр. 56
- 33 P. P. Pasolini. Cinematic and literary stylistic figures. „Film Culture“, № 24, 1962, 42 стр.
- 34 „Le cinéma de poesie“, 56 стр.
- 35 C. Metz. Le cinéma moderne et la narrativité. „Essais sur la signification au cinéma“, стр. 203.
- 36 „Le cinéma de poesie“, 56 стр.
- 37 „Pasolini on Pasolini“, 148 стр.
- 38 „Le cinéma de poesie“, 64 стр.
- 39 Вж. статията на Пазолини „Sintagmi viventi e poeti morti“, „Rinascita“, № 33, 1967 г.
- 40 „Discorso...“, 147 стр.
- 41 „Le cinéma de poesie“, 63 стр.
- 42 Пак там, 64 стр.
- 43 „Le scénario comme...“, 82 стр.

## КИРИЛ РАЗЛОГОВ



Съветски теоретик и историк на киното. Роден на 6 май 1946 г. в Москва. Баща му е българин. През 1969 г. К. Разлогов завършва история и теория на изкуствата в Московския държавен университет. През 1973 г. защитава дисертация на тема „Проблеми на формирането на изразните средства в игралното кино (1895—1917)“.

Автор е на статии за развитието на средствата за масова комуникация и тяхното художествено използване, за проблемите на киноведския анализ, на теорията и историята на киното в списанията „Вопросы философии“ и „Искусство кино“, в сборниците „Вопросы киноискусства“.

Той е съставител и автор на уводната статия в сборника „Орсън Уелс“ (Москва, издателство „Искусство“, 1957 г.).



# Локарно — за 31-и път

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ

Своето четвърто десетилетие кинофестивалът в Локарно започна под кръстосания огън на остри критики. 31-ото издание на фестивала поднесе такива проблеми, че гостите, някои от които като нас идваха тук за първи път, трябваше бързо да отклонят вниманието си от пленяващата около панорама на Лаго Маджоре и заобикалящите го планини и да го съсредоточат във фестивалното ежедневие, изпълнено поради стечение на някои обстоятелства с непредвидено напрежение. Така думите на един колега, ходил вече в Локарно, който на заминаване ми каза, че ми предстои един „спокоен“ фестивал, не се оправдаха. Дори вече заради това, че този път Локарно прояви особени амбиции и предложи словом и цифром шест паралелни програми, които станаха причина за десет дни да изгледам точно 46 филма, без далеч да съм видял всичко, което беше предложено. . . Конкурс, свободна трибуна, швейцарска информация, седмица на ФИПРЕССИ, ретроспектива (този път посветена на творчеството на Дъглас Сирк) и филмов пазар запълваха деня с прожекции от 9 часа сутринта до 23 часа вечерта.

Основното обстоятелство, дало тази година отпечатък върху фестивала, се оказа не съвсем коректното, както се подхвърляше из „кулоарите“ и в печата, отстраняване на досегашния директор и възлагането на ръководството временно на Жан-Пиер Бросар, изтъкнат швейцарски кинокритик. Както се разбра, вече е обявен официално конкурс за нов директор на фестивала и кой ще бъде той до година, засега никой не може да каже. Стана ясно също така, че про-

блемът за фестивала надхвърля кантоналните рамки на Тесин, че в него фокусират амбиции от общонационален мащаб. Но всичко това са въпроси, които е редно да предоставим на самите швейцарци. За нас сега е важно, че тази промяна в ръководството даде определено своето отражение не толкова в организационната структура и работа на фестивала, колкото в сферата на критериите и принципите, от гледна точка на които бе съставена тази година програмата. Веднага искам да кажа, че именно по този въпрос се разгоря особено остра полемика и на пресконференциите, и в печата, че той се превърна във водораздел между признаване и пълно отричане на компетентност. В най-крайните си форми това отричане стигна дори до мрачната констатация: „Локарно свърши!“ . . . Разбира се, към тази полемика трябва да се подходи внимателно, защото в нея ясно прозират определени стратегически ходове с оглед по-нататъшната съдба на фестивала. Но не може да се отрече, че бяха налице и чисто обективни основания, които действително поставяха под въпрос резона за включването на даден филм в конкурсната програма.

Просъществувал 30 години в сянката на именития си съсед Кан, а напоследък и на по-отдалечения си събрат Берлин, фестивалът в Локарно е оформил амбицията си да бъде поне „първ сред вторите“. И наистина години наред, без да декларира гръмко някакъв свой девиз, Локарно щастливо допълваше големите западни кинофестивали с усилията си да открива нови творци и национални кинематографии, да сти-



мутира нови изразни форми, с една дума, да разкрива нови перспективи пред киното. Не бива да забравяме, че именно Локарно бе трибуната, от която главно се обърна към света италианският неореализъм и която винаги е била широко достъпна за социалистическото киноизкуство. Следователно налице са традиции, на които заслужава да се служи.

Би могло да се каже, че в общи линии тези традиции намериха продължение и в 31-ото издание на фестивала. Филми от „третия свят“, млади режисьори от социалистическото кино, непознати автори на западното — всичко това го имаше отново в Локарно, но повече като програмна структура, като рубрики. Но и при най-добро желание трудно можеше да се долови в програмата като цяло някаква по-определена тенденция в тематиката или в областта на формата. Наистина Жан-Пиер Бросар, отговорник тази година за фестивала, прокламира откровено в уводните си бележки към програмата, че тя отразява преди всичко **разнообразието** на гледните точки при наблюдаването, тълкуването или критическото осмисляне на съвременния живот, без схематизъм (!), като една общност от гледища, динамични и противоречиви. Но колкото и демократичен да е този принцип, колкото и добронамерен да е той в своята широта, той не е в състояние да преодолее надвисващата в такъв случай опасност от еkleктизъм или най-малко от принижена високателност в името на разнообразието. . .

Така например показването на втория американски филм в конкурса — впрочем в печата не без основание се появиха мнения, че тази година Локарно е предимно „западен“ фестивал, — „Пръсти“ на режисьора Джеймс Тобак, бе неоснователно не само като се има пред вид, че всички други страни бяха представени с по един филм, но и с оглед на неговите идейно-художествени „ка-

чества“. Този „опус“ на най-долнопробното търговско кино имаше смешната амбиция да „одухотвори“ изтърканите клишета за секс и насилие, като показва как един концертен пианист (!) се превръща в гангстер и убиец, без да пропусне да ни поднесе пръскане на череп и изтичане на очи от изстрел в упор в едър план или пък любовна сцена между трима партньори. Една вулгарна, груба, изпълнена със садизъм възхвала на насилието, този филм бе посрещнат с буря от негодувание и жестоко освиркан от хилядната публика на „Пиаца гранде“ (в Локарно вечерните конкурсни прожекции стават на открито). За съжаление провалът с този американски филм не остана изолиран. Може би не така бурно, но все пак достатъчно шумно бяха отречени и филмите на Япония „Пролет под звездите“ и на Франция „Всичко изчезва“. Любопитни са тези филми със своите опити да съчетават изпитаните прийоми на търговското кино с проблемното изкуство. В същност по принцип такива опити не могат да будят възражение, защото едва ли може да се отрече, че вълната от самоубийства сред японската младеж (може би своеобразно отрицание на една обществена реалност) или левият екстремизъм, по който се увлича днес френската (а и не само френската) младеж, са проблеми, които нямат своята социална и психологическа значимост и своето място в едно съвременно киноизкуство. Бедата идва обаче от компромисите, които техните в повечето случаи млади автори правят (или са принудени да правят), когато поднасят своите тематични открития в позната, банална търговска опаковка, при което неизбежно имитират по-опитните в професията, често пъти с такова увлечение, че стават „по-католици от папата“, пренебрегвайки предлагащите се възможности за сериозен социално-психологически анализ.

Вече не така пряко свързан с ка-



чеството е и проблемът за включване в конкурса на вече добре известни от други фестивали филми. Разбира се, това е чудесна възможност да се видят тези филми и от ония, които не са били на съответните фестивали. Но когато близо една пета от конкурсната програма е съставена от филми, показани само месеци преди това в Берлин или в Кан, някои от тях отбелязани дори и с награди (например югославският „Мирис на полско цвете“), съкровеният стремеж на фестивала да бъде „първооткривател“ се поставя под съмнение. Може би е по-основателно на фестивал като Локарно, разполагащ със „свободна трибуна“, такива филми да намират място именно там, защото наистина „свободната трибуна“ в Локарно предлага отлични възможности човек да се информира за състоянието на световното кино. Тази година в нея бяха включени 12 филма и за да се разбере приблизително тяхното равнище, ще спомена само два от тях. „Премиера“ на Джон Касаветес е филмът, с който бе открит тази година фестивалът в Западен Берлин. В първоначалната си версия той е траел пет часа, сега е сведен до два часа и половина. Но благодарение на блестящата актьорска игра, преди всичко на Джина Роуландс в главната роля на застаряваща актриса от Бродуей, и в тази си дължина той се гледа с неотслабващо напрежение. Защото успява по неповторим начин да надникне през цялата сценична машинерия на театъра дълбоко в неговите гримьорни и най-вече в душевните бездни на актьорите, разпъвани вечна между реалното и въображаемото, и да издигне възхвала на сценичната импровизация като дълбока, органична, наситена с оптимизъм връзка с живота. „Дърво за обувки“ на Ерманно Олми е носител на награда от тазгодишния Кан. Създаден едновременно за телевизията и за широкия екран, той трае близо три часа. Но тук отново сме във властта на

фасциниращата сила на голямото изкуство, идваща този път от изворите на един почти документален реализъм, който приобщава плътно и безусловно зрителя към действието, към един селски живот в края на миналото столетие в Ломбардия, белязан от тъжна, безпросветна бедност, единствено придаваща стойност и смисъл на всичко и определяща човешките съдби.

И все пак физиономията на един фестивал се определя не толкова от неговите странични, паралелни мероприятия и програми, а от филмите, включени в конкурса. Те бяха на брой 21 и идваха от 20 страни, между които преобладаваха тези от Запада. При цялото, както вече споменах, съзнателно търсено разнообразие на гледните точки към зоабикалия ни свят, при цялата трудност да се доловят като оформена линия отделни тематически или стилови предпочитания може да се каже, че този път, що се отнася до западните филми, Локарно предложи все пак една преобладаваща общност в проблематиката. Възможно е причината да е в младата възраст на самите реализатори, но повечето от филмите се занимаваха с проблеми на младежта, и то от определен ъгъл — наркоманията и свързаната с нея престъпност. Не може да се отрече, че към тези проблеми творците се насочват честно разтревожени и с искрено усилие да подпомогнат борбата срещу това „аутсайдерство“ на младежта, да разкрият пружините на един социален механизъм, който поставя в сложни конфликти младите и обществото, да потърсят виновните, които превръщат младите в „периферни спътници“ на живота. Показателен за тази група филми бе швейцарският „Малките мръзнат и през лятото“. Друга голяма група филми оформиха в конкурса филмите от „третия свят“. Но ако филмите от Куба, Бразилия и Ирак не задоволиха, два африкански филма,



от Мали и Сенегал, оставиха трайни впечатления „Баара“ на младия малийски режисьор Сулейман Кисе, възпитаник на ВГИК, Москва, е сериозен опит за извеждане на африканския филм от фолклорната екзотика към сферата на съвременните социални проблеми в младите африкански държави, когато в условията на съвременна градска цивилизация се търсят пътища за социална и културна идентификация от страна на местните чернокожи граждани. Сенегалският филм „Бако-другият бряг“ е дело на Х. Дулоре и Ж. Шампрьо, фактически копродукция между Сенегал и Франция. Той разказва покъртителната драматична история на един млад негър, който напуска опустошеното от сушата родно село, за да търси работа и щастие във Франция, която в съзнанието на неговите събратя е легендарна със своите възможности за забогатяване. И доколкото подобна имиграция във Франция е строго регламентирана, започват мъчителните митарства на младия, неук човек, докато се добере до „другия бряг“. Той попада в сложната плетеница на бандитска мрежа за прехвърляне нелегално във Франция на безработни и преминава всички кръгове на един истински ад, без да успее да осъществи своята мечта. С примера на една конкретна човешка съдба този филм изобличава цяла една система и превръща в съучастници в една голяма човешка трагедия всички, които по един или друг начин печелят днес от нищетата на „третия свят“.

Както винаги досега, и тази година социалистическото кино бе добре представено в Локарно. Два съветски филма — един в конкурса, „Градчето Анара“, и един в информацията, „Скок от покрива“, два български — „Покривът“ в конкурса и „Чуй петела“ в Седмицата на ФИПРЕССИ, два унгарски — „Чепло Гиури“ в конкурса и „Като у дома“ в „свободната трибуна“, един полски — „Стая с изглед към морето“ в конкурса,

един чешки — „Сънища в розово“ в Седмицата на ФИПРЕССИ, и един югославски — „Мирис на полско цвете“ в конкурса, предложиха на зрителите богата и разнообразна проблематика на социализма в нашите страни, диференцирана, разбира се, от националното своеобразие. Чувствувам се задължен, макар и с няколко думи, да обърна внимание на изключително неблагоприятните обстоятелства, при които премина нашият конкурсен филм „Покривът“ на Иван Андонов, една творба, на която не само ние възлагахме основателно надежди за добро представяне, но която на фона на останалите конкурсни филми действително се открояваше със своите безспорни качества. За зла участ точно в деня, когато трябваше да се покаже нашият филм, над Локарно се разрази незапомнена буря, която наводни града и прекъсна електрическият ток за часове наред. Нея вечер фестивалните прожекции не се състояха. Отложен за другия ден, „Покривът“ бе показан пак вечерта, но вече като втори филм от 23 часа. Уви, след бурята от предишната вечер над Локарно се спусна такъв страшен нощен студ от планините, че голямата част от публиката, а за съжаление и част от журито не издържаха и напуснаха преждевременно „Пища гранде“. . . Може би трябва да се отнесем с човешко разбиране към това, но така или иначе нас ни сполетя един абсолютно непредвиден малшанс. Утехата е, че поне колегите, представители на швейцарската кинокритика, издържаха героически до края и след това публикуваха многобройни възторжени отзиви за филма. Не много щастлива съдба сполетя и втория ни филм „Чуй петела“ на Ст. Димитров. Филмът бе поканен за Седмицата на ФИПРЕССИ. Но поставен като последен филм в деня на закриването на фестивала, той не можа да бъде виден не само от повече зрители, но дори и от самото жури на ФИПРЕССИ. . . Разбира



излъчва силно обаяние и убедително отстоява жизнения оптимизъм на своята героиня.

Голямата награда на Локарно („златният леопард“) бе присъдена тази година на филма „Безделниците от плодородната долина“ — втори филм на малко известния гръцки режисьор Никос Панайотопулос. Може би с тази награда Локарно най-ярко защити амбицията си да открива нови имена и нови кинематографии. Дори в протокола на журито е записано, че наградата се дава „за откриване на нов автор“. Филмът е екранизация на едноименния роман на Албер Косери и е потопен съзнателно в материална и духовна среда, освободена от всякакви национални белези. Семейство от баща и трима синове получава голямо наследство и се оттегля заедно с една прислужница във вила сред природата. Пълно безделие — това е най-скъпоценното цвете, отглеждано от тази странна фамилия. Най-младият син прави колеблив опит да започне някаква работа, но семейният съвет го „вразумява“ — ако отиде да работи, той ще лепне незаличимо петно на позор върху своето семейство. Защо трябва да работиш, недоумява бащата, нали имаме предостатъчно пари и всичко, което ни е нужно? Затъвайки все повече и повече в едно абсолютно „долче фарниенте“, четиримата престават дори да стават от леглата си. В тази потънала в сън и безделие къща единствено прислужницата живее нормално, грижи се за тях като за деца, отговаряйки като прислужница, но и като жена на всички техни прищевки и желания. И все пак — ще се реши ли най-младият да отиде да работи в града? Ще го придружи ли прислужницата, за да се освободи от своето мълчание, несъзнателно съучастие в това невероятно безделие? Един филм, който привлича не толкова с никакви формални качества на режисурата (заслужава внимание може би пълната визуална откровеност на някои

деликатни сцени, възприемаща се обаче не като компромис с известни търговски стандарти, а като продиктувана от съдържанието потребност), колкото с амбицията си да ни поднесе чрез алегорията една философска басня и преди всичко със своя неприкрит сарказъм и черен хумор.

Локарно е от фестивалите, които не правят дъмпинг с наградите. Фактически наградите са само четири и не са свързани с парични суми. Към споменатите вече три награди ще добавя и четвъртата — на името на Ернест Аритория, известен швейцарски оператор, която бе поделена по равно между операторите на унгарския филм „Чепло Гиури“ и малийския „Баара“. С диплом бе отличен и сенегало-френският филм „Бакко — другият бряг“. И въпреки че бяха раздадени всички награди — впрочем журито имаше право да даде по статут още две дипломи, но не стори това, — трябва да се каже, че наградените филми не бяха от онези, които чертаят нови пътища пред киноизкуството. Такива филми тази година в Локарно нямаше. И ако прибавим към нераздадените две дипломи от голямото жури факта, че журито на ФИПРЕССИ не даде този път награда, а само три дипломи и че обединеното жури на католическата и евангелистката църква напразно заяви в своя протокол, че не вижда във фестивалната програма филм, достоен за неговата голяма награда, ще стане ясно може би, че тази година равнището на фестивала в Локарно не беше от най-високите. Безспорно за това имаше обективни и субективни причини, някои от които бяха посочени тук. Но ако сегашното временно ръководство на фестивала остане постоянно, а дори и да бъде избрано съвсем ново ръководство, ще трябва да се държи сметка, че сега, след 31-ия фестивал ще са необходими усилия за спечелване на нов морален кредит от Локарно чрез по-добра и по-компетентна селекция.



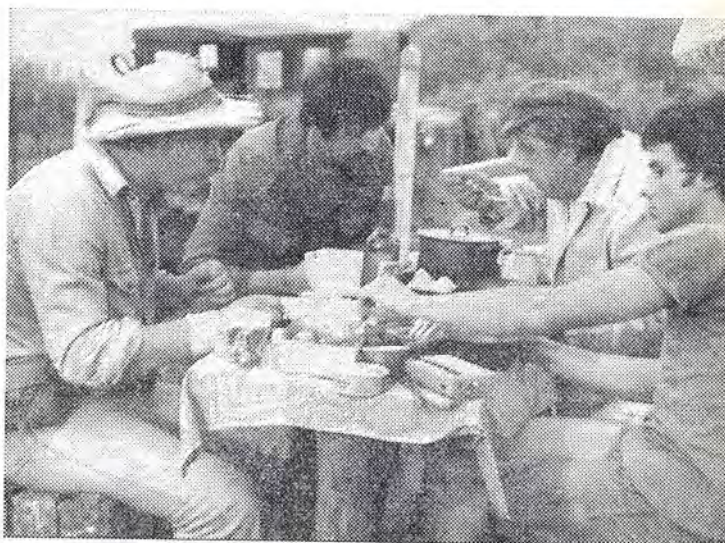
СССР

Режисьорът Александър Мита продължава сътрудничеството си с кинодраматурзите Ю. Дунски и В. Фрид, започнало с филмите „Гори, гори, моя звезда“ и „Петър Велики жени своя арап“. Новият двусериен филм „Солидно запасяване“ е за летците от гражданската авиация. Ето какво разказва за своя нов филм режисьорът: „До не много отдавна в целия свят бе особено популярен жанрът на т. нар. филми на катастрофата. Когато страстите около него потихнаха, откриха се перспективи за развитието му, даващи възможност в ярка зрелищна форма да се третират най-сериозни проблеми. Тримата герои са летци, а във всичко останало са съвсем различни — по възраст, характер и възгледи за живота. Филмът се състои от четири новели. Първите три разказват за живота на всеки от героите, а всичките драматургически линии се съединяват в четвъртата. Въздушната катастрофа е онзи момент, когато по новому се проявява характерът на героя.“

По време на земетресение летището, разположено в планините на една от южните републики, като че ли всеки момент ще изчезне. Въпреки всякаква логика от площадката, разсечена от дълбок пропел, излита самолет, на чийто борд се намират спасените хора и екипажът. На героите обаче предстоят още немалко изпитания.“

\*\*\*

Няколко разказа на грузинския писател от ми-



▲  
Сцени от новия български филм „Кратко слънце“ на режисьора Людмил Кирков, сценарист — Станислав Стратиев  
▼







▲ Сцени от новия български филм „Мигове в кибритена кутия“ Режисьор — Мариана Евстатиева, сценарист — Олга Кръстева ▼



налия век Антон Пурцеладзе са послужили за основа на сценария „Застъпникът“, чиито автори са А. Джугели, Р. Кавесе-лави, режисьорът на бъдещия филм — Александър Ревиашвили. По жанр филмът е народна драма. Ролята на студента Нико, „застъпника“, пристигнал в родното си село, изпълнява Мамук Салуквадзе. Старият учител играе 70-годишният актьор Владимир Цуладзе. Гротесковият образ на канцелариста, символизиращ бюрократичната машина на царска Русия, създава Руставели Чхивадзе-

\*\*\*

Режисьорът Борис Григориев снима в студията „Максим Горки“ филма „Кузнечик“ („Щурчето“) по сценарий на Феликс Миронер. Названието на филма идва от фамилията на главната героиня Елена Кузнецова, пристигнала в Москва от малък провинциален град — разказва сценаристът. — Пред нея се открива нова празнична страна на живота. Героинята е обаятелна, способна и енергична, всичките ѝ начинания са успешни. Постъпва в институт, занимава се с интересна работа, омъжва се за добър и талантлив човек, но все ѝ се иска „да скочи по-високо“.

В ролята на Лена дебютира Людмила Нилска, студентка в театралното училище „Б. В. Щучкин“. Нейна партньорка е осемнадесетгодишната Марина Левтова, която има вече кинематографски опит (играла е главната роля в „Ключ без право на предаване“ и понастоящем се снима в три филма). В останалите роли участвуват Анатолий



Ромашин, Людмила Ари-  
нина, Александър Михай-  
лов.

\*\*\*

Известната пиеса на Алек-  
сей Арбузов „Старомодна  
история“ ще бъде екрани-  
зирана под названието „Ста-  
ромодна комедия“ от ре-  
жисьорките Ера Савелие-  
ва и Татяна Берзанцева.  
Автори на сценария са  
Арбузов и Владимир Же-  
лезников. (Пиесата е до-  
бре позната и у нас. Играе  
се с голям успех в Театър  
199.) „Както в другите пи-  
еси на Арбузов, така и в  
тази звучи темата за чо-  
вешкото щастие и за труд-  
ния път на човек към чо-  
века — казва Е. Савелие-  
ва. — Съдбата на героите  
на филма е тясно свързана  
и със съдбата на нашата  
страна. Те принадлежат  
към поколението на енту-  
сиастите на първите пе-  
тилетки, поколение, пое-  
ло върху себе си цялата  
тежест на следвоенното вре-  
ме. Музиката на филма  
пише Микаел Таривер-  
диев („17 мига от про-  
летта“).“

В главните роли зрите-  
лите ще видят Алиса Фрейн-  
длик и Игор Владимиров.

\*\*\*

В експерименталното мла-  
дежко творческо обедине-  
ние „Дебют“ режисьорът  
Борис Горошков снима фил-  
ма „Белият щъркел“. Сце-  
нарият е написан от ре-  
жисьора по мотиви на раз-  
каза „Златна сватба“ от  
Нина Семьонова. Главна-  
та героиня е старата се-  
лянка Аксиния. Към края  
на живота си тя оглежда  
изминалите години, от-  
ново и отново се връща в  
мислите си към мъжа си  
Павел, загинал на фронта.

Щастieto ѝ е било кратко,  
но малкото дни, преживе-  
ни заедно, са най-хуба-  
вото нещо в живота ѝ.  
Филмът е построен като  
поредица спомени на глав-  
ната героиня. Ролята на  
Аксиния изпълнява Т. Че-  
катовска.

\*\*\*

В студията „Максим Гор-  
ки“ се снима съветско-по-  
ският филм „Отвлечането  
на „Савоя“ в постановка  
на съветския режисьор Ве-  
ниамин Дорман. Сценари-  
ят е написан от И. Кузне-  
цов и полския писател А.  
Шчиперски по неговата по-  
вест „Рейс 627“. Действие-  
то се развива в една от  
страните на Южна Амери-  
ка. Отвлечен от терористи  
самолет се приземява в  
джунгли. В колонията,  
където попадат героите, се  
отглеждат растения, от ко-  
ито се получават наркоти-  
ци. Ръководителите на ко-  
лонията, членове на неона-  
цистка организация, са свър-  
зани с терористични групи в  
Европа и Америка. Паса-  
жирите на „Савоя“, между  
които и две деца, трябва  
да намерят начин да се  
освободят, а нацистите да  
получат присъдата, коя-  
то заслужават.

„Филмът трябва да бъде  
динамичен, наситен със съ-  
бития — казва режисьор-  
ът. — „Отвлечането на  
„Савоя“ е по жанр приклю-  
ченско-политически. Опе-  
ратор е М. Горелин, с  
когото ме свързва дълго-  
годишна работа.“

\*\*\*

Във фонда на Централ-  
ния държавен архив на  
кинематографията в Москва  
неотдавна е била открита  
неголяма ролка на игра-  
лен филм, монтиран в до-  
кументален киноматериал.



▲  
Сцена от новия съветски  
филм, посветен на съвет-  
ските десантцици, „В зо-  
ната на особено внимание“,  
режисьорски дебют на Ан-  
дрей Малюков, сценарист —  
Евгений Месяцев

Изследванията показали, че  
намерената игрална лента  
представлява „Дневникът на  
Глумов“ — кинофейлетон,  
създаден през есента на  
1923 г. от Сергей Айзен-  
щайн, още в периода на  
неговата режисьорска прак-  
тика в театъра. „Дневни-  
кът на Глумов“, първа ра-  
бота на Айзенщайн в кино-  
то, е бил замислен и изпъл-  
нен като вмъкнат епизод в  
спектакъла „И най-мъд-  
рият си е малко прост“  
на А. Н. Островски. След  
това този малък филм из-  
чезва. Не са го и много  
търсили. Киноведите не са  
поставяли „Дневникът на  
Глумов“ на мястото, което  
заслужава. Кой не знае,  
че първият филм на Ай-  
зенщайн е „Стачка“? Меж-  
ду прочем самият Айзен-  
щайн не се е отказал от  
своята ранна кинотворба.  
В 1928 г., когато вече е  
обвеян от славата на „По-  
тьомкин“ и „Октомври“, в  
сп. „Съветски екран“ се



Ромашин, Людмила Ари-  
нина, Александър Михай-  
лов.

\*\*\*

Известната пиеса на Алек-  
сей Арбузов „Старомодна  
история“ ще бъде екрани-  
зирана под названието „Ста-  
ромодна комедия“ от ре-  
жисьорките Ера Савелие-  
ва и Татьяна Берзанцева.  
Автори на сценария са  
Арбузов и Владимир Же-  
лезников. (Пиесата е до-  
бре позната и у нас. Играе  
се с голям успех в Театър  
199.) „Както в другите пи-  
еси на Арбузов, така и в  
тази звучи темата за чо-  
вешкото щастие и за труд-  
ния път на човек към чо-  
века — казва Е. Савелие-  
ва. — Съдбата на героите  
на филма е тясно свързана  
и със съдбата на нашата  
страна. Те принадлежат  
към поколението на ени-  
тусиастите на първите пе-  
титетки, поколение, пое-  
ло върху себе си цялата  
тежест на следвоенното вре-  
ме. Музиката на филма  
пише Микаел Таривер-  
диев („17 мига от про-  
летта“).

В главните роли зрите-  
лите ще видят Алиса Фрейн-  
дих и Игор Владимиров.

\*\*\*

В експерименталното мла-  
дежко творческо обедине-  
ние „Дебют“ режисьорът  
Борис Горошков снима фил-  
ма „Белият щъркел“. Сце-  
нарият е написан от ре-  
жисьора по мотиви на раз-  
каза „Златна сватба“ от  
Нина Семьонова. Главна-  
та героиня е старата се-  
лянка Аксилия. Към края  
на живота си тя оглежда  
изминалите години, от-  
ново и отново се връща в  
мислите си към мъжа си  
Павел, загинал на фронта.

Щастieto ѝ е било кратко,  
но малкото дни, преживе-  
ни заедно, са най-хуба-  
вото нещо в живота ѝ.  
Филмът е построен като  
поредача спомени на глав-  
ната героиня. Ролята на  
Аксилия изпълнява Т. Че-  
катовска.

\*\*\*

В студията „Максим Гор-  
ки“ се снима съветско-по-  
ският филм „Отвлечането  
на „Савоя“ в постановка  
на съветския режисьор Ве-  
ниамин Дорман. Сценари-  
ят е написан от И. Кузне-  
цов и полският писател А.  
Шчиперски по неговата по-  
вест „Рейс 627“. Действие-  
то се развива в една от  
страните на Южна Амери-  
ка. Отвлечен от терористи  
самолет се приземява в  
джунглите. В колонията,  
където попадат героите, се  
отглеждат растения, от ко-  
ито се получават наркоти-  
ци. Ръководителите на ко-  
лонията, членове на неона-  
цистка организация, са свър-  
зани с терористични групи в  
Европа и Америка. Паса-  
жерите на „Савоя“, между  
които и две деца, трябва  
да намерят начин да се  
освободят, а и нацистите да  
получат присъдата, коя-  
то заслужават.

„Филмът трябва да бъде  
динамичен, наситен със съ-  
бития — казва режисьор-  
ът. — „Отвлечането на  
„Савоя“ е по жанр приклю-  
ченско-политически. Опе-  
ратор е М. Горелин, с  
когого ме свързва дълго-  
годишна работа.“

\*\*\*

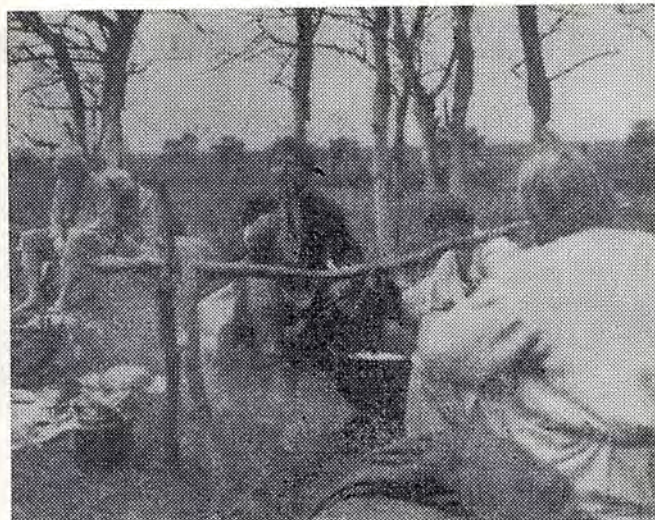
Във фонда на Централ-  
ния държавен архив на  
кинематографията в Москва  
неотдавна е била открита  
неголяма ролка на игра-  
лен филм, монтиран в до-  
кументален киноматериал.



▲  
Сцена от новия съветски  
филм, посветен на съвет-  
ските десантцици. „В зо-  
ната на особено внимание“,  
режисьорски дебют на Ан-  
дрей Малюков, сценарист—  
Евгений Месяцев

Изследванията показали, че  
намерената игрална лента  
представлява „Дневникът на  
Глумов“ — кинофейлетон,  
създаден през есента на  
1923 г. от Сергей Айзен-  
щайн, още в периода на  
неговата режисьорска прак-  
тика в театъра. „Дневни-  
кът на Глумов“, първа ра-  
бота на Айзенщайн в кино-  
то, е бил замислен и изпъл-  
нен като вмъкнат епизод в  
спектакля „И най-мъд-  
рият си е малко прост“.  
на А. Н. Островски. След  
това този малък филм из-  
чезва. Не са го и много  
търсили. Киноведите не са  
поставяли „Дневникът на  
Глумов“ на мястото, което  
заслужава. Кой не знае,  
че първият филм на Ай-  
зенщайн е „Стачка“? Меж-  
ду прочем самият Айзен-  
щайн не се е отказал от  
своята ранна кинотворба.  
В 1928 г., когато вече е  
обвеян от славата на „По-  
тьомкин“ и „Октомври“, в  
сп. „Съветски екран“ се





▲ Кадър от новия филм на Сергей Бондарчук „Степ“ по повестта на А. П. Чехов

появява неговата статия „Моят първи филм“. По думите на режисьора този филмов епизод би трябвало да подхване и продължи основната линия на сценичното действие, в която персонажите на комедията, запазвайки класическото амплуа, биха съдействували за разобличаване на лидерите на Антантата, на милитаристите, белогвардейците и непманите. Интересна е производствената история на „Дневникът на Глумов“. Филмът е снет с помощта на колектива на Дзига Вертов. Оператор е бил Борис Францисон. Когато Айзенщайн се отзовава похвално за хората, снели филма за един ден, това е било признание за оперативността на групата на Вертов. Накрая Айзенщайн разказва за по-нататъшната съдба на „Дневникът на Глумов“. Под лиричното название „Пролетните ус-

мивки на Пролеткулта“ филмът е бил включен и представен по случай годишнината на журнала „Киноправда“, редактиран от Дз. Вертов. „Дневникът на Глумов“ е интересен и с това, че в него за първи път се появяват в киното Максим Щраух, Григорий Александров и Иван Пирев.

\*\*\*

Филмът „Разписание за друг ден“ се поставя от режисьора Игор Добролюбов. Ролята на Андрей Андреевич, директор на физико-математическо училище, играе актьорът Олег Дал.

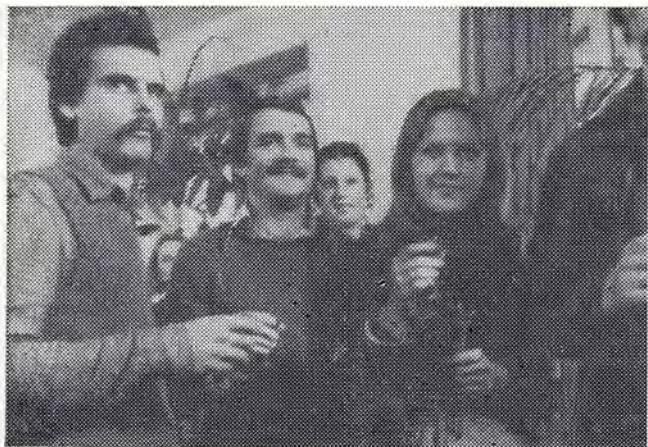
„Ние всички мечтаем за учителя, човека, духовното съпричастие с когото дава нравствен заряд за цял живот, е заявил в едно интервю за сп. „Съветски екран“ Олег Дал. Кое е главното в характера на Андрей Андреевич,

доктор на науките, директор на специално училище? Според мен момчешкото. Той е прехвърлил вече тридесетте, но у него още не се е появила тази проклета предпазливост и инстинктът за самосъхранение не е прогресирал с годините. Единственото, което го тревожи, е страхът за учениците му, у тях чувството за самосъхранение е още по-слабо развито. Те не се страхуват да ходят по самия край на покрива с риск да се пребият, те просто не мислят за това. И той, възрастният мъж, се стреми да запази у себе си юношеското безстрашие...“ Във филма участвуват и Маргарита Терехова, Валентина Титова, Валентин Никулин, Баадур Цуладзе.

\*\*\*

Новият филм на Камара Камалова „Чуждо щастие“ е по сценарий на М. Байджев. По думите на режисьорката това е един суров, тревожен филм. В него се разказва за онзи момент от живота на героя, вече не млад човек, когато той решава да спре и се огледа назад. Прави това може би в най-неподходящо време, когато излиза в пенсия. „Моят герой има мъжеството да погледне дългия път, по който той, бивш фронтовак и дългогодишен председател на колхоз, е вървял самонадеяно и твърдо, без да забелязва, че заради тази самонадеяност той губи приятели и доверие. Настъпва часът, когато отваря очи и вижда следите на собствената си жестокост, ненужен максимализъм, безсърдение. Тия следи са се врязали в неговата памет“ — разказва К. Камалова.





▲ Сцена от новия полски филм „Зодиакални знаци“ на режисьора Г. Залевски

гледали съветски филми през периода 1971—1977 г. В продължение на седем години посещаемостта се е увеличила със 125%. Напоследък от Съветския съюз са закупени 20 нови филма — 13 за кината и 7 за телевизията.

\*\*\*

В края на септември режисьорът Ян Батори ще започне да снима криминалната комедия „Откраднатата колекция“. Героини са две варшавянки, които провеждат издирването на крадците на една скъпа колекция на пощенски марки. Автори на сценария са Йоана Хмелевска и Ян Батори. Оператор е Бохуслав Ламбах.

## ЧЕХОСЛОВАКИЯ

„Киноизкуството—за красотата на живота, за комунизма“ — под този лозунг е преминал традиционният летен фестивал на трудещите се в Чехосло-

вакия своего рода преглед на световното кино. В 60 града на страната са били показани най-добрите чехословашки филми, създадени през миналата година. На фестивала са изпратили филми 50 страни. Главната награда е получил чехословашкият филм „Сенките на горещото лято“ на режисьора Франтишек Влачил, завоювал неотдавна „Кристалният глобус“ на Карлови Вари. Лауреат е станал и филмът „Карпати, Карпати...“ на съветския режисьор Тимофей Левчук, а на съветския актьор Донатас Банионис, изпълняващ главната роля във „Въоръжен и много опасен“, е връчена наградата на град Мартина за актьорско майсторство.

Историята на фестивала наброява вече три десетилетия. Това е един празник не само на киното. Своео майсторство демонстрират и танцови и хорови колективи и народни изпълнители. Провежда се и срещи на труде-

щите се с режисьори и актьори, изнасят се беседи и дискусии за пътищата на съвременното кино. А рекордният брой зрители — 2 милиона, е най-доброто доказателство за големия интерес на трудещите се в Чехословакия към изкуството.

\*\*\*

Романът на Владимир Парала „Радост чак до болка“, посветен на младежта, която винаги търси нови пътища в живота, се екранизира от режисьора Антонин Кашлик. Ева Тучкова и Йозеф Зомер играят главните роли.

## ГДР

През есента на тази година в Нойбранденбург ще се състои първият национален фестивал на документални и късометражни филми за киното и телевизията, който ще се провежда в бъдеще всяка година.

На III конгрес на филмовите дейци в ГДР е взето решение през 1979 г. в град Гера да се организира първи фестивал на детския и юношеския филм, а през 1980 г. в Карлмаркшат — първи фестивал на немския игрален филм.

\*\*\*

Режисьорът Роберт Бюхнер снима в околностите на Дрезден седемсерийния филм „Стая с изглед“ по сценарий на Урсула и Хорст Вендлер. Това е историята на един млад работник, който се откъсва от хората, за да бъде свободен и необвързан с нищо. Случва се така обаче, че той среща едно самотно момиче; то събужда у него чувството за



отговорност. Главните роли са поверени на Бернхард Байер и полската актриса Моника Солубянка.

## ИТАЛИЯ

След завръщането си от Канада, където се е снимал във филма на Робърт Олтън „Квинтет“, Виторио Гасман е поставил в Милано пиесата на Пиер Паоло Пазолини „Афабуционе“, в която изпълнява главната роля. В едно интервю Гасман казва: „Пиесата е написана в стихове съвременна трагедия. Пазолини анализира чувствата, свързващи бащата със сина. Бих искал от тази пиеса да направя един филм. . . Имам много проекти, но двата са вече на път към осъществяване — роля във филма на Еторе Скола и роля във филма на Филип де Брока.“

\*\*\*

От римския „Театро тента“ е било организирано телевизионно предаване, посветено на известния италиански драматург, режисьор и актьор Едуардо де Филипо. В предаването са взели участие Марчело Мастоияни, Моника Вити, Валентина Кортезе, Виторио Гасман, Карла Фраци. Италианските зрители са видели Де Филипо — драматурга (били представени откъси от неговни пиеси), Де Филипо — поета (били прочетени неговни стихове) и накрая Де Филипо — актьора, изпълнил фрагменти от свои комедии.

\*\*\*

Меме Перлини, един от най-оригиналните дейци на италианската сцена, поставил неотдавна в един от парижките театри „Отело“ на Шекспир, снима своя първи филм „Гранд хотел в Палермо“ — екранизация на ед-

ноименния роман на художника Антонело Авлиоти, който изпълнява и главната роля. Героят Раймон Русел, френски поет-сюрреалист, в 1933 г. пристига в Палермо, придружен от красивата Шарлот Фреде и шофьора. Русел, тогава 51-годишен, депримиран от писателските си несполуки и тежки заболявания, взема наркотици и не излизал никъде. Един ден го намират мъртъв в стаята.

## ФРАНЦИЯ

Ив Буасе, известен като режисьор на политически филми, екранизира сега романа „Ключ във вратата“ от популярната писателка Мари Кардинале. Ани Жирардо пресъздава образа на една учителка, жена, либерална както към собствените, така и към чуждите деца. Нейната толерантност обаче се оказва повърхностна. Научавайки за флирта на своята непълнолетна дъщеря, тя реагира неочаквано остро. Жирардо сама е избрала своята „филмова дъщеря“ — Елеонора Кларвайн, играла вече във филма „Дяволската ментовка“ на дебютиращата режисьорка Диана Кюри.

\*\*\*

Пиер Бул е писател, от чието творчество кинематографи-

стите отдавна се интересуват. Филмите „Мостът на река Куай“ и „Планета на маймуните“ са по негови романи. Сега романът му „Лице“ се филмира от режисьора Анри Жюф. Прокурорът на града, в който се развива действието, вижда във водите на близката река даваща се жена, но уплашен, не успява да ѝ окаже помощ. Скоро това събитие, отбелязано в хрониката за нещастни случаи, придобива облика на престъпление. Подозренията падат върху сина на известен финансист. Как ще постъпи прокурорът — ще съумее ли да запази себе си и същевременно да не обремени съвестта с присъда над един невинен човек? Това са въпросите, които движат сюжетното развитие. В ролята на прокурора зрителите ще видят Шарл Дене, в ролята на следователя — Мишел Калабру. „Ситуацията е подобна на тази от „Мостът на река Куай“, където полковникът е убеден, че изпълнява задълженията си, а в същото време извършва несправедливост — е заявил в едно интервю Пиер Бул. — Отношението към доброто и злото са основни мотиви в моите романи.“

\*\*\*

Клод Льолуш в скоро време ще започне снимането на

*Сцена от филма на ГДР, „Подпали, идва пожарната команда“, сценарист — Манфред Волтер, режисьор — Райнер Симон*







▲ Сцена от филма „Приложение на метода“ на чилийския режисьор в изгнание Мигел Литин (филмът бе показан на тазгодишния фестивал в Кан)

филма „Пред тебе, с тебе, след тебе“ — историята на едно семейство от 1930 до 1980 година.

\*\*\*

Мари-Кристин Баро играе главната роля във филма „Жена между куче и вълк“, постановка на Андре Делво. Действието се развива през време на окупацията. Героинята е жена на боец от Съпротивата, влюбена в сътрудник на Гестапо.

\*\*\*

Скоро зрителите отново ще видят Анука Еме („Един мъж и една жена“) в новия филм на режисьора Ели Шураки „Моята първа любов“, екранизация на едноименния роман на Жак-Ален Леже. Разказва се историята на една жена, която след раздялата с мъжа си се разболява тежко. В продължение на по-

ловин година тя е обкръжена от вниманието на сина си. Обичта между майката и сина е нещо изключително и не се побира в рамките на обикновените семейни отношения.

„Приятел съм с Шураки от детски години — казва актьорът Ришар Бери. — Режисьорът и моята партньорка Анука Еме „оглеждали“ отдавна, но нищо не са ми говорили за тази чудесна роля. Едва на моя рожден ден ми направиха предложението. Какъв царски подарък! Героят на филма „Моята първа любов“ е бил създаден с мисъл за мене. Добре си давам сметка колко много се изисква от мене. . .“

## АНГЛИЯ

Своята популярност актрисата Сюзън Хемпшир

дължи на серийните филми, излъчвани от британската телевизионна компания Би Би Си. Българските зрители познават актрисата от „Сага за Форсайтови“ в ролята на капризната Флор и от „Семейство Палисър“ в ролята на леди Гленкора.

С. Хемпшир държи повечето работата си в театъра, отколкото на киното. Неотдавна по отзивите на критиката тя е създала темпераментен образ на Кейт в Шекспировата „Укротяване на опърничавата“. С. Хемпшир е известна и с дейност, която няма общо с актьорската ѝ професия. Председателка е на фонда за финансиране на тв програма за помощ на заекващи деца. Самата тя е страдала от този недостатък през ученическите си години.

\*\*\*

Джоузеф Лоузи подготвя филмирането на операта „Дон Жуан“ на Моцарт. Снимките ще започнат през есента. Интересно е как този „психолог“ на английското кино ще подходи към реализирането на прочутия Моцартов шедевър. И какви сравнения ще се направят с „Вълшебната флейта“ на Ингмар Бергман. Във всеки случай актьорският състав е забележителен. В главната роля участва Раймонди, в ролята на Лепорело — Жозе ван Дам, на Дона Елвира — Кири те Канава, Дона Анна — Еда Мозер, Зерлина — Тереза Берганца. Оркестърът на Парижката опера под диригентството на Лорин Мазел също е поканен за филма.

\*\*\*

Малкълм Мак' Доуел, героят във филма „Порто-



кал с часовников механизъм“ на Стенли Кубрик, ще има за партньорки Биби Андерсон и Шарлот Ремплинг във филма на Стивънс Джелър, сценарист, дебютиращ като режисьор, Филмът носи заглавие „Гед“, името на героя. Това е човек, притежаващ магически качества. От него се интересуват управляващите среди на много страни.

## МЕКСИКО

78-годишният Луис Бунюел страни от контакти с пресата. Но неотдавна той е направил едно изключение за писателката Елена Понятовска. Интервюто се е появило в сп. „Камбио 16“. Ето какво отговаря режисьорът на три от зададените му въпроси.

За порнографията. „Не понасям скандалите и не обичам да ги предизвиквам. Не обичам също и порнографията. Отидох да гледам „Последното танго в Париж“, понеже мислех да ангажирам Роми Шнайдер. Но веднага си излязох. Споменах „Последното танго“, защото не обичам порнографския експозиционизъм. В „Красотата на деня“ има някои сцени, които изглеждат доста смели, но това в никакъв случай не е порнография. За мен порнографията е показване на физиологически действия. Никога не съм филмирал такива неща, никога не съм правил еротичен филм. В моите филми има много силни моменти, но те могат да се гледат дори от осемгодишни деца.“

За киното. „Вече не ходя на кино. Бергман изцяло не ми харесва. Скучен ми е с изключение на един-два филма, които даже не помня. Напротив, Фелини никога не забравям.

Той винаги ме очарова. Харесва ми също Висконти, неговият свят, външната страна на филмите му, мебелите, големите маси, канпетата, скъпоценностите на жените и т. н. Голям приятел съм на Карлос Саура, много го обичам, но не ми харесва, когато започне да морализаторствува, да философствува, да оповестява метафизичните тези.“

За актьора. „Катрин Денюв бе много сполучлива във филма „Красотата на деня“, но не и в „Тристан“, където трябваше да създаде образа на испанска девойка от Толедо, а зрителите видяха само Катрин Денюв. Това е моя грешка. Можех да кажа не, но работех с нея в „Красотата на деня“ и ето че я ангажирах и за „Тристан“. Катрин Денюв в ролята на девойка, останала сама от детските си години, е пълен фалш. Актрисата е хубава, но студена.“

Когато пристъпвам към реализацията на един филм, виждам всичко обективно. Също и актьорите. Казвам си: този тип ми отговаря, този — не. Нямам приятели сред актьорите, може би само двама — Пако Рабала и Фернандо Рей. Фернандо Рей е не само много добър актьор, той е много интелигентен.“

Накрая Л. Бунюел казва: „Не разбирам за какво толкова ме ценят. Не разбирам също защо в киното имам име. Моите филми са лоши, някои дори много лоши. Затова и не мога да си обясня откъде е това име. Говоря съвсем искрено, не от фалшива скромност.“

## ИСПАНИЯ

„Сеговия е място, изпълнено с необикновена



▲  
Виторио Гасман в кадър от новия филм на Жан-Люк Годар „Бъкси Зигел“

светлина. Ако можех да избирам къде да живея лете, бих живяла винаги там — казва Джералдин Чаплин. Актрисата познава това място от 13 години. Режисьорът Карлос Саура снима там поне по една сцена на всеки свой филм, а тя играе във всичките му филми. „Обичам също Лос Анжелес — продължава Дж. Чаплин. — Тук съм се родила преди 34 години и идвам доста често във връзка с работата ми с Робърт Олтман. Участвувала съм в неговите филми „Нашвил“, „Буфало Бил и индианците“,





▲ *Роби Робертсон и Боб Дилън във филма на Мартин Скорсезе „Последният валс“ (САЩ)*

а напоследък в „Семейство“. Имам желание да участвам и в други филми на този режисьор... Сега изпълнявам една от главните роли във филма „Осиновяването“ на френския режисьор Марк Грюнебаум. Мой партньор е Жак Перен.“

## САЩ

Холивуд е завладян от филмите „диско“. Може да се каже, че начало на този жанр е поставил продуцентът Робърт Стигууд с филма „Горещата съботна вечер“, появил се в края на миналата година по екраните на 726 кина

в Щатите. Какво е привлякло вниманието на зрителите към тази обикновена история за младежи, които чакат с нетърпение събота вечер, за да отидат в дискотеката? Някои от критиците считат, че това е музиката — главният атрибут на филма. Р. Стигууд е дебютирал като музикант в сянката на бийтълзите. По-късно създава собствен състав. Новият му филм „Грес“ е екранизация на музикъла под същото наименование, игран с голям успех на Бродуей. Сега този енергичен и предприемчив продуцент подготвя нова дискотекна продукция — музикална фантазия върху 23 най-известни песни на бийтълзите. Във филма, чиято премиера ще се състои към края на 1978 г., няма да има диалог, а само музика.

\*\*\*

За първи път Хенри Фонда ще се срещне на екрана със своята дъщеря Джейн Фонда във филма „Пътуването на Симон Мак'Кийвър“, постановка на Ален Рене, по сценарий на Албер Малц. Джейн играе лекарка, баща ѝ — инвалид, който търси чудодейно лекарство за своя недъг.

\*\*\*

Голямото кино „Малибу“ в Ню Йорк е било наименовано „Д. Грифит“ по случай стогодишнината му. Грифит, един от създателите на световното кино, е починал в 1948 г. в Лос Анжелес напълно забравен. В американския „Справочник на кинозрителя“ за

него се казва: „Д. Грифит е способствувал за укрепване позициите на киното, разработвал е много технически аспекти на този жанр, съдействувал е за появяването на цяла плеяда талантливи актьори. Единственият му недостатък е бил сантименталният му викториански поглед върху живота. Затова през 20-те години, когато практицизмът грубо се налага, Грифит преждременно излиза от мода, а през 30-те престава да бъде конкурентоспособен.“

Сега името на този заслужил кинодеец излиза от забрава. То вече краси фронтоната на бившия кинотеатър „Малибу“. В Щатите това не се случва често. Нещо повече — в Ню Йорк няма кино, което да носи името на изтъкнат деец в областта на филмовото изкуство. Това е първият случай.

\*\*\*

Фирмата „Парамаунт“ ще снима биографичен филм за президента Кенеди, като за главната роля е поканила неговия син. 18-годишният Джон Кенеди е приел предложението, но още не е подписал договора.

\*\*\*

Филмът на Александър Корда „Багдадският крадец“ е снет през 1940 г. Сега тази приказка отново ще оживее на екрана в постановка на Клиф Дойл. Главната роля ще изпълнява Кабир Беди. В останалите роли — Терънс Стемп, Питър Устинов и неговата дъщеря Тамара.

ит  
п-  
го,  
х-  
зи  
за  
е-  
и.  
а-  
и-  
о-  
о-  
о-  
о-  
бо  
к-  
о-  
за  
о-  
  
а-  
за  
и  
о-  
а-  
с-  
ю  
о  
к-  
г-  
е

сценарий

Васил Акъов

е  
м  
-  
-  
-  
е  
о  
-  
  
о  
-  
-  
-  
з  
-  
е  
-  
-  
-  
т

ПОЩЕНСКИ  
ПИСАНИЩА



Свечерява се, през пустото поле препуска влакът и оставя димна следа. Прозорците са затворени, осветлението повредено и вагоните изпълнени с плахата, трепкаща светлина на свещите. Въздухът е тежък. Хората потни. Проплакна дете. Върху дървения куфар се групат карти. По пътеките човек до човек. Някой дръпва вратата, главите се обръщат. Човек с тънки мустачки, строен, с дръпнати като на китаец очи, с черна антрацитена коса разбутва насядалите и минава. Стъпва на куфара и разсипва картите. Той отминава, без да обръща внимание. Има нещо по-важно. Дръпва вратата пред него, излиза на платформата и си поема въздух. Под него летят релсите, вятърът фучи. И отваря следващата врата.

Насреща се задава кондукторът. Човекът с опънатите като на китаец очи го изпреварва:

— Кой е пощенският куриер?

Кондукторът го поглежда изненадан.

— Не знам.

— Трябва да знаеш, кондукторе.

— Ти да не си ревизор?

— Ченге, пошепва му зло непознатият. — Търсим един избягал.

Кондукторът му прави път.

— Тогава — казва кондукторът, — Гошо Хубавеца. Преди малко минаха други колеги. Търсиха: но не намериха никой.

— Значи дублаж. С държавните служби това често се случва.

И отминава.

Човекът със стегнатата, изгоряла кожа като че ли се връща от море, влиза в следващия вагон, отваря първото купе и казва:

— Проверка, моля.

Така той минава от купе в купе, докато спива един младеж. Той дълго разглежда документите му. И строго изрича:

— С мене.

Младежът става покорно. Пътниците гледат уплашено. Той върви през вагона с наведена глава, И влизат в съседния вагон. От другата врата се задават двама от „колегите“. Те също правят проверка. Човекът с мустачките спира младежа и му казва:

— Ти застани тука.

И го нагласява до тоалета. И като натиска дръжката, му дава малко нервни обяснения:

— Аз ще вляза вътре и няма да се плашиш. Ще ги заглавикваш. Колкото можеш, ще ги заглавикваш. Нали имаш някакви фалшификати?

— Имам.

— Е добре. Ще заглавикваш и няма да се боиш. А пък другата работа остави на мене.

И той влиза в клозета.

Цивилните се приближават бавно, проверката им е щателна.

— И сега ако го изпуснем — казва единият.

— Имам чувството, че вече сме го изпуснали.

И се взират в личните карти и в лицата на хората.

Цивилните свършват последното купе и виждат младежа, изправен до прозореца.

— Ти закъде пътуваш?

— За София — отвръща младежът.

— Какво ще правиш там?

— Работник съм във фабрика „Кабо“.

— Защо ти е скъсан ръкавът на палтото?

— Бихме се с един приятел, преди да тръгна.

— Не ми се вярва — казва единият от „колегите“.

— Колкото и да не ви се вярва, господа, трябва да вдигнете ръцете и да влезете в клозета. Защото аз се отрових вътре от чакане.

„Колегите“ се обръщат и се ококорват.

Това е той! Търсеният.

И покорно влизат вътре.

— Я сега да видим какво носите.

Той бръква под палтото на единия.

— Пистолетче.

И го опипва целия. През това време другият се опитва да направи някакви движения. Но човекът с мустачките го фрасва по главата.

— Не мърдай.

Пребърква го и от него изважда пистолет.

— Не виждате ли, че трима сме много. Я седнете на клозетната чиния.

То каква чиния, окензана догоре.

— Няма култура този народ — мърмори си малко човекът с мустачките.

Единият сяда нерешително. Другият стои.

— Седни му в скута — нарежда човекът с мустачките и го тупва с пистолета.

Човекът с мустачките и с очичи на китаец почуква на вратата. Младежът влиза и пуска дръжката.

— Свали им поясоците — казва човекът с мустачките.

Младежът почва да работи бързо.

— Вържи ги сега.

Младият ги връзва през кръста, после с едно въженце, което изважда от джоба си, стяга ръцете им в едно.

— Вържи им устата.

Младежът връзва с кърпичките им устата.

— Сега заприличахте на Брахма Путра, смее се човекът с мустачките и здрави като скоби ръце.

Той бързо изважда дръжката на вратата. Отвън вече чука нетърпеливо.

— Не виждаш ли, че е заето бе, дръвник — вика човекът с мустачките.

— Ще се накензам.

— Иди в съседния вагон.

— Колеги, сега можем да ви кажем довиждане, смее се подигравателно човекът с мустачките. — На гара София ще ви намерят и ще ви освободят. Ще ги поздравите от Калмика „Колегите“ се опулват.

— Довиждане.

Калмика отваря вратата и излиза, като си стяга колана. След него излиза младежът, вратата тропва и се затваря здраво.

Един дръпва дръжката, но тя остава в ръката му. Другите гледат отдалечаващата се двойка. Един казва:

— Тия са педерастите бе. Докъде стигнахме.

Те стоят на платформата до фургона и палят цигари.

— Бързо я свършихме — казва Калмика.

— И добре — отвърща младежът. — Сега накъде.

— Като наближим спирката, и ще скочим.

В това време вратата на фургона се отваря, от нея излиза човек в пощенска униформа, млад, също с мустаци, с красиво лице и малко кривната фуражка. Той гледа пред себе си и не обръща внимание на двамата облегли на железните решетки.

Изведнъж някой го хваща за яката. Пощенецът се обръща и се ухилва:

— Калмик. Бях чул. . .

— Не е важно какво си чул. Важното е, че си в ръцете ми.

— Заповядайте във фургона — казва пощенецът.

Те тръгват след него. Фургонът е празен, само един възрастен брои на масата пари. Калмика го гледа и казва шепнешком на Велчо.

— Вие сте въшлясали от пари бе.

Двамата гости сядат.

— Е, какво има по село? — пита Велчо.

— Женят се. Като че ли няма война.

Младежът седи и ги гледа. Той открива някаква прилика в тях. Велчо прехвърля пратките и ги подрежда към изхода на фургона.

— А пък аз мислех, че като си в пощенските писалища, работата ти е по-квалифицирана.

Старият се обръща, поглежда зад очилата.

Велчо свършва работата и се изправя. Калмика го гледа и накрая изтърсва:

— Велчо, намерил съм ти едно гадже. На връщане ще ти го дам да си го закараш на село.

— Първо трябва да го проверя.

— Съмняваш ли се в мене?

Велчо отвърща с тъга:

— Млад искаш да ме погубиш, братовчеде.

— И този е млад — посочва Калмика младежа, — но вече има две деца. Чакайте бе, забравих да ви запозная.

— Господинът е инженер от фабрика „Кабо“.

Велчо подава ръка. На него му е ясно инженерът що за инженер е, щом е тръгнал с



Калмика. Старият подава ръка:

— Много ми е приятно.

Влакът намалява ход.

— Ние слизаме тука, ще се отбием при един приятел.

И те тръгват към изхода. Велчо стои до вратата. Младежът скача пръв. Преди да скочи, Калмика казва на Велчо:

— Ще те чакам. А момичето ще го завия в книжка. Защото е бонбон и половина.

Вече е тъмно, хората бързат, бързат и двамата приятели. Те избират глухите улички, за да влязат в един двор с градинка. В дъното между разделените се дървета се гуши къщичка. Калмика изважда ключа, отваря, влизат в коридорче, после във вестибюл; с три врати. Той отваря едната, отива до прозореца, пуска черните хартии и запалва лампата.

— Ама тука е чудно, Калмик.

— Има си хас нещо лошо при Калмика.

Две легла, маса, дилафче, котлон, бакелитено радиоапаратче, лавичка с книга. Най-примамливи са белите чаршафи.

— Ти да нямаш икономка?

— Всичко имам, ама първо трябва да се измием.

Те отиват в килера, пускат чешмата и почват да се плискат.

— А това е тоалетната — показва му в ъгъла той белия капак. — Да не скочиш през нощта да се юрнеш на двора.

— Само през прозореца — отвърща младежът.

— От кога не съм виждал такава чистота.

— Ти си почивай, а аз ще направя нещо за вечеря.

Калмика вече върти нещо на котлона.

— Както виждам, обзаведен си много добре.

— Нали ти казах, не ми се мре. Макар да ми висят две смъртни присъди, чувствавам се безсмъртен. Конспирацията е по-сOLIDна, когато се гради с перспектива.

— Може би затова нас ни разбиха.

— Как нямаше да ви разбият. Нито базите ви бази, нито храната ви храна, нито връзките ви връзки. Та покрай вас и аз трябваше да бягам седемдесет километра. Никога в живота не ми се е паднал такъв маратон. Калмика да бяга. Ти знаеш ли какво значи това нещо?

— Знам. Позор за цял живот. Но аз няма да го разкажа на никой.

Те сядат на масата. Дейко, младежът с прозрачно лице, жилест, с пронизателни очи, го пита:

— А ти как ме откри?

— Случайно. Предположих, че някой от нашите може да е побягнал към София.

— Но това са рискове.

— Да се чукнем за живите.

На другия ден Калмика върви по улиците на София, с карирано сако светло, трептящо, с кърпичка в джобчето, с брик панталон, с шапка „Борселино“ от косъм на либински заек, с островърхи чепици. Това ли е Калмика от вчерашна дата? Той влиза в кафене „България“ и повлича женските погледи. Нов и интересен. Нахакан и млад, колкото си иска, и очите му не български. Той сядат и си поръчва кафе. Шапката на стола до него. Кафенето жужи от тихите гласове на търговци, банкери, офицери, хубаво облечени жени. Медът на България. Калмика ги обикаля с поглед. Неговото лице, малко свиреп и иронично, се спира на жените.

Но тука не стават тия работи, макар на Калмика да му се иска страшно. Още повече мъжът с очилата откъм улицата го съзира през сваления прозорец, намалява ход и му кимва с глава. Калмика плаща, налага си шапката, минава по меките килими и отново впряга погледа на жените. Излиза на „Царя“ и пред него отпуснатият гръб на бай Панчо, като че ли носи на него грижите на целия свят. — Конспираторът ми, революционерът. . . — хихика се в себе си Калмика. Нервираната крачка на бай Панчо го изпълва със смях. Ще го настигне в градинката и ще изслуша едно слово, което почва така:

— Абе глупак, абе авантюрист, така ли се правят тия работи.

Калмика го хваща през рамо:

— Ти си по-голям авантюрист, бай Панчо. Един път не си смени костюма. Полицията ще те запомни за цял живот.

— Ще ме запомни, но няма да ме хване.

— Напразни илюзии.

— За едно кафе и една фукня проваляш всичко.

— Страх те е да не проваля тебе, стария революционер, без който след победата няма как да се оправим.

Бай Панчо почервява от шеговитата обид.

— Ти ще мълчиш.

— Ще мълча, а ти ще бродиращ възглавници в затвора.

— Аз мога да върша всичко.

— Но което аз мога, ти не можеш. Вчера съм бягал седемдесет километра заради татка като тебе. Инструктор. Дадеш си заповедите и после хайде при баба Гана.

— Фукаш се, фукаш се — кипи бай Панчо.

— Фукам се. Що ти не се фукаш? Без мене целият ти актив ще пропадне. Хайде кажи сега нещо по-сериозно.

— Ела да седнем на пейката, че сърцето пак ми се разхлопа.

Те сядат в градинката пред двореца.

— На печатницата трябва букви — отсича бай Панчо.

— Утре ще ги имат.

Бай Панчо го поглежда сърдито.

— Ще ти фукна една.

— След една година ли ги искаш? Добре.

— Калмик, аз съм уникална личност. Аз мога да те понасям. Знаеш ли това какво е за разхлопвания ми пулс?

— Успокой се, бай Панчо, и предай на ръководството, че утре буквите ще ги има.

Бай Панчо вади едно шишенце, една лъжичка от малкото джобче и си налива няколко капки.

Той се обляга назад, успокоява се и казва:

— По-лошо е другото, Калмик, няма пара! А революция без пара не се прави. Трябват екипи, медикаменти, оръжие, какво ли не.

Калмика пак го удря на майтап.

— Ето я Народната банка пред нас. Да изтегля един чек.

— Пак кодоши. Вместо в Народната банка дай да отидем в сладкарницата.

Двама мъже с окъсани дочени дрехи носят в ръцете си по едно оръфано куфарче. Те свиват по „Клементина“, спират пред триетажна къща, звънят, вратата се отваря и се показва прислужникът на господин адвоката Грудко.

— Грудко, чисто ли е?

— Току-що съм помел.

Калмика се усмихва и тръгва напред. Изкачва се на тавана, следван от приятеля си. Отваря вратата и се изправя пред друга. Чука три пъти. Ключът щраква, вратата се открява, но не се показва никой. Само две дула.

— Стига бе — казва Калмика. — Заврете си ги в задника.

И пред него изскачат двама души.

— Калмик.

— Калмик я. Дейко, влизай. Запознай се.

Дейко се ръкува с двамата непознати.

— Вие бачкате — казва Калмика.

— Неотстъпно — отвръща по-високият.

— А това е брат ми — казва Калмика. — Самурая. Нали си приличаме? Всеки път се боя да не го сбъркат с мене.

— Седнете.

— Първо да ви покажем подаръка. Той отваря куфарите. — Ако и сега не сте доволни.

Самурая загребва с шепа буквите.

— Ама те са неупотребявани — казва по-високият.

— При нас няма брак — отвръща Калмика.

Самурая трие ръце.

— Разкажи сега какво става по родния край.

— Дейко, разкажи.

Дейко преглъща стеснително и преди да почне, свършва:

— Разбиха ни.

— Как ви разбиха? — спира Самурая.

— Простичко — отвръща Калмика. — Оттук-оттам. Някои, като си играят на революция, изнасилват събитията, става така.

— Сега отрядът къде е?

— При света Петка — отвръща Калмика.

Самурая се мъчи да омекоти дръзки език на брат си:

— Калмик, ти винаги сечеш през шията.

— Какво друго да ви кажа? Да ви изпея една песен, да ви издекламирам едно стихотворение?



— Днес не си в настроение.  
Калмика става.  
— Дейко, да си тръгваме.  
— Чакай да си поговорим — спира го по-високият.  
— Където отида, все искат да си говорят. А пък аз нямам време. Набирайте вестника, разпръсквайте партийната правда, а пък ние — сред масите. Напред, ходом марш!  
И Дейко тръгва след Калмика.  
— Див петел! — казва по-високият.

Калмика е винаги там, дето го не сееш. Сега се разхожда по перона на Софийската гара. Накрая влиза в помещението, дето пише „Поща“.

Главите, наведени над бюрата, се изправят. И го поглеждат.

— Търся Велчо Троев.

Възрастният, който Калмика видя във фургона, става:

— Вие ли сте братовчед му? Ако си спомняте, ние се видяхме във фургона.

— Да, вярно — прави се на занесен Калмика.

— Седнете, почакайте го. Той сега ще дойде.

На стената виси Велчовата китара. Калмика я гледа. После очите му падат на касата, която един отваря по десет начина. И почва да вади оттам балички банкноти. Очите на Калмика блясват. И той се сеща за думите на бай Станчо.

В това време влиза Велчо.

— Братовчеде, здравей!

И се хвърля да се ръкува.

— Къде се изгуби?

— Слушай — смее се Калмика, — гаджето е готово.

— Чакай, братовчед — сяда до него Велчо, аз не съм готов.

Един от чиновниците се обажда:

— Така си приличате в мустачките, като че ли си ги съгласувате по телефона.

Калмика се обажда:

— Не, с писма. По телефона ще ни излезе много скъпо.

— Абе, братовчед, да го изпробвам тогава. За проба пари се не дават.

— Пробвай.

В това време часовникът удря дванайсет.

— Да отидем да изядем по една чорба — казва Велчо.

И те излизат.

Калмика води Велчо под ръка и му говори:

— Слушай, Вело, работата е много отговорна. Момичето отива по възстановяването на младежката организация. Снабдена е с всички документи. Ти само ще я свалиш на Ихтиман и там ще я поемат. Срещата е уговорена.

Те влизат в шкембеджийницата, седат на една мръсна маса, поръчат си по една голяма чорба, посоляват я хубаво с пипер и почват да сърбат.

Като свършват, Калмика му пробутва някаква връзка отдолу.

Велчо я поема.

— Какво е това?

— Напечатал съм си некролози. Ще ги разлепите из София за заблуда на полицията.

— Калмик — блъска в джоба си Велчо некролозите. — Ще го направим, но как ти идват тия идеи?

— Действувай. И още едно. В писалищата видях много балички в касата. Искане ми се да поговоря и за тях.

— Намини след една седмица.

Те се разделят, на един ъгъл Велчо развързва некролозите и чете:

Почина нашият син, брат и шурей

Владо Генов Троев.

Никога няма да забравим честния му живот. И бойната му натура. Той милееше за всички нас и за скъпия му нам народ.

Бог да го прости!

Велчо свива отново некролозите, връзва ги и почва да се превива от смях.

Във фургона бай Петър, познатият ни пощальон, седи на масата и пише. Три войничета лежат на едно одеяло и пушат. На стената виси китарата.

На стъпалото се появява Велчо. Той подава ръка някому и след малко в обектива на войнишката тройка влиза едно русо момиче, ама много хубаво. Тройката си ахва. Момичето носи само една чанта в ръка. Велчо се усмихва и я представя на бай Петър.

— Е, това е гаджето, за което ставаше дума.

Сините очи на момичето се усмихват.

Бай Пешо подига очилата и подава ръка:

— Любка се казвам.

— Я се запознай и с тия апапи — казва Велчо и показва тримата изправени вече във военен стоеж войници.

Те се ръкуват, като чукат токовете на изядените си ботуши.

— Я на гаджето един стол — бързо съобщава един от тях.

Любка сяда.

— Слушайте — казва Велчо, — то не е колективно гадже. Да го имате пред вид.

— Какво ще си говорим, бай Велчо?

Любка се изсмива.

— Айде пак си легнете — казва Велчо. — Войнишката маса се изтяга на одеялото и забива очи в Любка.

Велчо подрежда пратките. Войниците се усмихват. Усмихва се и Любка.

— Шели сте да се биете на Източния фронт? — казва Любка.

— На тях не им се живее, ще ходят да мрат — обажда се Велчо.

— Не така, бай Велчо.

— Стига с това бай Велчо бе — отяжда се той.

— Велчо, тия искат да ти подбият акциите — звънливо се смее Любка.

Велчо се изправя.

— Ще подбият, ама ще ги изхвърля от вагона.

\* \* \*

Влакът отдавна е на път. Едно от войничетата става и откача китарата. Започва да я настройва. И тихо подкарва.

Обичам да мечтая

ден и нощ за любовта,

от приказките зная,

че случайно идва тя. . .

— Момчета, много ме смущавате.

— Вие ни смущавате, отвръщат войничетата.

— Хайде един танц за всеобщото смущение.

И най-съобразителният става. След него — другият, после бай Пешо е на ринга. Велчо гледа, запалил цигара.

— Ама гаджето е добро. Не съм сбъркал. Ще си го ожена.

Влакът спира.

— Любке, взимай куфарчето, че нещо, гледам, развратът много ти се удава. Сега на село, като ще те впрегнат, ще ти падне юздата.

Той слиза, подава ѝ ръка. Войничетата ѝ махат.

Калмика и Велчо по един жп. насип. Пред тях — бутилка червено, в ръцете на Велчо — китарата. Велчо зее на слънцето, бутнал шапката напред. Калмика дъвче нещо.

— Айде, стига си блял. Да почваме деловата част.

Велчо взима шишето от ръката му и казва:

— Ама домашното си е по-хубаво.

И отпива няколко глътки.

Калмика почва:

— Та като видях тия балички. . . Дрънкай, дрънкай. . . , че се задава някаква личност.

Калмика взема бутилката и я надига.

Велчо му я отнема. Личността вече е отминала.

. . . Нещо ми става на сърцето. Викам си, партията плаче за пари, а Велчо си играе с тях и не казва.

— Защо бе, Калмик, нито един път не си ме попитал.

— И си казвам — грешно е, Велчо, да разнасяш пари из цяла България, да храниш копоите, а за партията да не заделяш стотинки.

— Не стотинки, милиони ще задела — удря струните на китарата той. — Решено. Не ми се кисне в тия писалища.

Калмика се качва в „Двойката“. Вътре се носи тежката миризма на парастасите. Бабици, кошници, чанти, дискусии, свещи. Връщат се от гробищата. Денят е горещ. Трамвайът намалява ход и се разминава с някакво погребение. Не е обикновено, защото има ордени и военна музика. Бабичката пита военния, хванал се за кожената дръжка:

— От какво ли е починало момчето.

— Не е момче, а офицер, убиха го шумкарите.

На Калмика му става радостно. Беляя армия, черният барон. . . Да му викне сега, да



запее. Но той се пробутва напред да види по-добре лицето на военния.

— Лоши времена, господин капитан.

— Лоши — отвърща капитанът.

— Ще дойдат още по-лоши — троснато казва Калмика и си отминава напред.

\* \* \*

По „Граф Игнатиев“-тревога. Граждани, полиция, гърмежи в далечината. Трамваят намалява ход. Калмика оглежда през прозореца и веднага разбира, че тук става нещо. Той скача в движение и тръгва към канала. На следващата пресечка го спира полицаи. Полицаят му маха с ръка:

— Назад.

Но Калмика е достатъчно дързък.

— Какво е това меле, старши?

— Махай се по-скоро.

— Аз съм шофьорът на господин Славейков, търговеца.

Полицаят си дава вид, че не чува.

— Оттука не можеш да минеш, всичко е блокирано. . . Терористи.

Калмика спокойно вади кутията цигари:

— Не се ли свършиха бе? Човек не може спокойно да мине по улиците. Имаш ли кибрит?

И му поднася кутията.

Полицаят посяга.

— На пост ми е забранено. Но ще си взема за после.

— Вземи де, повече. Господин Славейков ги произвежда такива с тонове.

Полицаят драсва клечката и му запалва. И обяснява на Калмика:

— Оттука не можеш да минеш, хвани по „Раковски“.

— Мерси — казва Калмика и се връща назад.

С ръце в джобовите и цигара в уста той пердаши по тротоара, като оглежда всеки ъгъл и всеки човек. Той задминава кордона, пресича канала по един мост и се озовава от другата страна. Влиза в градинката, покачва се в едно дърво и скрит в шумата, наблюдава престрелката. В три странични канала са се скрили трима души. Той ги вижда да се мъркат в полумрака и от време на време да стрелят. Всичко наоколо обградено от полиция, по улицата са спрели щаери. А зад щаерите клечат началниците и крещят.

Пушки, автомати, картечници бълват огън.

— Спрете!

Тишина.

Избиха ли ги? — гледа напрегнато Калмика между дърветата.

И гледа как редица от полицаи с насочени оръжия слизат в реката, приближават се към неголемия мътен поток, впрегнат в каменен улей.

И в това време от трите канала, които бълват слуз и вода, светват изстрели.

Няколко души се премятат един след друг във водата. Другите побягват. Четвърти остава да лежи на камъните.

— Дайте ЕМ-гето.

И хиляда и шестстотин куршума в минута. По-страшно от шевна машина.

— Единият падна, господин началник. Ето го, лежи.

Калмика гледа падналия другар, през трупа му минава плъх, мръсната вода се счежда по лицето му. Скача от дървото и побягва през градината.

\* \* \*

И ето ти беля. Един полицаи го хваща за ръката.

— Къде ходиш бе?

Калмика обяснява трескаво:

— Тука живея, шофьор съм на господин Славейков, тютюневия търговец.

— Ела с мене.

— Остави ме бе, човек, закъснял съм.

— Върви бе.

И го повлича. Калмика се оглежда, хваща го за гушата и влачейки го, го вкарва във входа на близката къща. Изважда пистолета му и го удря по главата.

Той тича по пътеките на някогашния „Курубагалар“, тези, които го виждат, се дръпват, защото лицето на Калмика е страшно, със страшния надпис — ще убия. После отсича към Борисовата градина, пресича Цариградското шосе, трамбова край стените на Ветеринарният факултет и високата царевична стена на нивите. И стига спирката на „четворката“.

Калмика се прибира в нелегалната си квартира като вълк, дълго преследван от невидима шайка. Дейко седи по средата на стаята по турски и си почиства пистолета. Той вижда в рамката на вратата Калмика и по опънатото му лице познава, че е станало нещо страшно.

- Калмик, какво се е случило?
- Загинаха, в канала загинаха като кучета.
- Кой?
- Трима наши.

Той почва да тършува из стаята. И накрая пита:

- Има ли нещо за ядене?
- В хладилника е.

Хладилникът е една тенджерка, поставена в леген с вода. Дейко я взима и я донася. Калмика е седнал на масата и чака. Той гледа как Дейко сипва с трепереща ръка и му вика:

- Внимавай де, внимавай, ще ме полееш.
- Шях да забравя — казва Дейко. — Днес идва бай Панчо и каза, че щяло да има блокада, да вземем предпазвателни мерки.
- И този бай Панчо, дето шляпа из София с това болно сърце, някой ден ще изчезне от хоризонта. И какво каза?
- Да напуснем София.
- Пустият му бай Панчо! И къде ще идем, на Вършец или на Белчински бани? Тука е най-сигурно. Ако не му работи на човек късметът, нищо няма да го спаси.

\* \* \*

Боядисването е свършило. Номерата — закачени. Един жълт цвят със сини линии и свастика на торпедото. И в двора влиза Велчо.

Той се спира и гледа бляснатата от новата боя кола. И пречупен кръст.

- Това е вече фантазия на Калмика.
- Не фантазия, а предпазно средство. Запознайте се. Храбрата другарка Саня. Велчо се запознава.

- И за какво ви е този звяр.
- Ще го продаваме, да хванем малко пари.
- Пари искайте от мене — изрича Велчо загадъчно и удря едно око на Калмика.
- Да се качим горе — казва Калмика. — Деца, вие довършете детайлите. Ударете по една червена линия на гумите.

- Ще стане съвсем циганско бе, Калмик — изправя се Саня с кутия и четка в ръка.
  - Точно така я искам.
  - Кой е този? — пита Саня, подвила антилопските си крака.
  - Този ще напълни партията с пари.
- Саня го поглежда удивена.
- Вие сте луди.
  - Боядисвай, боядисвай. Утре Калмика ще паркира пред кафене „България“ и ще се изфука с тебе пред публиката.

- Такива удоволствия аз не правя.
  - Сектантка.
  - Това не е сектантство, а въпрос на разум.
  - Какъв разум, губиш — губиш, печелиш — печелиш.
- Саня се изправя:
- Много хубава философия сте си изработили.

Те слизат на халите, тръгват по „Пиротска“, после свиват по „Цар Самуил“ и се оказват пред вратата на триетажната къща. Калмика натиска звънеца и след малко вратата се отваря. Появява се прислужникът Грудко.

- Моратури те салутант! — удря му една ръка Калмика.
- Я вол — отвърща Грудко и не пропуска.

Той тръгва напред, след него двамата гости. Влизат в таванската стаячка, умирисана на печатарско мастило, и пред него двамата печатари, шарени като дяволи.

- Братле — хвърля се към него Самурая. — Добре дошъл.
- Прегръщат се и със Строги.
- Да ви запозная с Велчо, служещ в пощенските писалища.

Ръкуват се и след това сядат.

- Сега да минем направо към работата — казва Калмика.
- Кажи.
- Велчо пренася пари за Беломорието. Решихме да организираме акция и да снабдим партията с малко пари.



— Чудесно — възкликва Самурая.  
 — Обмислили сте я? — гледа подозрително Строги.  
 — До най-големите подробности — лъже със сигурност Калмика.  
 — Откъде ще ги вдигнем? — пита Самурая.  
 — От гара Подуяне.  
 — Как от Подуяне? — трепва Строги.  
 — Направо от влака. Пистолети не трябва. Носете само хладно оръжие. Ако се сбо-  
 ричкаме, да не стане шум.  
 — Добре — скача Самурая. — Отдавна ме сърбят ръцете за такава работа.  
 Строги го поглежда изпод вежди. На него все не му се вярва.  
 И когато Велчо и Калмика вече ги няма, Строги казва:  
 — В каква ли каша ще ни забърка този белият петел!  
 Самурая се смее.

\* \* \*

Строги запазва голям туристически нож. Самурая скрива под дрехата си чук. Спускат се по стълбите с „данъчните“ си униформи, качват се на „тройката“ и все така съсредоточени стигат Подуяне. Сядат на една пейка в градинката. Строги вижда Саня, която се разхожда по перона, и казва:

— И тая ако не е от нашите, главата си режа. Откъде ги намира тия госпожици?  
 И ето го, Калмика вече седи на другия край на пейката, с глава обърната към гарата. Приближава се Дейко с чанта в ръка, ръкува се със Саня, облягат се на стената, оставя чантата в краката си и симулират интимност:

— Представления, представления — гледа ги Строги. — Ако съм в полицията, ще ги изловя като пилци.

— Баш пък толкова — ухапва го Калмика.  
 — Ама всичко ви е прозрачно като вода. Чудя се само защо се ловя на тия въдици.  
 — Няма друг начин, и аз се ловя — отвръща Калмика. — Друго е, ако мога да отида в Народната банка и тегля един чек за двайсет милиона. Но няма.

И Калмика му показва кукиш. Строги го перва по ръката.  
 — Ей, вие да не се сбнете — помирява ги Самурая и гледа в съвсем противоположна посока.

— Слушайте сега — казва Калмика. — Двамата се качват отзад, ние с момчето отпред. При фургона ще чака тая мома — той посочва с глава Саня.

— Хич не обичам, когато и моми се бъркат в такава работа — прекарва го Строги.

— Само тя има пистолет за всеки случай.  
 — Какво значи за всеки случай? — пита Строги.

— Ако се затисне работата, тя ще създаде суматоха от другия край на перона.  
 — В такава сложна операция не съм участвувал досега. — иронизира Строги.

— Сега ще участвуаш — срязва го Калмика. И продължава: — Велчо е вътре с парите, завързани в чувала. Ти, Строги, взимаш чувала на рамо и преди влакът да спре на гара Искър, бягаш с тях, ние те охраняваме.

— Къде да бягам, в полицейското?  
 — Айде ставайте — казва Калмика. — Влакът пристига.

Строги пошепва на Самурая:

— В такава баня ни слага брат ти, че може и печатницата да хвъркне.  
 — Ще направим нова — отвръща ентузиизиран Самурая.

\* \* \*

Перонът гъмжи от народ. Количкарите викат: Варда! „Данъчните“ си пробиват път към перона. Момата бърза далече напред с чантата в ръка. Едно гърбаво момче иска от Самурая огън. Самурая отвръща механически:

— Нямам.

Влакът влиза в гарата, още неспрял, двамата приятели скачат на стъпалата. Самурая едва не изтървава чука на земята. Момата отива напред. Ето го Калмика и Дейко, те се качват на предните платформи.

— Никакъв смисъл не виждам от тия сложни операции — казва Строги. — Всички трябваше да си бъдем накуп.

И газят хората, насядали по пътеката. След тях се носят ругатни и клетви.

— Изпомачкахме народа — казва Строги.  
 — Карай бе, той е свикнал — махва Самурая.

Те приближават фургона, когато ги пресреща Калмика и казва:

— Акцията се прекратява. В София се качи цяла група чиновници от пощенските писалища. Отивали на екскурзия.

Строги изпада в бяс:

— Тия фукни... тия фукни...  
 — Скачай — казва Калмика.





Калмика продължава с ирония:

— Знам къде е отлят, с каква пратка пътува и от кое нелегално дуло ще излезе.

— Забранявам ти да говориш повече такива работи.

— Слушам — казва Калмика.

— Гладна съм — казва Саня.

Келнерът стои до масата. Записва поръчката.

— Нещо за пиене?

— Бутилка бяло.

— Калмиче, обичам те — блясва срещу него Саня. — Много те обичам.

— Но защо все остреше език срещу мене?

— Нищо не разбираш, Калмиче. Иде ми да си тегля куршума, като те гледам.

— Хубава работа — засмива се Калмика. — Да отидем тогава някъде, където можеш да го направиш без следа.

— Не, не искам — вече се глези Саня. — Не искам. А ти, ако разбираш от любов, няма да стоиш като дърво и да си мислиш само за конспирации. . .

Крупниська въртиська шар голубой. . . — подхваща Калмика.

Келнерът пристига, подрежда масата с ловкостта на фокусник, покланя се и се оттегля с наведен гръб. Голото му теме блести на осветлението, като полирано. Лъщат дрехите, коприненият сатен, обувките. Момичето оглежда ресторанта.

— Прилича ми на картина от Смирненски.

— Ти от всяко нещо си правиш илюзии.

Той вдига чашата.

Чукат се. И в това време се разнасят звуците на цигулка:

Когато след пир полунощен самотен

на зиг-заг се връщам дома. . .

— Цветопродавачи.

Цветопродавачите, мъж и момиче, минават от маса на маса. Парите звънят в паничката. И спират пред тях. Саня е щастлива. Момичето подава букетче теменуги. Късни теменуги. Той плаща, взима ги и ги дава на Саня. Тя ги мирише и произнася някакъв стих:

Теменуги, теменуги

Ранни пролетни цветя. . .

— Ти се вълнуваш — казва Калмика.

— Винаги, когато ми подаряват нещо, се вълнувам.

И тя вдига чашата. После слага букетчето на ревера си.

И пак на насипа, и пак забитата с дулото надолу празна бутилка, и пак излегнатите на слънцето мъже — Калмика и Велчо, и пак отровените критики и самокритики.

— Няма какво да се оправдаваме, Велчо, оkenзахме я.

— Че я оkenзахме, оkenзахме я, но всичко не зависи от нас.

— Сега ще трябва да я приготвим по-добре.

— И няма да събираш цяла тайфа. Няма работа за толкова хора.

— Няма. Аз, ти и Дейко. Точка.

— А момата?

— Момата я остави на мира.

— Няма ли да пренасям пак някое гадже до Ихтиман?

— Сега имаш само една задача — парите.

— Защо ми викат бе, Калмик, Гошо Хубавеца, когато няма да се реализирам.

— За тия работи има време.

— Има, има, ама за нас не остава. Да не смяташ, че времето кибици до нас и ни гледа глупостите.

— Стига си плямпа за работи, които нямат нищо общо с делото на свободата.

И Калмика се изправя.

— Дрънни една китара.

Велчо взема китарата и удря струните.

— Връзката ще я поддържа Дейко. Всеки ден ще идва при тебе. И когато всичко се подреди, ще действуваме.

Ето го Дейко на перона, момче и половина, всяко момиче може да се залепи за него. Затова е и така наперен. И се заглежда по ученичките. Дори се осмелява.

— Да се запознаем, приятно ми. . .

— Я се чупи — вика му то.

И Дейко прави път.

Календарът под часовника сочи четиринадесети август. Дейко сверява часовника си. И в това време го хваща някой за ръка. Велчо.

— Днес ще придружавам пари, огромна сума. Бягай да съобщиш. След един час да сте тука.

Дейко тръгва бавно, след като свива зад перона, побягва към трамвая колкото сили му стигат. Той се прехвърля от трамвай на трамвай, докато най-сетне стига квартирата. Вратата:

- Калмик, готово.
- Показва се Саня.
- Какво си се развивал.
- Къде е Калмика.
- На среща.
- Парите — вика задъхано Дейко.
- Откраднаха ли ги?
- В ръцете ни са. Всичко е готово.
- Аз пък мислех, че ги носиш вече.

И Саня отива пред огледалото.  
— Не виждаш ли бе, дивчо, шия си нова рокля.  
Слага карфиците в устата. И почва да прихваща по-широките места.  
— Слушай, Саня, днес Велчо придружава до Беломорието милиони. Аз отивам. Ако дойде Калмика, кажи му, че ние се хвърляме в акцията.

И той излита навън.  
Едва сега Саня проумява какво става. Тя съблича бързо роклята, облича се и тръгва, блъскайки пистолета под жакета. И тръгва.

Дейко пристига на гарата в последния момент, носачите товарят последния багаж. Около фургона се мотаят войници. Дейко открива Велчо и се приближава до него.

- Всичко върви добре — стиска той ръката на Дейко.
- Калмика го няма.
- Ще караме сами.

Перона пресича бай Пешо и се качва във фургона.

— Ей, апаци — казва той на войниците — качвайте се.

В това време Велчо е изсипал всички вещи от куфарчето си в един ъгъл и го пълни с книжни пачки. Изравнява го догоре, заключва го, но когато се обръща и вижда войниците, разбира, че положението става офсайт, и казва на бай Пешо:

— Бай Пешо, ще прескоча да си взема китарата.

С китара под мишница Велчо се спира пред Дейко.

— Тука е невъзможно. Кражбата ще стане на гара Врач. Бягай да телефонираш на Антони и Нестор.

— Много ли са? — пита Дейко.

— Дванайсет. . .

— Мамице — удря се по челото Дейко и прави кръгом.

Тичешком изкачва стълбите на Централната поща. Застава на гишето:

— Дайте ми пощата Врач. Светкавица.

Чиновничката си записва,

Дейко снова нервно между хората. По високоговорителя се разнася глас:

— Дейков, в кабината. . . Дейков кабината номер 2.

Дейко влиза, откача телефона.

— Ало, пощата Врач. . .

— Да. . .

— Дайте ми Антони. . .

Чува се как в слушалката звъни. И се обажда един глас:

— Кой е?

— Търся Антони.

— Не е на работа.

— А Нестор?

— Той е на телефона.

Телефонистката подслушва и си записва нещо на едно листче.

— Обажда се един приятел на Велчо. Казва да го чакате на гарата в седем. Носел ви някакъв подарък.

— Ще чакаме — отвръща гласът на Нестор.

И слушалката хлопва.

— Свършихте ли? — пита телефонистката.

— Свършихме.

Саня излиза на перона с обувка в едната ръка. Токчето е строшено и за по-удобно я е



събула. Тя тича към фургона. Локомотивната свирка изпищява и влакът потегля. Тя тича успоредно с влака, вижда на вратата Велчо и му маха с ръка. Велчо се усмихва широко и отвърща. Влакът се отдалечава. Сега Саня е стиснала двете ръце. Поздрав от сърце. Подпира се на сивобоядисания стълб с ръка в обувката. И след това си тръгва.

Калмика се връща в квартирата. Влиза, няма никой, новоушитата рокля на Саня е хвърлена на леглото. Лек безпорядък. Провал? Той оглежда всичко. После отива на прозореца. Никакви хора. И без да се съблича, пуши във вестибюла. Той се разхожда дълго, нетърпеливо. Сяда на масата. Вече се стъмва. И в това време вън се чуват стъпки, някой се изкачва по стълбите. Калмика застава зад вратата. Някой отключва, диша тежко. Дейко.

— Къде сте бе, изкарахте ми акъла.

— Калмик, акцията започна.

— Коя акция?

— С парите. Велчо пое всичко на свой гръб.

Калмика го слага да седне:

— Какво?

— Кражбата ще стане на гара Врач. Свързах се с Нестор да го чака.

Калмика се кръсти.

— Стана, каквато стана. Защо не ме чакахте?

— Защото времето не чака.

— Ставай, ще ги гоним.

В това време влиза Саня със счупения ток и обувката в ръка.

— Ти пък къде беше?

— На гарата. Видях го как замина, но не можахме да си кажем нищо.

— Саня — казва й Калмика, — ние не можем да оставим Велчо сам. Ти ще останеш тука и няма да мърдаш при каквито и да е обстоятелства. Дори при смърт. Сега ти си връзката. Всеки от нас ще търси тебе.

— Оставам.

— Под възглавницата ми има още един пистолет. Вземи го за всеки случай.

— Ще го взема — отговаря автоматично Саня.

— Ние тръгваме, довиждане.

— Успех.

И тя ги гледа как изчезват по улицата.

Облаци искри хвърчат край влака. Велчо седи, подпрял глава, и прелиства някакви книжа. Апаците скучаят. Налягали на одеялото. Карабините се люлеят над главите им. До тях — китарата. Бай Пешо с очилата нанася нещо в някакъв опис. Велчо изважда часовника и го поглежда — има още време. Сега вече на лицето му има тревога. За да я маскира, сваля китарата, сяда, кръстосва крак върз крак, дръпва струните и започва:

Ти замина за Египет с парахода „Мажистик“,

мен остави да жалея по печалния ти лик

Ти не ще се върнеш вече, Били Дъв, о, Били Дъв!

От сърдечната ми рана падат топли капки кръв.

— Браво, бай Велчо — викат войничетата.

Велчо удря по-силно струните. Бай Пешо сваля очилата и се разтапя в блажени спомени.

Влакът намалява скорост, Велчо закача китарата и се обляга на желязната преграда. Ето теракотите, въздигнати като египетски пирамиди. От върховете им се вие дим. Вагонът изтрещава на разклонението. Часовник, свирки, врява. Гара Врач. Черният, опушен Врач, вмирян на пляка. Пътниците тичат по перона. Велчо търси с очи Нестор. Но никаква следа. Влакът спира. Велчо седи един момент в колебание. После се обръща и казва на бай Пешо:

— Бай Пешо, аз ще слеза за една минута да дам някакъв багаж на един съученик от телеграфопощенското и се връщам.

Той грабва куфарчето с парите и скача на перона.

Дванадесет милиона лева са в ръцете на Велчо. Той пак се спира, колебае се.

Едно от войничетата е слезло да пие вода и носи пълно шише в ръцете си.

— Бай Велчо, няма ли го?

— Кой знае къде се е забутал.

И тръгва през навалищата. Излиза зад гарата. Тъмно е. Спира един младеж и го пита:

— Момче, къде е пощата?

— Не знам.

— Помогни ми да занеса куфара.

Младежът е услужлив.

— Много е тежък.

— Абе един приятел ме върза, хем изпуснах влака, хем не познавам града.  
По пътя спират още няколко души. Ето ги най-послед пред пощата.  
Телефонистката вика пощенския раздавач и му казва:  
— Бай Симо, някой като потърси Антони или Нестор, съобщи ми.

Велчо влиза в малката зала и попада точно на раздавача.

— Нестор тука ли е?

В това време от едно гише се обажда човек.

— Тука съм. Съобщиха ми, че ще дойдеш, и те чакам.

— Ела вън да си вземеш багажа, че заради него изпуснах влака.

Нестор, тридесетгодишен човек, твърд на походка, с ниско остригана коса, излиза от гишетото и тръгва с Велчо. Пощенският раздавач тича при телефонистката.

На улицата Велчо изважда пари, дава бакшиш на момчето и му благодари. Младежът си отива. Вдига Велчо куфара от земята и казва:

— Откраднах дванадесет милиона лева. Трябва веднага да ги скрием.

Нестор гледа шашардисан.

— Тръгвай! — казва Нестор, решен на всичко.

Те излизат на шосето за София. Дълго чакат кола. Ето една, вдигат ръка, тя не спира

— В квартирата ми.

Те влизат в бедно мобилирана стая. Велчо оставя куфара на един стол и сяда.

— Капнах.

— Седи тука. Аз ще отида да закрия телефонното действие. Най-много да дойде съквартирантът ми. Не се плаши от него. Той е наш човек.

Нестор излиза. Велчо остава сам. Тишината звъни в ушите му. Пред очите му — дванадесет милиона лева.

В двора се чува шум. Някакъв човек се приближава свирчайки си весела мелодия. Велчо става. Бърка зад хълбока си. Но там стоят само преплетените каишки на кобура. Той е забравил в бързината да вземе пистолета. Ужас върху лицето му. Дръпва едно чекмедже на олющения бюфет, слава богу, нож, и го скрива зад гърба си. В стаята влиза човек.

— Несторе, що не си пуснал хартиите?

Вижда срещу себе си непознат в пощенска униформа. Изправен като струна. С поглед готов на всичко. Човекът, малко под Велчовата възраст, се спира. Удължено лице, чернook, кльощав, приведен.

— Кой си ти бе? — пита той.

— Приятел на Нестор. Той отиде да закрие телефонното действие и сега ще дойде

— Добре дошъл — подава му ръка новодошлият.

Велчо стои като истукан. После премества зад гърба си ножа от дясната в лявата ръка и му я подава.

— Велчо.

— Благо. А какво криеш зад гърба си?

— Велчо показва ножа. И Благо веднага разбира какъв е случаят.

— Що не кажеш бе, другарю. Ти нелегален ли си? Че ние пощенци сме пълни с такова и само даваме връзка.

— Почти — казва Велчо.

— Да запалим по една цигара.

И Благо черпи. Ръцете на Велчо притреперват. Благо го гледа съсредоточено.

— Сигурно ти се е случило нещо лошо.

— Да.

— Седи, успокой се. Тука е сигурно.

И двамата седят.

Влакът лети.

Един от войниците във фургона казва:

— Бай Велчо май не догони влака.

— Ще ни настигне с другия — казва бай Пешо и отново почва да зоби вестника.

Изведнъж погледът му пада на пратките и вижда, че пакетите с ценните книжа ги няма. Той стои вцепенен. После се изправя бавно. И виква:

— Обраха ни. Парите отидоха.

Войниците скачат и грабват карабините.

Докато влакът лети, бай Пешо стои облегнат на желязото и обърнат към тъмното пространство, крещи истерично:

— Обраха ни. Дванадесет милиона лева. . .

След няколко минути всички морзови апарати по България предават тревожното съобщение.

„Нощес курниерът Велчо Генов Троев, обслужващ писалището София — Дедеагач,



влак 706, като приел цялата поща, включително двадесет пакета по един милион лева, общо двадесет милиона лева, за Кавала и Ксанти, е слязъл на гара Врач и отнесъл дванадесет милиона лева.

Звънците в полицейските участъци звънят тревожно.

Ето ги, идат — казва Благо.

Вратата се отваря, влизат Нестор и Антони. Антони се хвърля към Велчо и вика:

— Братко, ти извърши най-големия подвиг в България. И сам. Поздравявам те.

И се прегръщат.

— Нямаме време — казва Нестор. Прегръдките после.

— Това ли? — сочи куфара Антони.

— Това — отвърща Велчо.

— Ние пощенци сме велика сила. Дай да ги видим.

Велчо взима куфара, слага го на масата и го отваря. Маха пешкира. Тъпкан догоре с банкноти. Благо гледа като отрепан. Нестор ги глади.

— Велико дело си извършил, Велчо.

— Той не знае какво е направил — отново се хвърля към него Антони.

— Дайте и аз да ги пипна бе — обажда се Благо.

И протяга. Той се блещи. Ей новички и лъскави като стъкло.

Велчо разгръща пешкира.

— Да ги делим и да изчезваме мигновено, защото полицията сигурно вече е на крак.

Велчо трупа един куп и го отнема към Антони.

— Тези четири милиона са за тебе.

После прави втори куп.

— Несторе, ето ти и на тебе три милиона.

После поглежда Благо.

— Давай и на него — казва ухилен Нестор, — той е наше куче.

— Три милиона — бута настрани Велчо.

Благо се приближава, протяга ръце плахо и ги слага до гърдите си.

— Аз взимам два милиона.

И ги връзва в пешкира. Минута мълчание. Всички се гледат като пред клетва. Бледен, с треперещ глас Велчо казва:

— Другари, това е. Каквото можах, направих за народа. Да вървим, братя, всеки по своята посока. . . Аз отивам към София. Ако не се видим. . . Да се целунем.

Те се прегръщат, излизат и се пръскат в тъмнината. Велчо хваща през някаква глуха улица, прескача дворове, огради, свлича се в някаква пляка, излиза черен като дявол, но парите държи високо в ръцете си. Капнал от умора, той стъпва на шосето за София. Зад него димят теракотите. Стои в тъмното. Задава се един камион, не спира, втори — също, в това време се чува стрелба. Велчо се оглежда и тръгва пешком.

\* \* \*

Телефонистката на пощата звъни, полицейският началник вдига слушалката:

— Да.

— Господин началник, във връзка с откраднатите дванадесет милиона трябва да ви докладвам, че днес следобяд от София се обади едно неизвестно лице на Нестор Иванов на име Дейко и му каза да чака някой си Велчо, който ще му донесе някакъв подарък. Преди около половин час в пощата се яви лице с куфар и пощенска униформа, взе Нестор.

— Вие откъде го знаете?

— Подслушах разговора, господин началник. . .

И след малко виждаме полиция да обгражда къщата на Нестор. Група от цивилни лица влиза в двора. Те оглеждат тъмните прозорци. Приближават се до вратата, блъскат я, отварят и викат:

— Никой да не мърда. Предай!

Ръката на агента дълго шари по стената, докато намери ключа, и щраква.

Вратите са разтворени, на масата празното куфарче.

— Тука са били — казва началникът. Значи сведението е вярно.

— И скоро са избягали — казва един от агентите, виждайки пресните следи от пляката.

Да се заемат важните изходни пунктове на града. Да се поиска помощ от армията. А вие — нарежда на цивилните — останете тук. Загасете лампата и чакайте. — Може някой от тях да се върне.

Началникът бързо излиза навън.

Калмика спи, покрил се със закачения над главата му шлифер. Срещу него — Дейко. И двамата с ръце в джобовете. Окоито на Калмика се показва и гледа Дейко.

— Какво има? — пита Дейко.

— Гледам да не заспиш.

— Как ще заспя — повдига шлифера Дейко.

— Абе всичко се случва. Смъртните, преди да ги обесят, често заспиват от напрежение.

Вратата се отваря, кондукторът казва:

— Внимание, гара Врач е блокирана, всеки да си приготви документите.

И вратата тропва отново.

— Ставай! — командува Калмика.

Те скачат и обличат шлиферите. Излизат. Кондукторът се обръща и ги вижда. Те свиват край последното купе, отварят вратата. Влакът хвърчи.

И Калмика полетява в тъмното на кълбо. Дейко се увива в шлифера, няма време за губене. Скача. И пада в някакъв гьол.

Кондукторът профучава, отворил другата врата. Вижда ги, бързо затваря.

Калмика се приближава и вика в тъмното:

— Дейко, Дейко. . .

— Тука съм — изправя се Дейко.

От него тече вода. Той прегазва гьола и излиза на сухото.

— Успя да си направиш и баня — смее се Калмика.

Шлиферът цъцре.

— Хвърли го — казва Калмика — да не ти тежи.

Дейко го сваля и захвърля в гьола, шлиферът потъва бавно.

— Пистолетите?

Дейко се опипва бързо:

— Тука са.

— Да вървим.

Те пердашат през ливадите мълчаливи, а градът свети пред тях с горящата пляка. Наближават покрайнините, спират се.

— Как ще ги открием? — пита Дейко, — като си нямаме понятие къде живеят?

— Джапай към пощата.

И по безмълвните улици, като се мотаят дълго, те виждат надписите.

— Ти стой тука — казва Калмика.

И влиза вътре. Пред него се измъква раздавачът с куп пратки.

— Кого търсите? — пита раздавачът.

— Слушай, муле — тихо му говори Калмика. — Тука ли е Не стор?

— Няма го — доверява му тихо раздавачът.

— Къде мога да го намеря?

— В къщи.

— А къде живее?

— Като тръгнеш от пощата уличката вляво, първата пресечка, пак вляво, излизаш на улица „Здравче“ и търсиш номер 35.

— Мерси.

Калмика си излиза. Раздавачът пуска пратката на пода и тича при телефонистката.

Калмика и Дейко приближават къщата, засенчват се до една ограда.

— Тая ще е. Казва Калмика.

Той изважда пистолетите. Дейко ги дръпва изведнъж, единият се закача в колана, изстрел. Калмика го поглежда зверски:

— Какво направи бе?

— Калмик, без да искам.

Тишина. Калмика се ослушва.

— Айде сега да сърбаш готвеното.

Дейко тръгва напред, Калмика след него.

— Ама този град измрял ли е? — пита Калмика.

Отникъде никакви признаци за живот. Дейко наближава вратата на двора, отваря внимателно. И застава до стената. Калмика е на две крачки от него.

— Влизай!

Дейко тръгва изтръпнал от неизвестността, минава половината пътека, спира и от лежда. Калмика се шмугва под някакъв бръшлян. И в това време вижда откряната врата и през нея се показва дуло. То се цели в Дейко.

Калмика се навежда, напипва един камък и го изпраща във вратата.

— Засада — извиква той.



Камъкът удря, вратата се отваря, Дейко отскача настрани, през това време дулото почва да трапосва тъмнината. Калмика отвърща. Дейко прескача оградата. Калмика край стената. Сега той не стреля, да не се открие. Стрелят полицаите, разбили с пистолетни дула прозорците. Стрелят отвсякъде и по всички посоки. Калмика се хваща за керемидите на оградата и с един скок се намира на улицата. В това време срещу него лумва огън. Той профучава в тъмното и вижда фигурата на Дейко. Дейко бяга напред. Но и тука пътя е пресечен.

— Дай оттука — вика Калмика.

Дейко се връща.

В това време Дейко усеща как нещо го парва по ръката. Калмика влиза в двора на среща. И пак полицаи. Калмика го прасва с пистолета по главата. Полицията изпуска шмайзера и пада. Калмика го взима, Дейко го настига.

През няколко двора те излизат на една уличка.

— Изпуснаха ни — казва Калмика, тичайки с натежала стъпка.

Те навлизат в нивите. Сега стъпката става по-бавна. Изстрелите в града затихват. Калмика хваща другаря си под ръка. Вижда окървавения ръкав.

— Още малко да се отдалечим, и ще те превържа.

Най-сетне те седят в някакъв царевичак. Дейко се просва на земята.

Той вади от джоба си бинт, но преди това казва:

— Дай за дезинфекция да я препикая.

Дейко протяга ръката. Калмика се изправя и пуска струята. Той се шегува:

— Това се казва другарство.

После сяда до Дейко и го превързва.

— Добре ли е сега?

— Добре. Да набера още малко сили.

— Набери — казва Калмика и се изправя.

Той оглежда наоколо, в далечината се вижда градът, светнал като фуния.

— Изкопчахме се. Но ония къде ли са сега?

— Дано са успели да се изпокрият.

— Слушай, това е малшансът. Ако бях на мястото на Велчо, нямаше да рискувам

— Кой в това време ти мисли за риска, Калмик.

— Прав си.

— Ако открием парите, ще бъде голяма победа. Отпочина ли?

— Да.

— Ставай.

И те тръгват.

Велчо слуша стрелбата и тръгва с вързоп под мишница към София. Пътят е пуст, тъмен, небето е тъмно. На всяка крачка могат да те спипат. Той вече е капнал. Краката му се търтят по чакълестия път. И най-сетне зад него се задава кола. Той вдига ръка, колата спира. Шофьорът протяга ръка и отваря прозореца. На предната седалка момиче, русо, има-няма шестнадесет годинки. Отзад седят мъж и жена, на които е трудно да определиш възрастта в тъмното.

— За София — казва твърдо Велчо.

— Шофьорът не може да различи униформата и му отваря задната врата.

— Качвай се.

Велчо сяда зад момичето. Той гледа прясно сресаната коса, плитчиците, посинялото вратле, сигурно от студа — мисли си Велчо. И сигурно от умора спи, склонило глава на гърдите си. И тая тънка роқличка. Ще измръзне, разбира се. Тези тапони до него, той ги поглежда мгновенно, мъж и жена, средна възраст, селяци. И пак обръща очите си към момичето. Едва сега забелязва на вратлето му тъничка като конец верижка. Шофьорът гледа напред. Скъсените фарове осветяват каменистото шосе. Колата подскача, момичето се навежда все по-напред и по-напред. То пада. Велчо скача и го хваща за раменете. И усеща студенината, скованото тяло, леденият гланц на кожата.

— Детето, детето падна — вика Велчо.

Шофьорът спира.

— Как си го връзвал бе — казва сърдито мъжът.

Велчо недоумява нищо и продължава да държи момичето с посинялото вратле.

— Какво му е? — пита той.

— Умряло е — отвърща жената.

И Велчо го изпуска, застинал от ужас. Едва сега той вижда въжетото, което размотава шофьорът. Бащата изправя детето, шофьорът го стяга този път добре, опипва дали примката ще поддаде.

— Сега вече няма да поддаде — казва шофьорът.

Запалва колата и потеглят отново. И четиримата стоят като гипсирани. Велчо бърка под мишницата си, вързопът го няма. Той почва да пита и го намира в краката на мъжа.

Взима го и го стиска здраво на коленете си.

Колата навлиза в София. Спира на „Възраждане“, Велчо слиза, шапката му пада, навежда се, взима я и когато се изправя, вижда отдалечаващата се кола. В сумрака той различава жълтото със сините ивици. И остава с отворена уста.

На прозорчето някой чука. Жената отмята завивката и скача сънена. Чака до прозорчето. Ново почукване.

— Кой е?

— Пощенецът.

Тя се намята и повдига пердето. Отваря прозорчето:

— Велчо, ти ли си?

— Аз.

Той подава вързоп.

— Какво е?

— Парн. Калмика ще ти каже всичко. Аз трябва да бързам. Довиждане.

Жената затваря прозорчето, запалва лампата и развързва пешкира. Почва да брои трескаво.

— Два милиона — ококорва се тя. — Два милиона. . . — Върви из стаята и повтаря: — Два милиона. . .

Саня седи на леглото в тъмното и чака. Дворната врата тропва. Тя става и бърза във вестибюла. По пътеката върви човек. Познава го. И преди той да почука, тя отваря вратата.

Велчо влиза вътре. И сяда на леглото, после пада на възглавницата. Саня го гледа. Той диша бързо, уморено.

— Ранен ли си? — пита Саня.

— Не.

— Искаш ли да ядеш?

— Нямам време. Вържи ми нещо за из път.

Саня се връща с едно вързопче в ръка.

— Ето.

Велчо става.

— Калмика къде е?

— Той тръгна след тебе.

Велчо замълчава.

— Значи те са били. Когато излязох на шосето за София, в града започна престрелка. Мислех, че са моите, пощенците.

Саня го гледа и за успокоение си казва:

— Пък може да не са били нито едните, нито другите.

Преди да тръгне, Велчо казва:

— Предай на Калмика — Велчо удържа на думата, свърши, каквото трябваше да свърши. Останалото давам в техни ръце.

— Къде отиваш?

— В отряда. Имам една връзка.

На вратата той се спира. Погледът му е привлечен от пистолета, оставен на масата.

— Слушай, момиче, аз съм бил скромнен човек — мъчи се да се шегува Велчо. — Но повече не мога с празни ръце.

— Не разбирам — вдига рамене Саня.

— Дай ми един пистолет.

Тя го гледа учудено.

— Ама ти нямаш ли?

— Нямам.

Тя бръква в чекмеджето на масата и изважда пистолета. Велчо го взима, поглежда го бързо и го бутва във вътрешния джоб.

— Довиждане.

Саня го изпраща до вратата.

Връща се и пак сяда на леглото.

След малко Велчо се връща и почуква. Саня отваря.

— Забравих най-важното. Кажи на Калмика, че в Елена оставих два милиона лева. . .

А в колата, която боядисвахте, прекарват умрели хора.

И си тръгва.

— Този ще полудее — казва Саня.

На сутринта Лена звъни на една врата, показва се около тридесетгодишна жена.

— Ленче, заповядай.

Ленчето влиза развълнувана. Оставя чантата на стола.



— Какво ти е?  
 — Виждаш ли тая чанта. Вътре има два милиона лева.  
 Нощес мина пощенецът и ми ги остави. Какво да ги правя сега?  
 — Чакай да сваря едно кафе и ще помислим.  
 След малко жената с кафето пристига.  
 — Ако останат така, ще фалират. Трябва да ги пуснем в обръщение.  
 — Ако са петстотин лева, да ги пуснеш, а два милиона е трудно.  
 После тридесетгодишната жена на име Савка казва:  
 — Слушай, вчера не можах да отчета парите в банката. Ще ми ги дадеш, вместо парите на дружеството ще внеса тези.  
 — Да си ми жива, Савче.  
 Лена допива кафето и става.  
 — Довиждане, и щом свършиш работата, обади ми се.  
 — Ще се обадя.

\* \* \*

Савка се облича бързо, грабва чантата, заключва и тича по стълбите. Савчето пресича улиците, лети като фурия. Сблъсква се с някакъв мъж. Качва се по стълбите на Народната банка и хлътва вътре. Гъмжило от хора. Тя си пробива път до касата и казва:

— Бай Сандо, дай ми един формуляр за опис.  
 Бай Сандо подава формуляра.  
 — От вчера те чакам.  
 — Вчера закъснях. Имах много интимна среща.  
 — Това да се чува — казва бай Сандо.  
 Савчето взима опис и тича на най-забутаното място, вади парите от чантата, отваря самописалката и почва опис. Тя е радостна от успеха си. Пачките се трупат от другата страна на чантата. Остават още няколко, когато един глас по радиото призовава:  
 — Внимание, внимание!  
 — Граждани и граждани!  
 Важно съобщение!  
 Дирекцията на полицията известява, че във връзка с откраднатите пари на гара Врач банкните по петстотин и хиляда с номера... и серия...  
 Гласът изброява, Савчето слуша...  
 ...са невалидни.  
 Савчето бързо скъсва опис на парчета, хвърля го в кошчето, напъхва парите в чантата и се понася навън.

Вестниците се пълнят с новини за обира, със снимки на търсените. Радиото непрекъснато повтаря едни и същи апели.  
 Двамата печатари седят и пушат.  
 Строги казва:  
 — Чоло то ва представление го устрои брат ти. Само той е способен на такива мащаби.  
 Самурая се опитва да го защитава:  
 — Това е идея на партията.  
 — На партията. Бай ти Панчо им пуска такива мухи. Там, където партията пи па здраво, няма такива провали.  
 В това време влиза Грудко.  
 Печатарите го поглеждат с очакване на нещо важно.  
 Грудко застава до леглото и почва да си удря върховете на пантофите. И гледа в земята.  
 — Какво е станало бе, говори — казва Самурая — няма да те осъдим на смърт, най-малко ти имаш вина за тая работа.  
 — Заловени са вече три милиона лева и арестувани някои си Антони и Нестор.  
 Строги плесва с ръце и става:  
 — Наредихме се.  
 — Бягай да слушаш радиото — казва Самурая.  
 Грудко светкавично изпълнява нареждането.

\* \* \*

И ето в стаята хлътва Калмика. Печатарите се изправят. И отварят уста, дори разтварят ръце за прегръдка. Калмика ги гледа, усмихва се, победоносен. Удря чантата на масата и почва да вади пачките, натрупва ги:  
 — Петстотин хиляди, начална помощ на партийното слово. Само ще им поправите сериите.

Строги се хвърля върху него и го удря с юмруци в гърдите.

— Петльо, петльо, каква критика бих ти ударил.

— Удряй. Ти с оръжието на критиката, аз критиката на оръжието.

— Братле — прегръща го Самурая. — Скъса ни нервите бе, уби ни.

— Но три милиона са вече хванати — казва Строги.

— Но два милиона са вече в София — отвръща Калмика.

— Новини, новини — казва Строги, — коя от коя по-големи и по-страшни.

— Къде е Велчо?

— На сигурно място.

— Но вече има арестувани.

— Има — отвръща Калмика. Такава акция без жертви не може.

— Защо точно се завряхте във Врач?

— Защото не сме механизми и животът не се съобразява с нас.

— Не ми говори общи приказки — сръзва го Строги.

— Работата е — казва Калмика, — че Велчо го направил на своя глава. Не ме намерил и се обадил на свои приятели.

— Ето — дига ръце Строги. — Вечното безумие.

Калмика се изправя:

— Вместо да философствувате, козирувайте и отдайте чест на тия хора. Революцията не се прави с копринени ръкавици и студени глави.

Той хлопва вратата и си излиза.

— И той е прав — казва Строги. Просто в тия работи няма закон.

В ареста Антони с прилепено до стената лице и вдигнати ръце нагоре. Той отлепва бузата. Полицията вика, насочил шмайзера.

— Долепи я.

И го удря с шмайзера.

— Изгоря.

Антони я долепва. От другата страна има зидана печка. Това е готварницата на участъка. Старшията обикаля и вика:

— Бутай дърва. Нека се изпечат ония отатък.

Вратата се отваря. До Антони се залепва Нестор.

Антони прошепва:

— До смърт. . .

Върху гърба на Нестор се чете страшно отчаяние.

И след малко Благо.

Той ги поглежда мигновено и казва:

— Провалът е пълен.

— А Велчо?

Антони и Благо вдигат рамене.

Велчо седи в трамвая и чете вестника. На първа страница неговият портрет.

Той го разглежда любопитно. Хората се качват и слизат. А той с пощенски дрехи в ранния утринен час се скита из София. Спира пред една кооперация. Поглежда нагоре, прозорецът е отворен, на него е поставена саксия. Нечия ръка взима саксията и я внася вътре. Но никой не се появява на прозореца. Някой хвърля фас. Велчо се приближава до него и го разглежда. „Картел“. Съквартирантът не пуши. Но се решава да се качи. Два дни са вече минали, полицията няма да кисне и да го чака там. Тя знае, че той няма да се върне на старата явка. Качва се по стълбите предпазливо. Спира пред вратата, слухти, никакви признаци на живот. Одръпва се и пак се колебае. Най-сетне решава. Натиска звънеца. Никакъв шум. После тихи стъпки. Бравата бавно се отваря, вратата се открехва и се показва младеж с белег над око, по риза, с мокра коса. Той прави с очи знак да бяга. И докато Велчо му каже:

— Предай по телефона на Георги. . .

Един глас се обажда:

— Кой е там?

— Млекарят.

— Нека да влезе да го видим.

Велчо се спуска по стълбите. Взима по три стълби. Изхвърчава на улицата, влиза в един бръснарски салон и сяда на стола. Майсторе, бръсни. Майсторът е просто объркан.

— Бръсни бе — казва Велчо, — или ще те фрасна.

Майсторът му слага кърпа, бързо го сапунива и взима бръснача.

Велчо вдига очи и казва:

— Ама ти ме позна?

Над огледалото стои вестникът със снимката на Велчо.

— Що поне не си смениш дрехите, момче — и ръката му трепере.

— Да не ме порежеш, ей.



Навън цари суматоха.

— Бръсни . Сега гонят менѐ.

Бръснарят спира.

— Не мога. Ще получа удар. Никога не ми се е случвало такова нещо.

— За общото дело, бръсни! — плесва го по ръката Велчо и се засмива.

Бръснарят започва отново. Суматохата се пренася по улицата и постепенно се загубва. Велчо е обръснат. Бръснарят го измива, напарфюмира и казва:

— Честито.

— Мерси — отвръща Велчо и се оглежда в огледалото. Много е добре. Сега да видим как ще се измъкнем.

Едва сега бръснарят вижда шръкналата дръжка на пистолета под дрехата му. Велчо стага. И стои срещу огледалото. Какво да прави? И се обръща към майстора.

— Слушай, майсторе, съдбата ми е в ръцете ти. Ти само можеш да ми помогнеш.

Бръснарят го гледа известно време, дига завесата и го вкарва в някакъв килер, който мирише на какви ли не мръсотии. На един стол е оставил костюма си.

— Премери го дали ще стане.

Велчо бързо се съблича и слага палтото. Става, става. Надява панталона.

— Много е добре.

— Подарявам ти го.

— Как да ти се отплатя, майсторе.

— Като избягаш.

Той го извежда през един заден вход, първо проверява и след това му казва:

— Може.

Велчо бърка в джоба си, изважда няколко банкноти и му ги слага в джоба.

— От новите са.

И тръгва.

При Саня той се появява внезапно.

— Какво правиш тука?

— Не можах да хвана връзката и се върнах.

— Влизай.

— Калмика тука ли е?

— Няма го.

На леглото вижда Дейко с превързаната ръка. Дейко се надига.

— Спомен от Врач.

Велчо се усмива:

— Това няма да е последният.

На масата е оставен вестникът с портрета му.

— За нищо не ми е жал, — казва той. — Само за едно.

— Защо? — пита Саня. — Ти си героят на България. Досега такъв американски обир не е имало.

— Сега като го видят мама и тате, ще получат удар. Нищо няма да разберат и за тях ще си остана само един крадец.

— Ще разберат — успокоява го Дейко. — Сега няма хора, които да не проумяват нещата.

— Те са аполитични. За тях не е важно защо си откраднал, а че си откраднал.

И се дръгне по тялото.

— Хайде да се измиеш — казва Саня, — стоплила съм вода.

Телефонистката стои в стаята на началника, пред нея минават арестуваните.

— Не . . . не . . . не . . . не . . .

Всеки от арестантите се спира и отминава.

— Няма го — казва телефонистката.

— Млад, височък, с каскет, с хлътнало лице. От ръката му течеше кръв. Преди да стигне пощата, изчезна.

— Значи имаше и друг.

— И друг — казва тя. — Но той цапаше през дворовете.

— Свободна си.

Телефонистката излиза. Свитата се събира около началника.

— Очевидно тези не са били тукашни. Изглежда, че са закъснели с явката. И много е възможно парите да са изнесени оттука.

— И Велчо Троев не е заловен.

— Изглежда, че той командува акцията.

— А арестуваните мълчат да му дадат време.

— Нека влезе младежът — казва началникът.

Влиза младежът, който носеше куфара, когато Велчо слезе на гара Перник. И застава

мирно. Той е уплашен.

— Значи ти нямаш нищо общо — почва сега един цивилен.

— Нали ви казах. Парите, които намерихте в мене, ми ги даде за услугата.

— Как пък точно теб те спипа?

— Наоколо нямаше други. Зад гарата беше глухо и аз случайно минавах. Помислих, че е пътник, и му помогнах.

— Куфарът тежък ли беше?

— Тежък.

— Ако трябва да бягаш с него, докъде ще стигнеш.

— Църква.

— Значи повече от пет километра е невъзможно?

— Не.

— Излез.

Младецът излиза. Цивилният, който изглежда голям специалист, заключава веднага:

— Този е случаен. Освободете го.

— Ако е сам, смятате ли, че може да се измъкне? — пита началникът с ученическа интонация.

— Може.

— Може и да ги зарови някъде — обаждат се друг цивилен.

— И това е възможно — хладнокръвно и аналитично говори специалистът. — Дори мисля, че парите са останали тука. Трябва да се пита бързо. Викайте Нестор.

Нестор влиза.

— Как си разпределихте парите?

— Нищо не съм разпределял. Велчо ми е съученик от телеграфо-пощенското училище и ме намери случайно. Когато ми показа парите, аз му казах — Велчо, махни се оттука. Не ме навързвай за такива работи. Знаеш, че още в училището се отказвах от партията.

Специалистът го гледа равнодушно.

— А защо напусна квартирата?

— Той ме принуди. Извади пистолет. И аз реших да бягам на село.

— Па много ефтино ги кроиш. Някой да ти се е обаждал преди това от София?

— Никой.

Телефонистката излиза на преден план.

— Това е Нестор, нали? — пита специалистът.

— Да.

— Вчера някой към седем и половина да му се е обаждал от София?

— Някой си Дейко.

Нестор навежда очи.

— Лъжеш, Несторе, иди си почини и после пак ще дойдеш.

— Какво ще размишлявам, все едно нищо не мога да измисля, — и в очите му блясва мълния.

В това време един от агентите влиза.

— Господин началник, Благо призна.

Раменете на Нестор се отпускат. Специалистът го забелязва много добре и казва:

— Доведете го.

— Сега е в безсъзнание — отвърща агентът.

И вече загубил всичките карти, Нестор преминава в настъпление.

Но го изрича спокойно:

— На показания, измъкнати с насилие, не вярвам.

— Абе кой те пита — казва специалистът, — отивай да размишляваш. Давам ти десет минути срок.

Извеждат Нестор. Специалистът казва:

— Господа, няма място за безпокойство, цялата работа е кроена набързо и няма опасност да ги изпуснем. Дори се съмнявам дали Централният им комитет не чете сега съобщенията с удивления.

Калмика се прибира в квартирата. И вътре заварва тримата.

— А, Велчо? Тука ли си?

— Защо?

— Ами да не си шукнал някъде!

— Калмик, само не ме упреквай.

— Защо да те упреквам?

Кога е било Калмика да не внесе подем на духа, но сега и в него личи някаква отпадналост. Той сваля шлифера си.

— Всичко е наред, нали?

Облегната на стената, скръстила ръце, Саня монотонно изброява:

— Провалът продължава, арестуват нови и нови. Част от парите са намерени.



— Този доклад ми е известен, Саня, нямаше защо да го съчиняваш.  
 — Какъв смисъл имаше цялата работа?  
 Велчо гледа объркан.  
 — Имаше — отвръща Калмика и лицето му се изостря. — И ви забранявам да говорите по този въпрос, имало ли е смисъл или не. Щом е направено, значи е имало смисъл.  
 Велчо става от стола.  
 — За всичко съм виновен аз.  
 Калмика го потупва снисходително.  
 — Никаква вина, само заслуга.  
 Дейко лежи и подпира лакътя на ранената си ръка!  
 — Стига сме философствували над празни ясли.  
 — Дванадесет милиончета празни ли са? — гледа го иронично Калмика.  
 — Половината вече се стопиха — обажда се Саня.  
 — Оставете тия приказки, аз имам да съобща други работи. — Калмика вади една лична карта и я дава на Велчо. — От днес нататък си вече Георги Иванов Муратов от Дупница. Ето още един пистолет. Вън има две раници, едната за мене, другата за тебе. Тая вечер заминаваме за отряда.  
 — Калмик, благодаря.  
 — Благодаря на партията.  
 Саня облича палтото и тръгва. Калмика я настига:  
 — Къде отиваш?  
 — Омръзна ми този цирк. Много си специализирал в него.  
 — Няма да те пусна, сега вън е опасно.  
 — Калмик, пусни ме, пусни ме, моля ти се.  
 И той се отстранява.

Велчо е клекнал зад една скала и се мери с карабината. Партизанската част е разбита.  
 — Да се спасява кой как може — вика нечий глас.  
 Велчо се обръща, наоколо не вижда другарите си. В това време в гръб почва да бие и картечница. Куршумите отскачат и свирят на всички посоки. Забил нос в земята, Велчо пълзи. И чува женски вик. Любка. Той вижда как момичето се премята, става и рамото ѝ почва да поаленява. Велчо се дига и хвърчи срещу куршумите, грабва я и я захвърля на рамо. Остава пушката и побягва. Той тича дълго, много дълго. През храсталаци, поляни, редки горички, камънаци. Докато стрелбата почва да глъхне. Той я слага на земята и сяда до нея, дишайки тежко. Разкъсва дрехата ѝ, вади бинта и почва да я превързва.  
 Той връзва краищата на бинта. И я слага да легне.  
 После събува обувката си, запретва брича.  
 Чорапът е прогизнал от кръв.  
 Велчо връзва крака здраво, обува отново чорапа. И става.  
 — Ще вървим към върбалаците. Там ще чакаме нощта.  
 И той я хваща през кръста.

И отново двамата в тъмнината. Вървят и спират, вървят и спират.  
 — Ти имаш ли си момиче? — пита Любка прегърнала го през рамо.  
 — Не.  
 — След няколко минути можем да умрем — казва Любка.  
 И тя се притиска леко в хълбока му.  
 — Уморих се, да седнем — моли го тя.  
 Те потъват във високата трева.  
 — Все пак ти ми спаси живота, искам да ти се отблагодаря.  
 — Няма нищо — отвръща Велчо.  
 Тя хваща главата му и го целува.

Той седи до нея, свалил якето, хвърлил го върху гърдите ѝ. Щурците свирят. Велчо ги слуша. Той слуша нощните шумове, гласа на кукумявката, гледа нощния сърп, след това я хваща за рамото и казва:  
 — Да вървим.  
 Любка сяда и отмята якето, разтрива очите си.  
 — Още ли не сме стигнали?  
 — Не.  
 — Колко хубаво беше. Сега съм една Жана д'Арк.  
 Той я изправя грижливо на крака, а тя се притиска до него. Гледа го в очите.  
 — Осъбваме — казва Велчо и пак я повежда!  
 Той тъжно гледа мястото, където са лежали.  
 — Съвсем омачкахме тревата — усмихва се тя.  
 И прави първата крачка.

Те приближават селото, чукат на едно прозорче, пердето се вдига.

— Бай Коста, аз съм, Велчо.

Вратата се отваря бързо. Повдига фитила на лампата и се вайка.

— Какво е станало?

Велчо слага Любка на миндера. И обяснява:

— Разбиха четата. Момичето е ранено и ти го оставям да го лекуваш.

— Чакай да хапнеш.

— Нямам време, ще бягам към Поибрене, там имам роднина.

Любка става. Тя почва да го целува.

— Пази се, чуваш ли, пази се.

— Чер гологан не се губи — отвърща Велчо и тръгва.

Кумецът на Велчо в куртка на общински прислужник се пипка из двора, влачи някакво дървено колело, после разбива главината. Накрая го захвърля. И тръгва към буренака. И преди да е стъпил върху краката на Велчо, той чува гласа:

— Кумец. . . — и дулото стърчи срещу него.

Кумецът си глътва езика.

— Велчо, какво търсиш в бурена?

— Дойдох ти на гости.

— С милионите ли? — усмихва се хитро кумецът, кляка в буренака, после сяда и му подава ръка. Добре дошъл.

— Добре заварил.

Кумецът го разглежда любопитно. И погледа се спира на крака на Велчо.

— Какво е станало? — пита тревожно кумецът.

— Паднах и се убих.

— Смяташ ме за голям простак. Ти си ранен — казва кумецът.

— И да съм ранен, сега какво?

— Нищо. Не се интересувам кой те е ранил, къде, как. Гроб съм.

— Вярвам ти.

— Къщата е на твоє разположение.

— Деня ще прекарам в буренака. А пък довечера ще видим. А ти си върши работата.

Кумецът става и пак почва да се балтае из двора. Отива при оградата, гледа към селото, пак се връща. И най-сетне нещо му скимва. Той отива при Велчо и казва:

— Ще отида да купя малко селитра и се връщам веднага.

Велчо казва:

— Добре — и му става чоглаво.

Кумеца пак се мотае из двора, взима някакъв чувал. Мами овцете. Дава им сол. Какви ли глупости не прави.

И след това излиза.

Ето го — двадесет и шест годишният кумец с пот на челото влиза в общината.

Той чука, влиза при кмета, изведнъж изстрелва:

— Тая сутрин в пет-шест часа в бурена на двора намерих Велчо Генов Троев. . .

Кметът се опулва и се обляга на изчовърканото бюро.

... От нашето село, който открадна дванайсетте милиона лева.

Кметът скача от стола:

— Къде е сега?

— Помоли ме да го скрия у дома, като го запитах, къде е бил по-рано. Отговори ми, че в нашия двор, в който има много бурени. Казах му да си остане пак там.

Кметът звъни, влиза общинският полицаи

— Всички при мене — пъдари, прислужници, с пушки и патрони.

И тревогата е вдигната.

Стрелбището. Велчо, Антони, Нестор и Благо. Недалеч от тях официалните лица, свещеник, войнишки взвод, ковчези. Четиримата носят дрехите си от затвора. Те пушат:

— И какво ще си кажем на раздяла, но така, че да го занесем на другия свят.

Това е гласът на Антони.

— Всичко беше добре — казва Нестор. Велчо, барем остана ли нещо от тия пари?

— Май два милиона оцеляха.

— Не е малко — дръпва от цигарата Благо. — Значи всеки от нас струва по петстотин хиляди лева.

Благо се обръща към ковчезите.

— Свърши се филмът.

— Всичко се свършва отвърща Антони. — И те ще свършат — посочва с глава официалните лица.

— В това съм сигурен — отвърща със злобна усмивка Нестор.

Разговорът тече несвързан.

— Всичко щеше да се оправи, ако не беше закъснял Калмика.



— Това са спомени — отвърща Антони.  
Спомени бездомни,  
вий сте като мен сами. . . — тихичко пее той.  
— Абе много студено — казва Благо и се загръща в палтото.  
— Вече е есен — поглежда към небето Нестор, — нощите стават студени.  
— А пък аз, преди да ме заловят, завързах една любов. . .  
— Как така бе, Велчо, ти, схематикът от едно време — майтапи се Антони.  
— След разгрома на четата. . . и двамата ранени. . . Ама то като капка.  
— Това е хубав спомен, с него може да се умре по-леко. . . — допълва Нестор с мек  
си глас.

Всички потрепват, цигарите им догарят, капитанът се приближава и ги пита:

— Готови ли сте?

— Сега.

Угарките стават дребни като нокът, но приятелите ги стискат здраво, върховете на  
пръстите им изгарят, но не ги пускат. След като и последното огънче пада, те продължават  
да стоят с пръсти пред устата. Накрая виждат, че всичко е безсмислено, и Нестор извиква:

— Готово.

Пръв се приближава прокурорът, прочита присъдата им и ги пита:

— Какво е последното ви желание?

Пръв загаря Антони, обърнат с очи към отворените ковчези.

— Господин прокурор, разрешете ми да пробвам дали ковчегът ми ще бъде удобен.

Официалните лица се споглеждат. Прокурорът се оттегля малко назад, кратко съве  
щание и казва:

— Разрешавам ви.

— И нашето желание е такова — извикват останалите трима.

Тръпката преминава не само по хората, но и по плаца. Войниците свалят ковчезите  
от стената. Пръв се приближава и ляга с ръце на гърдите си Антони. След него се подреж  
дат и другите.

Официалните лица гледат прибледнели.

— Добре е — казва Антони.

— И нашите са добре — отвърщат другите и стават.

Капитанът командува:

— Взвод, мирно! Първата редица, придружи ги в стрелбището.

Четиримата тръгват, след тях тропат тежките, подковани с габари ботуши на войни  
ците.

После войниците ги разпределят по стълбовете, ефрейторът отключва бързо белезни  
ците, връзват им ръцете отзад за коловете, стягат ги с въжета. От входа на тунела капи  
танът пита:

— Готово ли е?

— Готово, господин капитан.

— Сложете им качулките.

И те им надяват книжните пликове върху главите.

Първата редица коленичи, втората стои права.

— Зареди. . .

Так. . . , так. . . , так. . . , цъка някакъв часовник. Това е часовникът на прокурора.  
Той е готов да запише точно в колко часа и колко минути ще светнат цевите. А разстоя  
нието до главите на хората вече никой не може да го измери. И не е нужно.

— Огън.

Пламък бълва. По качулките и гърдите рухва кръв. Главите се скланят.

В това време проехтява един глас:

— Господин капитан, аз не съм убит.

— Кой си ти?

— Аз, Велчо Генев Троев, от пощенско писалище номер три.

Всички са вцепенени от буквалната точност. Капитанът тръгва с пистолет в ръка в  
тунела. Стъпките му кънтят в тишината. Той се приближава до разстреляните. Гледа скло  
нените глави и пита:

— Къде си ти, Велчо Генев Троев?

— Тука, господин капитан.

Една от главите се вдига и пак пада. Капитанът се приближава и изстрелва в нея ця  
лата си пачка.

Вратата на таванската стаичка се отваря, Калмика се спира на прага. След него във  
вид на охрана — Строги.

— Влизай бе. Тука не ядем хора.

Калмика прекрачва. Строги продължава да докладва:

— Вода ти го — казва той на Самурая — не по моя воля, а по волята на ръковод-

ството. Временно се настанява на местожителство при нас — стига е шетал из София.

Калмика стои с наведена глава. Самурая кипва:

— Какво ще го правим?

— Ще чиракува. Ще мете помещението, ще изважда и прибира печатниците, ще разнася нелегалните материали. Работа колкото искаш.

Калмика измъква пистолетите и ги дава на Строги.

— Стига театро! — сопва се Строги.

— Да стоя тука и да ме вардите да не избия някой зъб на буржоазията. На, вземи ги. Самурая ги взема и ги слага в чекмеджето.

— Тука са, като ти потриват, вземи си ги.

Строги сваля шлифера, сяда и започва да разтрива коляното си.

Калмика се обляга на касата с букви и казва:

— Ще стоя тука и ще ви нося кафетата.

Самурая застава пред него с молив в ръка:

— И тука има работа.

— Тя не е моето амплоа.

Строги:

— Неговото амплоа е да базика опашката на дявола.

— Ти мислиш само с решения. Затова не те потърсих за акцията. Не искаше да си имаш главоболия. Тука е лесно, носят ти статиите, ти набираш и айде на материалите.

— Да не си посмял — почервява Самурая. — Виждаш ли тая стаичка, седем години гнием в нея, със смъртни присъди на врата, затворници, които никой не подозира. Седем години! Представи си седем години от твоя живот под това ниско таванче, тая мръсна капандура. И на мене ми се иска да отида в бойните групи, в планината, но не дават. Ще постоиш и ще видиш.

Калмика свива устните си:

— Ще видя. Кажете ми какво точно ще върша.

Калмика е встъпил в задълженията си. Тримата слагат вързаната с канап страница и я слагат на плочата.

— Дай мастилото.

Калмика подава тубата.

— Гледай сега как става работата.

Калмика се обляга на печатарската маса. Строги сръчно подготвя страницата.

— Вземи валяка.

Той слага белия лист.

— Мини отгоре.

— Родил се — казва Строги и отлепва листа. „Работническо дело“.

— Видя ли, муле. И ти се разписа в историята. Утре ще издирват коя е била страницата, отпечатана от Калмика.

Възседнал велосипеда, Калмика върти по софийските улици. Спира пред кошничарската работилница и подава пакета. След това в един безистен. Една ръка поема в тъмното другия пакет. После към гарата, зад смъкнатия прозорец стои офицерски кандидат.

Калмика се прибира пребит като пес. Той се тръшва на леглото. Самурая приготвя вечерята. Тримата мълчаливо ядат. Калмика преглъща тежко.

— Това не е работа за мене.

— Не сме я измислили ние — казва Строги.

— Малко ми е едно наказание, та и друго.

Двамата го поглеждат.

— Какво е другото?

— Велчо.

Старите печатари трепват.

— Не центрирай толкова вниманието си на него — казва Строги.

— Аз не го центрирам. То само се центрира.

Строги изведнъж става мек:

— Ти много се сакълдиса тука. Я отиди по старите квартири, разходи се на чист въздух.

— Ще отида на Витоша — казва Калмика. На Офелиите. Там имам спомени от ремсово време. Браво, Строги, чудесна идея.

— Само внимателно — казва Самурая.

— Не се страхувай, братле, аз винаги си мисля за тебе.

И го прегръща.

Калмика влиза и сяда. Той е уморен. Подпира челото на дланите си.

Сая стои със скръстени ръце срещу него.

— Много скъпо заплатихме за всичко.



Калмика само отронва:

— Заплатихме.

Калмика става, вади раницата, туристическите дрехи и ги хвърля на леглото. Саня гледа безмълвна. Изважда необуваните туристически обувки. Зарежда пистолетите. Отива в другата стая и се преоблича. Слага пистолетите под винтията, после пробва дали през пробитите джобове могат да се вадят бързо. В раницата слага чифт долни дрехи.

— Калмик, къде отиваш — пита разтревожена Саня.

— На екскурзия — усмихва се той. Ще се изкача до Фонфон. Трябва ми чист въздух.

— Не, ти няма да излезеш оттук — препречва му пътя тя. Ти си намислил нещо.

— Партията ме изпраща.

— Къде те изпраща.

— Нали знаеш, че тия работи не се казват.

— Обичам те, чуваш ли, обичам те. . . мъчи се да го възпре тя.

— Сега не е време за любов.

И я отстранява с ръка.

— Ти ме лъжеш, Калмиче. Ти си намислил нещо лошо.

— Остави ме, нека се успокоя и пак ще говорим. А сега ми пожелай добро пътуване.

— Пожелавам ти.

И го целува.

Подкованите му обувки тропат по тротоара. Той върви стегнато, напето, като свободен гражданин, уверен в неприкосновеността си. В ръката си за авторитет държи бастун. Шилото му остава бели точки по изтрите плочи. Минава край оградата на Военното училище, свива по моста. Ето ги старите познати. Първият полицай го пропуска, дори го поздравява за външността му. Вторият стои неподвижен и пуши. Струйката дим се вие весело над главата му. Третият, винаги фаталният трети, застанал на края на моста, човек мискинин, както е написано на лицето му, се отмества и препречва пътя на Калмика.

— Кажй, бате?

— Много ми приличаш на един портрет — отвърща полицаят.

— Може и да си го виждал, аз съм видният индустриалец Славейков.

— Дай, дай. . . личната карта — казва батето.

Калмика се смее.

— Значи не ти е жал за службата, за децата.

Той дръпва ципа на винтията, бръква във вътрешния джоб и вместо лична карта изважда пистолета. Полицаят се ококорва. Исква да обясни нещо. Но Калмика му казва:

— Късно е, бате. . . Ти ме изложи пред обществото.

И го надупчва. Той хуква по „Оборище“, насреща му прегражда пътя цял кордон. Той тича навел глава и стреля. Един куршум го светва, завъртява го, той пада и скача отново. Върти се в кръг и стреля на всички страни. На оградата се показва полицай, той го сваля. Вече не се цели, силите му изтичат. Отпреде му застава цивилен с автомат в ръцете, Калмика се тресе от куршумите, коленете му се подгъват, изпуска пистолетите, хваща се за корем и се преобръща на паважа. Паважът почервява от кръвта му.

\* \* \*

Няколко души полицейски началници се струпват над окървавения труп на Калмика. Те го разглеждат внимателно. Двама фотографи щракат с апаратите си. Изведнъж един от цивилните изпада в изстъпление.

— Това е Калмика.

Човешкият кръг се навежда още по-ниско.

— Той е.

— Той е — обажда се и други.

И радост обхваща всички. Звънят телефоните, разнасят радостната вест. Пристигат още по-висши началници.

Най-висшият, цивилен, стабилен на вид, с благородно лице, казва:

— Господа, да се поздравим. Това е невидян успех на българската полиция. Един от най-големите терористи вече не съществува.

— Каква слуга — казва един от полицейските началници. . . — Най-малко тая сутрин съм очаквал да мине оттука.

— Пишете доклад до господин министъра и дайте съобщения във вестниците. Да научи цяла България и другарите му.

После покриват трупа с един конски чул. Началниците се пръскат. На улицата остава Калмика, изпод чула се подават краката и ръцете. Движението е възстановено. Минават коли и хора, но страхливо, като се придържат към края на улицата. Пристига камионетка, няколко души скачат и го хвърлят вътре. На паважа остава само едно кърваво петно. Появяват се чистачите. Те лискат вода и мият паважа с големите четки.



