



КЛИНО изкуство

3





кино изку ство

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

се на

Година XXXIII
Бр. 3, март 1978 г.

съдържание:

СЛОВО НА ДРУГАРЯ **ТОДОР ЖИВКОВ** НА
СРЕЩАТА НА СЕКРЕТАРИАТА НА ЦК НА БКП
С МЛАДИТЕ ЛИТЕРАТУРНИ ТВОРЦИ (3)

Ю. НЕНОВ — С ЛИЦЕ КЪМ ПРОБЛЕМИТЕ
НА ВЕКА (15)

ДОНКА АКЪОВА — ПРОБЛЕМИ, КОИТО НЕ СА ЗА
ПРЕНЕБРЕГВАНЕ (18)

НАГРАДИ ЗА ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ (22)

ЕМИЛ ПЕТРОВ — **ЮРИЙ ХАНЮТИН** (23)

ЮРИЙ ХАНЮТИН — ОБЩОТО И НЕПОВТОРИМО-
ТО (24)

ТОДОР АБАЗОВ — „ЮЛИЯ ВРЕВСКА“ (35)

ИВАН СТОЯНОВИЧ — „ПАНТЕЛЕЙ“ (39)

ИСКРА ДИМИТРОВА — „365 ДНИ КИНО“ (44)

НЕДА СТАНИМИРОВА — БИНКА ЖЕЛЯЗКОВА (47)

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — СВИДЕТЕЛСТВО ЗА
ВРЕМЕТО (63)

КШИЩОФ ЗАНУСИ — „ТРЕТОТО КИНО“ (77)

ХРИСТО МУТАФОВ — ПЪТЯТ НА ДОКУМЕНТА-
ЛИСТА (80)

КАЛИНА МАЛЕЕВА — ЛУЖИШКИ ФИЛМИ НА
БЪЛГАРСКИ ЕКРАН (86)

ТОДОР АНДРЕЙКОВ — ПЕДЯ ЗЕМЯ МЕЖДУ ДВА
ОКЕАНА И ЕДНО НОВОРОДЕНО КИНО (89)

ХРОНИКА (96)

КШИЩОФ ЗАНУСИ — ЗАЩИТНИ ЦВЕТОВЕ
(сценарий) (105)

КИНОИЗКУСТВО

излиза всеки месец

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

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

оформление и техническа редакция

КОНСТАНТИН КЕЧЕВ

коректор ЦВЕТАНА ГАНЕВА

Адрес на редакцията:
София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж
тел. 87-91-11, вътр. 316, 317 и 319 от 14 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. II. 1978 г.
Подписано за печат на 10. III. 1978 г.
ПК „Георги Димитров“ — базисно предприятие
Код: 9524158511

На първа страница на корицата сцена от българския филм „ПАНТЕЛЕЙ“

На втора страница актьорът ВЕЛКО КЪНЕВ

БОРБАТА НА НАРОДА ЗА СВОБОДА, ПРОГРЕС И СОЦИАЛИЗЪМ — КОСТНАТА СИСТЕМА НА БЪЛГАРСКАТА ХУДОЖЕСТВЕНА ЛИТЕРАТУРА

Слово на другаря **ТОДОР ЖИВКОВ** на срещата
на Секретариата на ЦК на БКП с участниците
в Третата национална конференция на
младите литературни творци, състояла
се на 2 декември 1977 г. в резиденция „Бояна“

(Стенографски запис)

Драги другарки и другари,

Най-напред искам да ви изкажа моята и на моите другари искрена благодарност за голямата чест, която направихте на нас, членовете на Секретариата на Централния комитет на партията, като се отзовахте на нашата покана и дойдохте на тази другарска среща. Вие знаете, че аз обичам да се срещам с младежи. Но моето задоволство е още по-голямо, защото тази среща не е само с младежи, а с талантливи младежи, с представители на най-младото поколение в нашата художествена литература. (Ръкопляскания.)

Както ме информираха, вашата конференция е минала активно, плодотворно. Радвам се, че тя е протекла на високо обществено и професионално равнище, с ясно съзнание за ролята и отговорността на младите литературни творци в нашето социалистическо развитие и духовен прогрес, в духа на най-съкровеният възделения на нашия народ, в духа на партийната политика, в духа на историческото дело, което сега колективно творим в Народна република България. Всичко това показва, че и в литературата расте нова, талантлива и достойна смяна. За всичко това ви изказвам сърдечна благодарност от името на Централния комитет на нашата партия. (Продължителни ръкопляскания.)

С удовлетворение разбрах също така, че дискусията на вашата конференция е протекла не само на високо равнище, но е била и доста всеобхватна. Изнесени са четири основни доклада — на др. П. Зарев, на др. Др. Асенов, на др. З. Петров и на др. Ив. Цветков, информация на секретаря на Комсомола др. В. Ковачев, направени са над 40 изказвания. Това е хубаво, много хубаво. Маладци, както казват съветските другари. Ние, по-възрастните от вас — виждам и се радвам, че тук присъствуват и ветерани на нашата литература, ветерани не в смисъл на стари, а на по-опитни хора, — добре знаем, че няма нищо по-силно от колективния ум, от колективната воля, от единното колективно действие.

Така че аз се намирам в доста деликатно положение. Всички въпроси сте обсъдили, при това сериозно, правилно, творчески. За мен сте оставили радостта и удовлетворението от този факт и почти никаква възможност за „творческа изява“. (Оживление.) Но все пак позволете ми да кажа няколко думи, да се спра на няколко въпроса, които, струва ми се, имат принципино значение за нашата работа с младата творческа интелигенция. Надявам се, че няма да ме укорявате, ако повторя нещо от вече състоялата се дискусия на кон-

ференцията, още повече че тук ще се касае не толкова за повторение, колкото за единомислие, което само по себе си е много показателно за взаимоотношенията между партията и художествените творци.

Преди всичко бих желал да ви информирам за някои основни проблеми, които решаваме на сегашния етап. Смятам се задължен да направя това, не за да ви разкрия нещо свършено неизвестно, а защото тези проблеми и свързаните с тях процеси са сега проблеми на нашия труд и борба, на нашия живот, а щом са проблеми на нашия труд и борба, на живота, те следователно трябва да бъдат проблеми и на родната литература, още повече на най-младите ни литературни творци.

Кое е главното тук? Главното е, че ние навлязохме на широк фронт в самата сърцевина, в ключовите участъци на изграждането на зряло социалистическо общество, което налага да се извършват дълбоки качествени и количествени изменения в нашата икономика и култура, в нашето материално и духовно развитие, да се решават кардинални проблеми във всички области на живота. **Неоценима заслуга на Единадесетия партиен конгрес е, че той с голяма творческа сила определи основното звено при изпълнение на програмните ни задачи в сегашния период — борбата за високо качество и висока ефективност във всичко и навсякъде.** Касае се за стратегическа задача, която има огромно политическо, икономическо, социално и идеологическо значение, задача, непосредствено произтичаща от висшата цел на новото общество и пряко адресирана към всички социалистически труженици, в това число и към творците на духовните ценности. **(Ръкопляскания.)**

Вие идвате от всички краища на страната и знаете, че периодът след Единадесетия партиен конгрес е време на напрегната, на изпълнена с политически и трудов подем, с творчески търсения и решения многостранна работа и в теорията, и в практиката, и в мисленето, и в действията. През този период ние решихме и решаваме изключително важни проблеми на социалистическото строителство, като по този начин не само прилагаме последователно, но и творчески обогатяваме, доразвиваме стратегията на Българската комунистическа партия за по-нататъшното изграждане на новото общество в нашата страна.

Да вземем например икономиката, която е определяща област на обществената действителност като цяло, която има решаващо значение за изграждането и развитието на обществените отношения, за формирането в последна сметка на новия човек. За какво се касае? Какво е новото в тази област? В съответствие с решенията на Единадесетия партиен конгрес ние си поставяме благородната задача да осъществим дълбоки качествени и количествени изменения в структурата на нашия народностопански комплекс, да развиваме още по-пълно и последователно материално-техническата база на основата на бурно разгръщащата се научно-техническа революция. Да съединяваме предимствата на социализма с постиженията на научно-техническата революция, това за нас не е кабинетна теоретическа постановка или празен лозунг, а конкретна целенасочена дейност за непрекъснато модернизиране на производството, за внедряване на нови технологии, за обогатяване на изделията, за подобряване качеството на продукцията.

Заедно с това, когато говорим за научно-техническа революция, ние си даваме сметка, че нашите исторически завоевания в развитието на икономиката, в изграждането на съвременна материално-техническа база на нашето общество не само позволяват, но и изискват да отидем по-нататък, да овладеем и прилагаме **най-новите постижения на научно-техническия прогрес, неговите, както ние се изразяваме, върхове.** А върховете в сегашния етап на научно-техническата революция — това е главно и преди всичко електрониката, развивана на основата на микроелектрониката, това е главно и преди всичко производството и широкото използване на работи, това е главно и преди всичко лазерната техника и технология, това е главно и преди всичко развитието на химията, по-специално на катализаторите, това е главно и преди всичко биологията и т.н.

От друга страна, новото и главното е, че ние развиваме електрониката, химията, биологията, лазерите и т.н. с оглед на тяхното широко използване във всички области на икономиката, на управлението, на бита, изобщо във всички сфери, където те могат да се приложат. Във връзка с това пристъпваме към осъществяване на цялостна програма за широка електронизация, химизация, използване на постиженията на биологическата наука и т.н., което ще даде дълбоко отражение върху материалния и духовния живот на нашето социалистическо общество. Във връзка с това даваме нова постановка за по-нататъшното усъвършенстване подготовката на висококвалифицирани кадри, за развитието на нашата образователна система. Във връзка с това ние полагаме грижи да се подобри работата за внедряване постиженията на научно-техническия прогрес в производството и обществената практика.

По такъв начин, млади приятели, проблемите, които ни занимават в областта на икономиката, не са само и просто „производствени“, не са само и просто „техничко-икономически“. Това са проблеми и социални, и идеологически, и политически. Това са проблеми, които резонират във всички клетки на материалния и духовния живот, проблеми, чието решаване е висш политически, граждански, нравствен дълг на всеки труженик. **(Ръкопляска-**

ния.)

Ще си позволя да засегна още един въпрос, без който не би могло да се види цялостно онова ново, което ние влагаме в осъществяване на решенията на Единадесетия партисен конгрес.

Известно е, че след конгреса ние прилагаме на широк фронт така наречения мултипликационен подход, подхода за умножаване на ефекта, за повишаване качеството на работата във всички области. В съответствие с този подход у нас се извършва нов тип концентрация и специализация на производството в мащабите на цялото народно стопанство, подобрява се структурата на общественото производство. На основата на този подход се дава принципно ново решение на проблемите, свързани със селищните системи и т.н.

Сега ние отиваме към широко прилагане на новия подход в други сфери на нашата работа. Да вземем отново икономиката. Ако се изразим философски, в наше време все по-актуално значение придобива стратегията да се търси „неизвестното в известното“. Кое е главното и решаващото тук? Главното и решаващото е да се използва пълноценно всичко онова, което е създадено, да се търсят в него нови възможности, нови решения, с една дума, да се прибави към него неизвестното. На практика това означава да се отива към усъвършенстване, обогатяване и обновяване на техниката, технологията и изделията чрез създаване на нови варианти и модификации, да се търсят нови сфери за тяхното приложение и т.н. Естествено ние сме за такива модификации, за такива подобрения, които водят до изменения на потребителските свойства, които пораждат и задоволяват нови потребности, които осигуряват икономия на труд, материали, суровини и енергия.

И всичко това не е само теоретическа платформа. Сега например на основата на автобуса „Чавдар“ ние усвояваме 16 варианта с различно предназначение, в които се влагат около 85 на сто унифицирани възли, елементи и детайли, произведени у нас. Подобни решения се дават и в други области на транспортното машиностроене, в химическата промишленост и т.н. Ето какво значи мултипликационен подход в действие. Ето какво значи да се развива съвременното производство на основата на научно-техническата революция.

Искам отново да повторя, че всички тези явления в нашата икономика не са само и просто икономически или технико-технологически. Те предизвикват и не могат да не предизвикват сложни и изключително важни процеси в съзнанието, морала, културата, в целия духовен живот. Във връзка с това нашата художествена литература трябва да дава достоен принос за решаване на новите задачи, да отразява явленията и процесите, свързани с изграждането на новия човек, на социалистическите труженици като „автори“ и „актьори“, ако използваме образния израз на Маркс, на историческия процес.

Ние не се съмняваме, че вие, младите творци, ще бъдете достойни за това високо призвание. (Ръкопляскания.)

Вторият въпрос, драги другарки и другари, се заключава в отношението на нашата партия, на Българската комунистическа партия, към младата художествено-творческа интелигенция и по-специално към младите литературни творци.

Първото нещо, което бих искал да отбележа, е нашето искрено удовлетворение, че в българската социалистическа литература навлезе талантливо и силно младо поколение, което несъмнено ще остави диря в нейното изграждане и развитие, ще внесе своя неповторим почерк, своята достойна дан в строителството на зрялата социалистическа култура. Това е отраден, това е внушителен факт. Необходимо е този факт да се види и осъзнае от всички, да се отчете още по-дълбоко и мащабно преди всичко от Съюза на писателите, който, не зная дали е истина това, но това говорят злите езици, има вече средна възраст на своите членове около 56 години. (Оживление.) Не искам да кажа, че в писателския съюз е налице неправилно отношение към младите, че не се работи с младите творци. Опазил ме бог от такива крайни и, най-важното, неверни оценки. Самата ваша конференция е опровержение на подобни оценки. Не. Думата е за това, че писателският съюз, всички творчески съюзи у нас следва да се обърнат в подобаваща степен с лице към творческата младеж, да внесат решителен поврат в своята работа с младите творци.

Онзи творчески съюз, който не направи това, рискува просто да застарее. Но още по-съществено и важно е, че той ще изостане от потребностите както на самото младо поколение, така и от развитието на литературата, на нашия цялостен културен и обществен живот. (Ръкопляскания.)

Ние се отнасяме с голямо внимание и придаваме все по-нарастващо значение на временното откриване на младите художествени таланти, на създаване на всички необходими условия за тяхното правилно изграждане и развитие, за тяхното всестранно обществено, политическо, нравствено и професионално формиране, за тяхната творческа и обществена изява. Това е една от най-хубавите благоевско-димитровски и априлски традиции на нашата партия, която ние ненарушимо следваме, постоянно развиваме и обогатяваме. За нашата партия, за Централния комитет и Политбюро, за всички нас общуването, работата с младите творци в литературата и изкуството е не само голяма радост, но и първостепенен обществен дълг. Който пренебрегва или лошо изпълнява този дълг, той

допуска сериозна грешка както спрямо заветите и традициите на партията, така и спрямо непосредствените потребности на сегашното ни развитие по пътя на социализма. (**Ръкопляскания.**)

Това наше отношение към младата художествено-творческа интелигенция е обяснимо. Не един път съм заявявал, че ние гледаме на литературата и изкуството не като на един от факторите, а като на един от най-важните фактори в изграждането на новото общество и преди всичко на новия човек. Ние отлично разбираме, че изграждането на зрелия социализъм е невъзможно без изграждането на неговата материална база. То обаче е невъзможно и без изграждането на неговата духовна и в частност на неговата художествена култура. Ето защо ние привличаме и сплотяваме всичко предано на народа, всичко честно и талантливо, даваме широк път за оригинални творчески търсения и изяви, за пълноценна художествена реализация, за постигане на високи върхове в художественото майсторство.

Ние виждаме в лицето на младата творческа интелигенция утрешния ден и утрешното лице на нашата култура, на нашата литература и изкуство и бихме искали този ден да бъде колкото се може по-светъл и плодотосен, това лице да бъде колкото се може по-прекрасно и благородно. Нашата грижа за младите е грижа за бъдещето на българската литература и изкуство. (**Продължителни ръкопляскания.**)

Ние съзнаваме огромната обществена, духовна, естетическа и друга ценност на идеите, знанията и качествата, които носи в себе си младото поколение, които то внася в нашия общ труд, борба и съзиждане, в нашето единно движение напред по пътя на социализма и комунизма. Едва ли има сериозен човек, който би могъл да си представи решаването на колосалните задачи в материалното и духовното развитие на Народна република България без участието, без таланта, без приноса на младото поколение.

Ние вярваме в нашата млада творческа интелигенция. Вярваме в нейните политически позиции, в нейната безпределна преданост на идеите и делото на социализма, в нейната кръвна свързаност с народа, в нейното будно обществено чувство, възискателност и отговорност. България има не само прекрасна работническа и селска младеж, но и прекрасно художествено-творческо младо поколение. (**Продължителни ръкопляскания.**)

В някои мои срещи със западни дипломати и политически дейци ми е поставян въпросът, защо в България няма дисиденти. На този въпрос ще се спра малко по-късно. Тук искам с удовлетворение за подчертая, че между партията и художествената интелигенция, между партията и младата творческа интелигенция съществува дълбоко взаимно разбиране, взаимно уважение, взаимна любов. Партията и напред ще полага грижи това завоевание, това наше скъпоценно достояние непрестанно да се развива и обогатява.

Българската комунистическа партия никога не се е занимавала и не се занимава с демагогия. Ние сочим и държим сметка както за нашите исторически завоевания, за положителното, за решените проблеми, така и за съществуващите недостатъци, за нерешените докрай проблеми, за трудностите от обективен и субективен характер. Така се отнасяме към всички области в нашето развитие, така се отнасяме и към вашата област, към литературния участък на нашето социалистическо строителство.

Ето защо ние изцяло подкрепяме високовзискателния дух на вашата конференция, ясните оценки в докладите и дискусиите; изискването да се познават законите на общественото развитие, политиката на партията, да се познава животът на народа, героите на нашето време, да се овладява художественото майсторство; стремежът да не се задоволяват с постигнатото, да измерват своите постижения с най-доброто, което има у нас и в света, да помните, че работата, с която сте се нагърбили, е трудна и тежка.

Ето защо и тук искам да подчертая, че в грижата за младите художествени творци трябва неделимо да се съчетават доверието и възискателността, уважението и принципиалността. Само по този път действително талантливите млади писатели могат да се формират като изяви творци и строители на социалистическата култура, като убедени и стойки борци за осъществяването на нашия свещен комунистически идеал.

Талантът е изключителна обществена ценност. Той трябва да се цени и съхранява, да се създават всички условия за неговото правилно развитие. Без талант няма изкуство, няма художествена литература. Но талантът не стои над обществото. Талантът също е длъжен, и може би най-много от всички, пред обществото. Народът е в края на краищата най-безпристрастен ценител и съдник на всичко, в това число и на изкуството. Младият талант ще срещи, ако търси и разчита само или предимно на оценката на своя професионален кръг. Приятелските кръгове може да се хвалят взаимно, но когато напечатаната книга излезе на тезгяха, вече ние, читателите, народът трябва да даде оценка, така както дава оценка за хляба, за платовете, за строителството на жилища. (**Оживление.**) Няма ли я тази оценка, няма го главното, няма го истинското, няма го насъщното, заради което в края на краищата се твори изкуството.

Някои млади творци — от литературата, от други сектори на изкуството, говорят така: ние сме юлско поколение, поколение на Юлския пленум на Централния комитет на партията, както има априлско поколение в литературата и изкуството. (**Оживление.**)

Тук струва ми се, е нужно да се внесе повече точност и яснота, защото има принципна разлика между Априлския пленум на Централния комитет на Българската комунистическа партия от 1956 година, който ние с основание определяме като исторически, и Юлския пленум, който се състоя през 1976 година и който без всякакво съмнение играе и ще изиграе изключителна роля в нашето развитие.

Априлският пленум беше предизвикан от сериозни нарушения на ленинските принципи и норми на партийния живот и ръководство, от сериозни грешки и извращения в цялостното наше развитие, в развитието на икономиката, на самия литературен фронт. По-специално в областта на културата бяха допуснати администриране и догматизъм, нарушени бяха ленинските принципи и ленинският стил в ръководството на тази сложна и деликатна сфера на обществения живот.

Априлският пленум има историческо значение, защото възстанови ленинските принципи на ръководство в цялостния живот на партията, на държавата, във всички сфери на нашето общество. Този пленум е преломен момент в развитието на Народна република България. В това се състои непреходното значение на Априлския пленум, на априлската генерална линия на Българската комунистическа партия. **(Ръкопляскания.)**

Разбира се, Априлският пленум не отмени Димитровския генерален курс на нашата партия за изграждане основите на социализма в България. Това беше правилен курс. Не за това ставаше дума на Априлския пленум. Както ви е известно от историята, а по-възрастните другари знаят това като непосредствени участници, тогава в някои среди, в това число и в средите на художествената интелигенция, се развихри дребнобуржоазната стихия. И ние трябваше да овладяваме тази стихия и да се борим срещу някои неправилни разбирания, да разясняваме, че генералната линия на партията и през този период беше в основата си правилна, да я разясняваме и да я отстояваме.

В борбата за претворяване на априлската линия в живота се включи цялата партия, всички поколения комунисти, всички слоеве от народа, работническата класа, селскостопанските труженици, народната интелигенция. Защото тя изразяваше най-дълбоките интереси на народа и чертаеше единствено правилния път за нашия икономически и духовен възход. **Силата на априлската линия е, че тя е линия на всички, на цялата партия, на целия народ. (Ръкопляскания.)** В борбата за нейното осъществяване, за осъзнаването и решаването на проблемите, които тя постави, в новата политическа и духовна атмосфера, която тя създаде, се формира младото тогава, току-що встъпващо в живота и в литературата поколение, което наистина от тази гледна точка може да бъде наречено априлско поколение. То встъпи в живота и борбата върху гребена и с крилете на априлската линия.

Как се отрази всичко това в литературните произведения? Няма да правя анализ, не ми е такава задачата сега. Видях тук др. Георги Джагаров и затова ще взема за пример неговата пиеса „Прокурорът“.

Аз няма да засягам художествените достойнства на пиесата, това е работа на критиците. Както е известно, на времето тази пиеса получи висока оценка. Ако две неща се махнат от тази пиеса обаче, тя щеше да бъде пиеса клеветническа към всичко, каквото в нашата страна е ставало през този период, който ние назовавахме култ към личността. Защо? Защото генералната линия на партията независимо от всичко беше правилна. Имаше извращения в нейното провеждане, но тя беше правилна. И др. Джагаров я защити, защити я преди всичко с две неща. В пиесата има една реплика за априлския дъжд, който озонира, очиства обстановката и утвърждава животворната априлска линия в нашето движение напред. Априлската линия, това е ленинската, димитровската линия, но само това не беше достатъчно. То не означава, че до Априлския пленум всичко е било лошо, а Априлският пленум всичко е оправил и пр., и пр. Ако се поддадем на тази работа, за мен това е много хубаво, но правдата не е такава.

Правилно, и сигурен съм, не случайно писателят, драматургът Георги Джагаров създаде образа на стария комунист, който има двама сина. С този образ той също така защити генералната линия на партията. Един от синовете на стария комунист е прокурорът, а другият, в миналото приспособленец, и след пленума отново се нагажда, започва всичко да ругае, да отрича всичко, което е вършила нашата работническа класа и партията през този период след смъртта на Георги Димитров до Априлския пленум на ЦК на БКП. Навярно си спомняте как старият комунист се обръща към него и му казва, че не бива да ругае времето, в което живяхме, защото — цитирам по памет: „В това време червеното знаме се развяваше! По това време се строяха фабрики и заводи, прокарваха се пътища; раждаха се деца. . .“ Ето, другари, как художникът защити генералната линия на нашата партия. В това е силата на художественото произведение.

Или да вземем „Иван Кондарев“ на Емилиян Станев. Аз си спомням, когато излязоха първите глави на романа, някои започнаха да го критикуват, че не е дал партията цялостно, че положителните герои не носели отличителните черти и качества на комуниста и пр. Прави ли бяха тези критики! Не, не бяха прави, защото те искаха Емилиян Станев в тогавашната епоха да нарисова комуниста такъв, какъвто е днес. Това нито е необходимо, нито е правилно. Силата на Емилиян Станев в този роман е в това, че той пресъзда-

де реалистично, с голяма художествена сила нашето революционно движение по онова време, атмосферата в онези години, как нашата партия се е зараждала в условията на борба, как е възмъжавала и т.н. Аз използвах пагона си и помогнах да спрат подобни неосновани критики. Вярвам, щени простите тази наша намеса в сферата на литературата. **(Продължителни ръкопляскания.)**

Двадесетте години, изминали от Априлския пленум, неопровержимо доказват, че политиката в областта на литературата, изкуството и културата, която ние наричаме априлска линия и политика, е правилна, потвърдена от живота. Не е необходимо тук да правя цялостна характеристика на нашата културна политика. Тя ви е известна. Искам само накратко да спомена някои от нейните основни положения, които ни позволиха не само да преодолеем без особени сътресения известните трудности в отношенията с творческата интелигенция преди Априлския пленум; не само да не се допусне литературата и изкуството да се превърнат в трибуни за проповеди на буржоазни и дребнобуржоазни възгледи за живота и да рушат това, което партията гради в умовете и душите на хората; не само да ги насочим към отразяване на нашата съвременност, от правилни идейно-естетически позиции, но и да обогатим нашата културна съкровищница с немалко ярки и вдъхновени, високо идейни и високо художествени комунистически творби, с които може да се гордее всяка социалистическа култура.

За какво става дума?

На първо място, това е класово-партийната същност и ленинската принципиалност на априлската политика в областта на художественото творчество и културната дейност. Нейните основоположни принципи са подчинени на коренните интереси на партията и народа, те служат на крайните цели на социалистическото общество, отразяват духовния ръст на народните маси, техните растящи културни потребности, идейно-естетически критерии и вкус.

На второ място, това е разбирането за спецификата и сложността на тази важна област на идеологическата дейност, разбиране, от което Централният комитет винаги се е ръководил в своята работа на културния фронт. След Априлския пленум ние премахнахме административната опека, грубото вмешателство в творчески процес. Същевременно ние упорито се борихме — по думите на Ленин — да не позволим на хаоса да се развива накъдето си ще, а насочвахме творческия прогрес в нужната на комунизма посока. Стил в работата на Централния комитет на партията стана: поддържането на тесни връзки с ръководствата на творческите организации и с широк кръг творци и дейци на изкуството и културата; другарското внимание и грижите за преодоляване на чуждите влияния и тенденции; поощряването на всяка крачка в правилната посока; подобряването на материалните условия за творческа и културна дейност; моралното признание на делото на ония представители на творческата интелигенция, които имат свой принос в нашия живот.

На трето място, това е вниманието и грижата към младите поколения творци и художествени критици. Редиците на писателите, художниците, композиторите от поколениято, което утвърди социалистическия реализъм в българската литература и изкуство, редят. Преминаха в зряла възраст и творците, чието младост съвпада с младостта на революцията и на социалистическото строителство и които днес са гръбнакът на съвременната социалистическа литература и изкуство. В литературата, изкуството и културата през тези две десетилетия навлезе младо поколение творци, чието присъствие все повече се чувства днес, а след години ще бъде решаващо за облика, за идейното и художественото равнище на литературата и изкуството.

За наше щастие, една значителна част от това младо творческо поколение вече показва безспорен талант и стремеж да се изявява и да твори от позициите на социализма, от позициите на партията.

Априлската линия в действие и в областта на литературата, и в областта на науката и образованието, и в областта на икономиката е линия на творчество. Тази линия отприщи колосалните творчески възможности и енергията на народа за ускорено развитие на страната. **(Ръкопляскания.)** За по-малко от две десетилетия България завоюва забележителни успехи в икономическата, социалната и духовната област. Това направи възможно Десетият конгрес на партията да утвърди Програмата за изграждане на развитото социалистическо общество у нас.

Ето, в такава обстановка се проведе забележителният Юлски пленум на ЦК на БКП от 1976 г. Това е обстановка на ускорено развитие на страната, на подем във всички области, на разгръщане силите и енергията на народните маси. Това е обстановка, в която нашите постижения в различните сфери и преди всичко в икономиката са огромни, исторически. Достатъчно е да се вземе например националният доход, който най-точно разкрива в какво състояние се намира дадена икономика. Нашият годишен прираст на национален доход е един от най-високите в света. Над 95 на сто от неговия прираст се осъществява в резултат на ръста на обществената производителност на труда. Ето къде е нашата сила в областта на икономиката. Такива са успехите и в останалите сфери. И това е главното, това е решаващото.

Следователно, както се вижда, налице е принципна разлика между това, което беше в навечерието на Априлския пленум, и положението в навечерието на Юлския пленум на Централния комитет на партията. Пита се тогава защо се проведе, от какво се наложи Юлският пленум?

Може без преувеличение да се каже, че Юлският пленум е повратен момент в осъществяването на икономическата стратегия на партията, утвърдена от Единадесетия конгрес, главна характерна черта на която е повишаването на ефективността във всички области. Пленумът извърши огромна работа за дешифрирането, доразвитието и конкретизирането на основните положения, разработени от конгреса. В този смисъл Юлският пленум е естествено продължение на Единадесетия конгрес, важен жалон в борбата за изпълнение на неговите решения.

Юлският пленум дойде, защото партията трябваше с ленински размах и деловитост, в духа на най-добрите си традиции, на комунистическото движение, да разработи върху широка основа и с изключителна откровеност въпроса за осигуряване висока ефективност и строг режим на икономии при използване на трудовите, материалните, финансовите и валутните ресурси на страната, за последователно прилагане на ленинските принципи в управлението на икономиката, в областта на социалната политика.

Юлският пленум дойде, защото в областта на икономиката, в другите сфери на нашето развитие, в т.ч. и в духовната, се извършиха, да се изразя отново философски, големи количествени натрупвания, което налага коренни качествени изменения в ръководството, в управлението на обществените организации.

Юлският пленум дойде, защото се намираме в такъв етап от изграждането и развитието на социалистическото общество, когато се извършват преломни процеси, когато следва да се изият с още по-пълна сила предимствата на нашия строй, на нашия социалистически начин на живот.

Юлският пленум дойде, защото трябва да се преодолее противоречието между огромните възможности, създадени в развитието на материално-техническата и производствената база, и тяхното недостатъчно използване в икономиката, в другите сфери на обществената действителност.

Ето това наложи Юлския пленум. За това в края на краищата става дума. Оттук произтичат критичният дух, високата възискателност, смелостта, дръзвонението и новаторството на Юлския пленум. В това е неговата същност и неговото значение. (Ръкопляскания.)

Юлските решения, приведени в действие, това е България, мереща ръст с напредналите в икономическо и научно-техническо отношение страни, това е България с високо развита социалистическа духовна култура, с идейно убедени, морално устойчиви, физически калени, общественно активни личности с високо съзнание за дълг и отговорност пред социалистическото общество.

Юлските решения, приведени в действие, това е непримирима борба срещу отрицателните явления във всички области, борба за последователно провеждане на ленинските принципи в социалната политика, борба за комунистическо възпитание и духовно извисяване на социалистическите труженици като творци на материалните и духовните ценности.

Юлският пленум е в пълния смисъл на думата продължение на делото на Априлския пленум от 1956 г. Той е пропит от духа на априлската линия—дух на творческо прилагане на нашата теория към конкретните условия и задачи, дух на самокритичност и критичност, на комунистическа откровеност, дух на последователно прилагане на ленинските принципи във всестранната ни дейност. В този смисъл решенията на Юлския пленум представляват по същество нов, по-висок етап в творческото развитие на априлската линия. В този смисъл борбата за изпълнение на юлските решения е борба за по-нататъшно осъществяване на априлската линия във всички области.

Ясно е обаче също така, че Юлският пленум създава определена атмосфера, виждания, критерии, качества и т.н., в които расте, изгражда се и се закалява младото поколение, което сега встъпва в живота, в литературата и изкуството. Това поколение несъмнено ще носи отличителните черти на етапа, в който навлизаме. В това няма нищо неестествено, то е неизбежно, то е, бих казал, прекрасно. В този смисъл би могло да се говори за сегашното младо литературно поколение като за юлско поколение, стига да не се опростяват нещата или да се свеждат до отделни, понякога второстепенни или производни характеристики на Юлския пленум, а следователно и на „юлското поколение“ в литературата.

Но кое е важното в случая? Важното е, че и априлското поколение, и юлското поколение са поколения на нашия неспирен социалистически възход, че между тях има дълбока приемственост и връзка, че това са поколения, израсли и оформили се върху основата на априлската линия на партията. (Ръкопляскания.)

Ще се радваме, ако вашето поколение се изяви в литературата и в живота като убеден носител и борец за осъществяване идеите и проблемите, които постави Юлският пленум на Централния комитет от 1976 година. (Ръкопляскания.)

Третият въпрос, който бих искал да поставя пред вас, други млади другари и приятели, би могъл кратко да се формулира така: **политика и поезия, политика и литература, политика и изкуство.**

Радвам се, че този жизненоважен, този животрептящ и в миналото, и „нине и присно и во веки веков“ въпрос е стоял в центъра на вашата конференция, че е намерил правилна интерпретация в състоялата се дискусия.

Иначе не може и да бъде. Това е въпрос, който е занимавал всички епохи от древността до наши дни, всички класи, всяко поколение. Той се изправя пред всеки художествен творец във всички времена и особено в преломните периоди на историята. Не случайно и днес над планетата се носи гласът на великия Горки: с кого сте вий, творци на литературата и изкуството?

Истинската литература и изкуство винаги са били, освен всичко друго, съвестта на народите, която се е бунтувала срещу мракобесието, потисничеството и несправедливостта, винаги са били тревожната камбана, която е зовяла народните маси на борба за свобода и щастие на човека. Разгърнете страниците на всяка национална литература и вие непременно ще прочетете написани със златни букви имената на онези писатели и заглавията на онези творби, които са най-тясно свързани с борбите на народите за свобода и прогрес. Мисля, че не ще сгреща, ако кажа, че в литературата и изкуството няма велико, няма гениално произведение, което да не е свързано, да не отразява и да не воюва за прогресивните идеи и идеали на своето време.

Такъв е законът за величието и непреходността на голямото изкуство и именно действието на този закон направи Данте и Сервантес, Шекспир и Пушкин, Балзак и Гьоте, Толстой, Горки и Маяковски, Лорка и Хикмет велики и безсмъртни. Такъв е законът, който направи велики и безсмъртни Христо Ботев, Иван Вазов, Пейо Яворов, Христо Смирненски, Гео Милев, Никола Вапцаров и всички други забележителни светили на нашия национален литературен небосклон. Друг път и друг закон за безсмъртието и за величието на литературата и на литературния творец няма. (Ръкопляскания.)

Прогресивната, революционната литература е играла изключителна роля в нашата история. И ние се гордеем с този факт, с наличието на такъв модел на толкова тясно преплитане и взаимодействие между политиката и литературата.

Като говоря за наш литературен модел, аз имам пред вид, разбира се, онова съдържание на това понятие, което ние, марксистите-ленини, влагаме в него. Както е известно, сега говорят за какви ли не модели. С този въпрос спекулират и буржоазни идеолози, и съвременни опортюнисти, за да противопоставят например една социалистическа революция на друга, за да обосноват абсурдната тема, че е възможен социализъм без онова, което го прави качествено нов обществен строй, без неговите общи принципи и закономерности.

Нашето верую, веруюто на всеки марксист-ленинец, верую, блестящо потвърдено от живота, от практиката, е добре известно: няма и не може да има социалистическа революция, когато се забравя за главното, за основното, за решаващото, когато се отрича необходимостта от завладяването на политическата власт от работническата класа в съюз с другите трудещи се маси, от ръководната и направляваща роля на марксистко-ленинската партия, от ликвидирането на капиталистическата собственост и експлоатацията на човек от човека и т.н. Искам да повторя — да се забравя за всичко това, значи да се забравя за самия социализъм, за неговите основни принципи. Затова и ние отхвърляме всеки опит да се създават някакви „национални модели“, единственото „достоинство“ на които е тяхната несъвместимост с истинския социализъм.

Какъв е реалният проблем в случая? Реалният проблем е, че едно социалистическо общество може да бъде модел като социалистическо общество, когато то е източник на опит, на уроци, на поуки за комунистическото движение, за други страни, в които се изгражда такова общество, когато този опит, тези уроци и поуки обогатяват теорията и практиката на социализма и комунизма. А това е възможно само тогава, когато това социалистическо общество реализира общите принципи, общите закономерности на социалистическия преобразователен процес.

В зависимост от всичко това ние винаги сме подчертавали, за нас винаги е било аксиома, че моделът на Великата октомврийска социалистическа революция, на социалистическото общество, построено в Съветския съюз под ръководството на славната партия на Ленин, е модел, от който се учат и трябва да се учат другите комунистически партии, модел, който дава първообраза на новото общество. И това ние казваме, защото такава е обективната диалектика на историята. Великата октомврийска социалистическа революция първа реализира общите закономерности на социалистическия революционен процес, първа разкри необходимостта от творчески подход при съобразяването със специфичните условия и традиции на една страна. Затова опитът на Октомври има непреходно историческо значение. Затова моделът на Октомври има всеобщо значение, което, разбира се, няма нищо общо с неговото механично копиране. (Ръкопляскания.)

Заедно с това естествено е, че и другите социалистически революции, когато те се извършват в съответствие с поверените от живота общи принципи и закономерности на социалистическия революционен процес, също така представляват модели. Всяка отделна социалистическа революция е модел, доколкото реализира общите закономерности и по този начин отново потвърждава правилността на тези закономерности, разкрива нови страни в механизма и формите на тяхното действие, обогатява на основата на своя опит марксистко-ленинската теория, колективния опит на международното комунистическо движение.

Всяка марксистко-ленинска партия, отчитайки общите закономерности на революционния процес, на изграждането и развитието на новото общество, е длъжна да се съобразява с конкретните условия, традиции и т.н., в които се реализират тези закономерности, да търси специфични пътища, форми и средства за осъществяване на комунистическите идеи и идеали, да определя самостоятелно своята тактика за сплотяване на народните маси и прогресивните сили в борбата против капиталистическия обществен строй. Това е не само неоспоримо право, това е първостепенно задължение на революционната марксистко-ленинска партия.

Ние можем само да приветствуваме търсенето и намирането на нови пътища, които водят към победата и изграждането на социализма. Няма и не може да има марксист-ленинец, който да не се радва на откриването на нови пътища за претворяване на комунистическите идеи в живота на различните народи, стига тези пътища наистина да осигуряват социалистическото преустройство на обществото. Няма и не може да има марксист-ленинец, който да не знае, че именно партията като съзнателен авангард и боеви щаб на класата е тази, която трябва, опирайки се на марксизма-ленинизма, на нашето велико учение, да търси и да открива тези нови пътища и форми.

Ако една или друга партия не прави това, не изпълнява или не е в състояние да изпълнява успешно тази своя функция — значи, че тя не се намира на равнището на съзнателен авангард и боеви щаб на класата. Това може да нанесе сериозни вреди на самата комунистическа партия, на нейната мисия и борба. Това ще даде неблагоприятно отражение върху изпълнението не само на нейните национални задачи, но и на нейните интернационални задължения. Такава партия не може да има успех в своята работа, няма да е в състояние да отчита реалното съотношение на силите, да води успешно работническата класа и народните маси в борбата срещу капитализма.

Всяка партия е длъжна сама да извършва тази сложна и изключително отговорна дейност, няма кой друг да върши това заради нея. Партия, която не владее диалектиката на общите закономерности и тяхното конкретно проявление в съответните условия, диалектиката на националното и интернационалното, не е зряла марксистко-ленинска партия.

По такъв начин, когато ние говорим за модели, правим това не за да опразваме социализма от неговото същностно съдържание, не за да създаваме някакви изкуствени схеми, а за да подчертаваме необходимостта от последователно прилагане на общите принципи, на общите закономерности на революционния процес, за да разкриваме международното значение на опита на всяка комунистическа партия. Различни модели ще има и в бъдеще, защото животът е многообразен, защото формите на преминаването към социализма са специфични, конкретни. Кое е главното и решаващото? Главното и решаващото е каква класа идва на власт и каква е историческата мисия на тази класа. Това е въпросът над въпросите. (Ръкопляскания.)

С това веруя и в името на това веруя ние, българските комунисти, водихме кървави битки със стария свят, извършихме социалистическата революция, изграждаме новия живот. Ние и напред ще вървим по този път, ще вървим заедно с другите братски социалистически страни, заедно с великия Съветски съюз под знамето на пролетарския, социалистическия интернационализъм. (Продължителни ръкопляскания.)

Връщам се към въпроса за литературния модел в България. И този модел е реализирал и реализира общите закони на литературния процес, на взаимодействието между политиката и литературата, но това взаимодействие в нашата история има свои неповторими черти и особености. Не искам да ме разбирате зле. Ние сме били тук на това кръстовище, което не е само балканско, но и световно кръстовище и сме отстоявали своята свобода, своите права и своята независимост с меч и със слово, със слово и с меч. Нищо друго не е имало. (Продължителни ръкопляскания.) И не случайно имаме слово българско от 1100 години и една от най-ранните писмености. През тези години ние сме създали богато за мащабите на страната народно творчество. Нашата Академия на науките е събрала над 60 тома с народно творчество, а вероятно много още не е събрано. И това народно творчество е на незнайни народни писатели и поети. Те са живеели със съдбините на народа и тяхното творчество е кръвно свързано с народа. В това е силата, значимостта и прелестта на народното творчество.

Когато говорим за нашите писатели от времето на Възраждането и националноосвободителните борби, от следващия период, трябва да кажем, че те не започнаха на „гола

поляна“, а продължиха сътвореното през вековете и преди всичко в нашето огромно и безценно народно творчество. По нататък идва, както знаете, пролетарската поезия. Тя също не започна на „гола поляна“. Корените на пролетарската, на революционната, на социалистическата ни литература са дълбоки, те всмукват соковете на най-доброто, което е създал през вековете българският творчески гений, продължават и развиват този гений, но вече при нови условия. Не зная много ли са в света пролетарските поети в този етап например от мащаба и величината на Христо Смирненски. Това е изключителен талант. Неговата поезия откликва на най-големите вътрешни и международни събития, на най-острите и животрептящи проблеми на епохата. Той и Христо Ясенов бяха едни от първите, които възяха Великата октомврийска социалистическа революция. Това бяха поети на партията, на класата, на народа.

Литературата и изкуството са най-тесно свързани с прогресивните и революционни борби у нас. Когато в условията на тежкото петвековно робство бе необходимо да се събуди народната съвест и решимост, народната мисъл и воля за свобода, тогава се появи Хилендарският монах Паисий с неговата „История славянобългарская“. Когато по-късно бе създадено революционно движение, революционна централна организация, начело на нея застанаха такива гиганти на революционното дело и на новата ни литература като Георги Сава Раковски, Любен Каравелов, Христо Ботев, Захари Стоянов. Когато на България и на българския народ беше нужно, за да оцелее, за да се освободи, за да се възроди най-високото възможване на нейния дух — тогава се появиха огънят на „... Жив е той, жив е...“ и на легендарния връх Околчица — най-високият връх в нашата поезия и един от най-високите върхове на нашата история. (Продължителни ръкопляскания.)

Така беше и по-късно, в жестоките и кървави години на фашизма. Нищо не можеше да отклони прогресивната българска литература от нейния път на дълбока свързаност и съпричастие със съдбата, страданията и идеалите на народа, на непосредствено участие в борбата за постигане на тези идеали. Съдбата на народа винаги е била съдба на нашите най-талантливи поети и писатели, борбата на народа — тяхна борба, стремленията на народа — техни стремления. (Ръкопляскания.)

Капиталистическото общество им отмъщаваше жестоко, много от тях заплатиха с живота си, но от вярата си в народа, от идеите и идеалите си за свободата и благополучието на народа те не се отрекоха, не се отказаха. Каква страшна цена трябваше да плаща поколението писатели, които отстояха тази вяра в годините на капитализма. Аз няма да изреждам живите, някои от които виждам и тук, на нашата среща, ще посоча само част от загиналите. Да вземем Смирненски, той умря на 24 и половина години. Гео Милев загина на 30 години. Или вземете Яворов. Той завърши жизнения и творческия си път на 36 години. Българската буржоазия не можеше да му прости неговата революционна поезия, доведе го до трагичен край. Вапцаров беше разстрелян на 32 години. „Бай Ганю“ уби Алеко Константинов на 34 години.

Няма да говоря за какво вдъхновение и всеотдайност участвуват българските писатели в изграждането на новото социалистическо общество след Девети септември 1944 година. Ще отбележа само две неща. Първо, ние не можем да си представим социалистическото строителство без литературното творчество на нашите писатели. И второ, най-доброто, най-талантливото, онова, което безусловно ще остане в националната художествена съкровищница от този период, е свързано със социалистическото строителство, с героизма и създанието на народа в борбата за изграждане на новия строй, на новия човек.

Какъв външен крак на краищата може да бъде изводът, драги млади другари и приятели? Изводът е един: Костната система на българската литература е борбата на българския народ за свобода, прогрес и социализъм, гръбнакът на българската литература е политически. (Много продължителни ръкопляскания.) Политиката и литературата, политиката и изкуството са неделими. Пазете от болести и изкривявания тази костна система, укрепвайте я, дръжте винаги изправен гръбнака на нашата художествена литература — това е единственият начин да я запазите в авангарда на силите и факторите, които движат напред нашата история и нашето прогресивно развитие, това е единственият път да я извисите до величието на безсмъртието и непреходността. (Продължителни ръкопляскания.)

Разбира се, някои от вас ще кажат: но, другарю Живков, само политика ли съществува, само народ ли, само революция ли има? Има и интимна лирика на този свят, има любов, има хубост на природата, има проблеми на раждането, на живота и смъртта. (Оживление.) Да, вярно е, другари. Не съм забравил за тези неща. Не смятайте, че ги подценявам. Нищо подобно. Зная, че едно от най-хубавите стихотворения на Ботев е „До моето първо любе“. Обичам и интимната лирика на Яворов и Димчо Дебелянов — едни от най-хубавите творби на техния талант. Помня, че Вазов дори на стари години създаде цяла книга от чудесни стихове за любовта. Не за това става дума.

Поезията ще продължи да изследва най-съкровените чувства и дълбини на човешката душа и когато престане да прави това, ще престане да съществува като поезия. Тук става дума за гражданската поезия, от която поетът или поезията изследват и пресътворяват света, за социалните, политическите, нравствените и естетическите идеи и идеали, които те утвърждават или отричат, възвисяват или заклемяват.

С други думи, тук става дума за главното — за верността към народа, към неговата съдба, към неговата борба, към неговото бъдеще, за предаността към народа и неговата борба за изграждане на социализма, за отговорността пред народа. Няма ли го това — всичко друго е от лукаваго, както се казва в светото писание. (Оживление.)

Последният въпрос е за дисидентството.

Както вече споменах, мен често ме питат защо в България няма дисидентство, защо не успяха опитите, някои от тях доста груби и безцеремонни, на западните пропагандни и други центри да „произведат“ български дисиденти. (Оживление.) Какво би могло да се каже по този въпрос?

Преди всичко следва дебело да се подчертае, че дисидентството не е литературен, а политически факт, не е явление в световното литературно развитие, а явление в съвременната остра идеологическа борба между капитализма и социализма. Същността на въпроса съвсем не е в това, че в една социалистическа страна, в това число и в България, може да има няколко души „другояче мислещи“. Това не само че е възможно, но бих казал, че е и нормално. Различно мислещи хора има и не може да няма в такъв сложен, противоречив и труден исторически процес, какъвто е социалистическото преустройство на обществото. Някои от тези хора се заблуждават, други са неспособни да се ориентират правилно в съвременната обстановка и се объркват, а има и единици, които чисто и просто позорно преминават от другата страна на барикадата.

Работата обаче, повтарям, не е в наличието на различни мнения или даже на различни разбираня по един или друг въпрос. Работата е в това, че на буржоазната класа, на буржоазната пропаганда, на нашите класови врагове много им се иска да създадат впечатление за наличието на политическата опозиция срещу социализма в нашите страни. И понеже в нашето общество няма буржоазна класа, няма икономическа база за опозиционни класи и партии, няма сред народа, сред работническата класа, кооперативното селячество и народната интелигенция опозиция или опозиционни настроения — те, нашите врагове, с всички сили и както показва опитът, с всички средства се стараят да създадат такава опозиция от отделни, скъсали с иденте и делото на социализма хора.

Разбира се, тези опити са обречени на неизбежен провал. Опозиция, политическа опозиция не се създава и не може да се създава изкуствено. Тя се ражда от социално-икономическите условия. Тя е неизбежен спътник и атрибут на класово-експлоаторските общества. Тя е свидетелство не за наличието на свобода, а за наличието на експлоатирани и потиснати. Нашият собствен опит показва, че когато се унищожи частната собственост, експлоатацията, подтисничеството, социалната несправедливост, унищожават се основите на опозицията.

Дисидентството, така както се инсценира в съвременната идеологическа борба, е конюнктурно явление, то няма и не може да има бъдеще. Дисидентството, както показва опитът, е най-лесният начин да станеш бързо известен на враговете на социализма, бързо да се опозориш пред народа си и пред прогресивните хора, а след туй също така бързо да бъдеш забравен и от едните, и от другите.

В България дисидентството като политическо явление, като политически факт не съществува. Това, разбира се, е хубав, положителен факт. Ние го оценяваме по достойнство. Но не този факт в случая е най-важното, най-главното. Отделни отклонения винаги са възможни. Аз дори веднага бих могъл да ви назова няколко потенциални дисиденти у нас. (Оживление.) Главен и решаващ обаче е другият голям факт, а именно, че огромното мнозинство от нашата художествено-творческа интелигенция от всички поколения и области на изкуството и културата, най-доброто, най-талантливото измежду нея стои твърдо, убедено и непоколебимо на позициите на социализма, съзнателно следва политиката на Българската комунистическа партия и всеотдайно се бори за нейното претворяване в живота, кръвно, на живот и смърт е свързано с народа, с неговите възделения, с неговия съзидателен труд и борба за изграждането на социалистическото и комунистическото общество. В такава обстановка, вие сами разбирате, дисидентството у нас предврателно е обречено на провал, на позорен и безславен край. (Ръкопляскания.)

Как може да се направят политически дисиденти и отстъпници от социализма от хора, които убедено вярват в неговите идеи и идеали?

Как може да се направят политически дисиденти и родоотстъпници от хора, които са беззаветно предани на своя народ и на своята комунистическа партия?

Как може да се направят политически дисиденти и изменници от хора, които намират най-широко приложение на своите творчески сили в изграждането, непрекъснатото усъвършенстване и управлението на нашето социалистическо общество. (Ръкопляскания.)

Нашата художествена интелигенция има не само всички условия да твори, да създава художествени ценности, да се радва на благодатните плодове от разпространението на своето творчество сред народа, но и да участва непосредствено и пълноценно в целокупния общественно-политически живот в страната, да заема важно място в обсъждането и решаването на генералните въпроси на нашето развитие, в управлението на културата и на обществените дела у нас.

Сред българската художествено-творческа интелигенция властвува дух на единство и сплотеност, на ведра творческа атмосфера, на висока обществена активност, на увереност и оптимизъм, на стремеж към все по-високи цели и постижения. Това е главното и решаващото, а то е почва, върху която не може да поникне и още по-малко — да върже плод дисидентството.

Нашата сила е в нашата правда, в нашите идеи, в нашата ленинска линия и културна политика, в реалните успехи и предимства на нашия социалистически обществен строй. (Ръкопляскания.)

От победата на Великата октомврийска социалистическа революция досега по изчисление на американски институти са създадени около три хиляди доктрини в общественото. Това са философски, икономически, естетически, юридически и т.н. доктрини. Всички пряко или косвено са насочени срещу нашето учение и нашия идеал, срещу реалния социализъм. Вземат ги откъдето намерят, модифицират ги и какво ли още не правят, за да ги приспособят към своите цели. Американците съобщават, че на всеки три — пет години се създават няколко десетки нови доктрини. И всичко това бълва срещу нас пряко или косвено, грубо или завоалирано. Възможно е, не е изключено и в България при тази сложна обстановка в света да се появят отделни объркани хора. Но като цяло, но в своето огромно мнозинство, но в лицето на най-талантливите си представители българската художествено-творческа интелигенция, в това число и нейните най-млади поколения, са здраво и неразделно свързани с идеите и делото на социализма. **(Продължителни ръкопляскания.)**

Всичко се морите, господа! Партията и интелигенцията, социализмът и интелигенцията не могат да бъдат разделени. **(Продължителни ръкопляскания.)**

Позволете ми, драги млади другари и приятели, с това да завърша. Ако бяхме на трапезата, щях да вдигна на здравица, но понеже още не сме там, искам от все сърце братски да ви прегърна и да ви пожелае нови творчески успехи, щастие на вас и на вашите семейства. **(Продължителни ръкопляскания.)**

С лице към проблемите на човека

НИКОЛА НЕНОВ

По-нататъшните успехи на нашето кино са немислими без доброто сътрудничество и координация на работата от страна на обединението и Съюза на филмовите дейци и неговото ръководство, от страна на обединението и партийната организация при Съюза на филмовите дейци. Именно на комунистите, които работят в киното, ние трябва да се опираме в нашата по-нататъшна работа.

Не съм в състояние да взема отношение по всички поставени въпроси. Очевидно след нашето събрание нашето ръководство в обединението трябва да прегледа протокола от събранието, тъй като почти всичко, за което тук се говори, почти всички нерешени въпроси от един или друг аспект опират до работата на държавното обединение.

Бих предложил на вниманието на партийната организация в нейната бъдеща работа един голям проблем, по който не се говори днес на събранието — това е киното и естетическото възпитание, участието на киното, на комунистите, на кинодейците изобщо в осъществяването на всенародната програма за естетическо възпитание. Позволявам си да изкажа едно мнение по този проблем — кино и зрител. Аз мисля, че постановката в доклада е съвсем правилна. Несъмнено главното е идейно-художественото равнище на филма, но, струва ми се, ще се съгласим, че не произвеждаме филми за филмотеката, а за зрителя. Не става дума за компромиси в идейно-художествено отношение. Но и абсолютизацията на тезата, че зрителят свиквал с голямото кино постепенно и т.н., и т. н., може да ни отведе до неверни естетически позиции.

* Изказване пред годишното отчетно-изборно събрание на партийната организация при СБФД

Вярно е, че проблемът е много сложен, но наша задача е да съдействуваме за увеличаване на броя на зрителите. Изобщо към проблема кино — зрител трябва отново да се върнем и заедно със съюзното ръководство, партийната организация и обединението да го обсъдим и да го решаваме.

Бих искал да се спра на някои въпроси, които касаят изобщо развитието на българското кино.

Очертаната линия в доклада е напълно съобразена с решението на Политбюро, с оценките, които Централният комитет на партията даде и в решението на Политбюро и на XI конгрес, Юлския пленум и на Майския пленум на Централния комитет на партията през тази година. Няма никакво съмнение в правилността на тези оценки, че нашето кино сега се намира в едно стабилно, в едно добро положение, в едно положение, бих казал, на възход.

Във връзка с това бих искал да информирам присъстващите тук другари, че на срещата преди няколко дни в Комитета за култура тези оценки отново бяха потвърдени от председателя на Комитета за култура др. Людмила Живкова, която отнесе тези положителни резултати и към добрата работа на ръководството на Съюза на филмовите дейци и лично на др. Павел Писарев.

Искам да се спра върху въпроса за съвременната тема. Съгласен съм с постановката в доклада за съвременната тема, че българският филм е изцяло обърнат с лице към проблемите на съвременността. Това е така. Правилно е записано, че и филмите със сюжет от по-близката и по-далечната история в голяма степен носят духа на проблемност, на съвременност. И това е истина. И много точно е записано в доклада, говори се за наличието на силна тенденция да се излезе извън сферата на познатото и вече разработеното, за откриване на нови направления. Това е една изключително важна тенденция.

През последните години киното създаде немалко социално значими творби на съвременна тема. В тях се разкриват реални противоречия на нашето съвремие, подлагат се на остра критика негативни страни на нашия живот — еснафството с неговите изяви на духовна бедност, алчност, вешомания и т. н. Аз мисля, че това са необходими и полезни филми. Имаше хора, които ги отричаха от позицията: „Това ли е България?“ Разбира се, това не е България, но това е в България и срещу това трябва да се воюва страстно и убедително.

Но ако ние бяхме спрели дотук, то тогава неминуемо бихме тласнали нашето кино към тематично повторение и еднопосочност. Не искам да кажа, че ние изобщо трябва да спрем в бъдеще създаването на подобни филми, тъй като явлението съществува и художествената реакция срещу това явление е необходима.

Тези филми създадоха онези предпоставки, които дадоха основата за понататъшното развитие на нашето кино. На тая основа то направи своите следващи крачки, или както се казва в доклада на партийното бюро — „излизане на нови територии, улавяне на други обществени явления и процеси, извеждане на други, нови герои“.

Аз не мога да си позволя пред такава висококвалифицирана аудитория да определям кои трябва да бъдат героите в нашето кино. Но поне за един от тях мисля, че бихме могли по-определено да говорим. Преди три години на изложбата в Габрово др. Живков в своята записка обърна внимание за още по-правдиво и ярко отражение и изображение на образа на работническата класа, на работника. Това беше поръчение към нашата художествена култура изобщо. Мисля, че не можем да говорим за големи постижения в съвременната тема в бъдеще, без да отчитаме и изпълнението на това поръчение. А предпоставки, в това число и художествено-творчески, за изпълнение на тази поръчка на партията има. Нашето кино, в духа на социалистическата ни съвременност,

е обърнато с лице към проблемите на личността, с лице е към онова, което е предмет на всяко изкуство — човека. И нека си кажем открито: именно за него, човека, днес воюват двете идеологии, и в това сражение не на последно място стои и българското социалистическо кино. И тук се сблъскват две противоречиви художествени линии — едната, която ратува за човека изобщо, за вечните човешки проблеми на живота и смъртта, за човека в гранични ситуации и т. н. Срещу тази линия застава другата линия, която разбира човека като една конкретно-исторически определена тоталност, в основата на която стоят социално-класови детерминанти, които, макар че са определящи, съвсем не изчерпват богатото съдържание на личността. На такова разбиране, на такива филми партийната организация и ръководството на обединението и Съюза на филмовите дейци очевидно трябва да окажат пълна подкрепа.

Съвсем накратко бих искал да кажа няколко думи и за едно от изискванията на Юлския пленум — за създаването на ярки художествени творби, за вярно и задълбочено разкриване на реално съществуващите противоречия в нашия живот, за по-нататъшното развитие на социалистическия реализъм, т. е. изобразяване на явленията в обществото (нека си послужим с думите на Маркс) със сурови рембрандовски бои в цялата им жизнена правда.

Става дума за реално съществуващи същностни противоречия, които са присъщи на развитието на социалистическото общество и които се снемат от това общество в процеса на изграждането на неговата собствена материална и духовна база — базата на зрелия социализъм.

Искам да разсея съмненията за обективизъм. Касае се за обективно, исторически сложили се процеси и противоречия вследствие недостатъчно развитата социално-икономическа база, а така също и на изоставането на съзнанието, на субективния фактор. Но признанието на обективния им характер не е примирение с тях, а обратно, тяхното разкриване и познание, което подпомага субективния фактор в борбата за разрешаването на тези противоречия.

От тази позиция ние защитаваме критичното начало в нашето изкуство. Като комунисти ние не можем да не си даваме сметка от какви позиции критикуваме, води ли тази критика към утвърждаване на новото, на прогресивното, на нашето общество, или обективно го ерозира. Зная, че утилитаризмът е чужд на изкуството, но във всяко общество винаги и днес, желаем или не желаем, и пред изкуството стои въпросът — кому е полезно, на кого служи.

Проблеми, които не са за пренебрегване

ДОНКА АКЪОВА

Избирам три, защото ги смятам за много важни. Могат да бъдат наречени предпоставки за добро документално кино. Оставям настрана естественото условие, без което не съществува никое творчество — наличието на дарования. В документалното ни кино има дарования. Благодарение на тях, въпреки трудностите и преградите, то оцелява и се държи достойно сред събратята си в българското изкуство.

АТМОСФЕРАТА. Нейната липса може да не е фатална за живота като въздух и водата, но без нея се погубва всяко хубаво човешко начинание. Коя клетка на обществото ни не диша в своя определена атмосфера — наричаме я човешка, духовна, другарска, артистична, микроклимат. Чиста или замърсена, тя дава своите резултати в нашия духовен и материален живот. Не е случайно, че проблемът се разглежда в решенията на Декемврийския пленум на ЦК на БКП. Творческата атмосфера е едно от решаващите условия за създаване на талантиливи произведения в изкуството. Тя е импулс, живителна сила, опора на твореца.

Ако говорим за атмосферата в средата на самите документалисти, ще ми бъде трудно да я определя като творческа. В документалното кино е имало много битки и сражения, често предизвиквани отдалече нетворчески подтици. Документалистите като всички останали сме хора несвършени. Много често пристрастята, а не твор-

ческите спорове, са били в основата на взаимоотношенията. В името на изкуството докъде ли не се е стигало. Понякога идейно-естетическата неподготвеност, липсата на професионална култура и колегиялност е заменяла естетическите разногласия с политически обобщения. Излишни страсти, излишни схватки, в които документалното кино е губило време, хора и таланти.

И все пак не съм склонна да вярвам, че единствената причина за това е била в документалистите. Дълбока причина, поне за ония конфликти, на които съм била свидетел, са били недотам обмислените решения и реформи, предприемани за документалното кино, често взаимно изключващи се или пък непредвещаващи конструктивни резултати. Това е създавало обстановка на несигурност, на страх дори за собственото съществуване. Защото е имало години, в които режисьорите в студия „Екран“ са били повече от произвежданите филми. Къде е била тук стабилността за твореца, създал вече някакво свое положение? Такива ситуации могат да превърнат борбата за творчески успехи в борба за хляба. А това вече измества нормалния ход на целия творчески процес, на привичните човешки взаимоотношения. Давам един малък пример от веригата на няколкогодишните реформи, извършвани в документалното кино, които сигурно един ден ще бъдат проучени и анализирани, за да се сумират всички ненужни последствия, конфликти и огорчения.

Ако говорим за общата атмосфера, в която се твори документалното кино — имам пред вид насоките, оценката, даване път на проблемното кино, подкрепа на талантивите и на младите творци, — тя наистина може да се нарече поощрителна, определяща успехите на българското документално кино като цяло. В последните години критиката, ръководствата на „Българска кинематография“, „Българска телевизия“ и Съюза на филмовите дейци дават широк път на съвременното проблемно кино. И това не е само служебна фраза. Българските документалисти в много случаи срещат истинска поддръжка в разработването на ключови теми от нашето обществено развитие. Не на думи, особено на документалистите, помогнаха решенията на Юлския пленум на ЦК на партията. Разбира се, че такова кино си пробива много по-трудно път, отколкото заоблените произведения, които не закачат никого по пътя си. Но, така или иначе, такова кино се твори и то се твори на базата на едни решения, които ни помагат да доказваме убедително, че социалистическите добродетели могат да се култивират само с безмилостна борба срещу потъпкването на социалистическите закони, морал и етика, че критиката на злото не е отрицание на доброто, а страшно оръжие в съзидателната партийна политика.

Говорейки за атмосферата в нашето документално кино от последните години, все повече изпъква на преден план човекът, съвременникът с неговите усилия на преобразование, на творец, който сам мисли върху проблемите на своя живот и обществото. След много години нашите деца и внуци, да не отиваме по-далече, ще могат да видят във филмите ни как наистина е мислил българинът от нашето десетилетие. Или поне как приблизително е мислил. Ние накарахме тоя българин с голяма мъка да проговори пред камерата. Тук телевизията оказа почти революционно въздействие. Това беше един от най-смелите актове в българското документално кино (и не само в българското). Човекът в кадър, направляван от дикторския глас, се превърна в мислещ, преценяващ, естествен човек (говоря за добрите филми на това направление), който е в състояние сам да си направи портрет и характеристика, сам да изведе задачите на твореца. Разбира се, друг е вече въпросът, който тепърва ще напират — как да избягваме безразборните приказки пред камерата. Добрите черти, заимствувани от телевизията, може би ще започнат да се превръщат в пречка за развитието на документалния филм. Но това е въпрос, който изи-

сква друго място и друго време за обсъждане.

Едни от най-активните творци на проблемното документално кино са с ярко изявени граждански позиции, чиито филми с пробивността на идеите си и с артистичната си сила придвижват напред българското кино. Нека не забравяме, че нашите национални завоевания бяха оценени много високо както от българската критика, така и на редица международни конкурси. В Оберхаузен в продължение на няколко последователни години бяха наградени филмите „Кокичето“, „Към града“ и „Жена на строежа“. В Лайпциг през 1974 г. цялата българска програма бе специално отличена. „Строители“, който получи и „Златният гълъб“, „Ятаци“, „Това е то животът на човека“, „Жена на строежа“ и „Поздрав от Севлиево“. На Московския международен кинофестивал през миналата година „Звеното“ на Невена Тошева получи специалната награда на журито. Една от последните международни награди за документалното ни кино беше показателна. На Международния фестивал в Лайпциг през 1977 година з. а. Христо Ковачев получи за втори път „Златният гълъб“ за филма „Агрономи“. Реакциите на публиката и специалистите бяха много възторжени, спонтанни, със суперлативни оценки. Беше интересно да се види как чисто български проблеми, обект на документално кинопроизводство се превръщат в общочовешки, ангажиращи чувствата и съзнанието на хора с душевност, така различна от нашата. Да заключаваме сега защо това е така, е излишно, тъй като културната история на света отдавна е разкрила този феномен на дарбата. Така или иначе, беше много приятно да се чуе от творци като Сантяго Алварес, Йежи Босак, Анели Торндайк и други, които познават българското документално кино от последните години, че го поставят в челните редици на световните достижения.

Ако се впуснах в тия малки отклонения, то беше, за да потвърдя още веднъж, че общата атмосфера на ръководство, оценка и подкрепа, която срещат българските документалисти, създава възможността за изява на всеки даровит творец.

МИЛИМЕТРИТЕ. Или съдбата на документалното кино. Смешно е, но се оказва, че тя е в милиметрите ширина на филмовата лента. Въпросът 16 или 35 милиметра има много аспекти. Преди всичко — предназначението на филмите за малкия и големия екрани: проблематика, форма, жанрове, изразни средства. Няколко въпроса, които създават голяма неразбория в разискванията за документалното кино. За съжаление, до ден днешен тия разисквания са били все частни, изолирани, недоизказани, необобщени. Един ден трябва някой да се наеме и да даде тласък за намиране на добър отговор.

В документалното ни кино има достатъчно място и за 16, и за 35 милиметра. Публицистика и история, социологични проучвания и анкети, есета и поеми, етюди и портрети, празнични репортажи и задгранични очерци — всичко това прави разнообразен и сложен характера на документалното кино. Една широка и необходима програма, главните тежести на която е поела телевизионната студия „Екран“, функционираща отскоро изключително върху 16-милиметрова лента. Нейното съществуване ще извърши огромен принос за утвърждаването и развитието на телевизионния документален филм. Но с регламентирането на това производство нещата се сведоха дотам, че беше прекъснато нормалното съществуване на 35-милиметровия филм, който със своите традиции и завоевания си остава все още доброто документално кино. Излишно е да се аргументирам за преимуществата на широката лента. Това всеки среден професионалист го знае. Известно е, че у нас още не е постигнато минималното качество на звука в 16-милиметровия филм. А без точен и ясен звук и най-доброто кино губи своя смисъл. По-нататък идват въпросите за

съхранението му, за неговото разпространение и показване на прегледи, конкурси в други страни и пр. Интересният филм на Невена Тошева „Най-хубавата приказка“ за една международна телевизионна серия с детска тематика беше произведен на 16 мм, беше цветен и добър филм. Но неговото показване по телевизията беше само едно-единствено излитане в ефира — повече този филм не видя бял свят. С отделянето на кинофилма от телевизионния филм като че ли материалната база на широката лента изчезна безследно. А в същото време няма друга база, която да продължи прекъснатия поток.

Корекции на извършеното положително ще бъдат предприети. Студия „Екран“ трябва да има възможността да работи и на широка лента. Майсторите на документалния филм не могат да бъдат лишени от нея. Но в същото време 35-милиметровата лента в студия „Екран“ не може, а и не трябва да измести нововъведеното производство на тясна лента, която има вече своя обширен радиус на действие.

Време е да се помисли за територията на документалния филм, който едва ли ще може да се развива само на базата на една телевизионна студия. В рамките на българската кинематография сега работят два творчески колектива за документални филми: единият — към Студия за научно-популярни филми, а другият — към Студия за игрални филми. Ако една трезва преценка сега не позволява създаването на самостоятелна студия за документални филми — естественият център за производство на 35-милиметрова лента, — би трябвало да се предприеме едно целесъобразно разпределение на тематичната програма, задачите, целите и предназначението на малкото документални кинофилми. Това сигурно ще концентрира и укрепи усилията на документалистите и ще ги ангажира в едно целенасочено развитие на документалното кино. Ако 30 от 100-те филма на студия „Екран“, ако 40 филма от киностудиите се произвеждат годишно на широка лента и ако половината от тях са прилични, а 15 — много добри, ще можем да кажем, че усилията за опазване и правилното разпределение на скъпоценните милиметри не са отишли напразно.

ПАРИТЕ. Може би грубо, но точно казано. Става дума за заплащането на късометражния документален филм — „тясното място“ в киното, ако се изразим с разпространения преди време вестникарски термин. Нека се опитаме да си спомним от колко години по кината няма редовна програма от документални филми към „главния“ филм. Редовна програма — това е меко казано, защото програма най-често изобщо няма. Но защо? Би трябвало да кажа точната цифра на произвежданите годишно късометражни филми у нас, от тях — цифрата на добрите, а от тях — цифрата на подходящите за киносалоните. Точна цифра нямам, но по всичко изглежда, че тя е минимална. А това е огромен проблем, част от голямата платформа за естетическото възпитание, за създаване на необходимия вкус към документалното кино. И така защо няма късометражни филми, подходящи за киноекраните? Документалистите знаят защо. Това е така наречената „най-трудоемка“ работа в киното. Прочуването на материала и обектите, подготовката, техниката, характерът на снимането, монтажът и озвучаването на един късометражен филм са като при дългометражния. Никаква друга разлика освен в заплащането на творческия труд. Или почти никаква. Възнагражденията са просто смешни. А в същото време не преставаме да говорим за поощряването на късометражното кино. Един добър режисьор прави най-много 2 филма годишно. Ако възнаграждението му за тях се раздели за една година на 12, той ще прибавя ежемесечно към недотам добрата си заплата по 50—60 лева, а монтажистката и звукооператорът — по 3 лева. Ако някой реши да спечели пари — нагазва в халтурата или отива в игралното кино. И от двете места един творец рядко се

върща обратно. Така постепенно късометражният филм въпреки нашите „мерки“ започва да изчезва. Тук-там някой млад режисьор се наема с него. По-късно и той ще се научи как късометражния филм става среднометражен, за да може екипът да вземе по някой лев повече. Всичко това щеше да е много смешно, ако не беше отчайващо.

Какво може да се предложи? Най-сигурното е Съюзът на филмовите дейци и ДО „Българска кинематография“ да вземат под внимание това състояние на нещата и да подпомогнат творците от най-трудния фронт на късометражното кино. Касае се за съдбата на документалния филм.

И така казаното дотук е само едно лично мнение, изградено върху моя собствен опит, мои дългогодишни наблюдения и добросъвестни, макар и не дотам резултатни, усилия в документалното кино. Подобно мнение може да бъде подложено на съмнение, но не е за пренебрегване. Защо да не поговорим някъде, някой път заедно с много повече хора, заинтересувани от тия проблеми. Например през тази година в редакцията на списание „Киноизкуство“?

Награди за филмови дейци

Управителният съвет на Съюза на българските филмови дейци присъди на 13. I. 1978 г. съюзните награди за 1977 година.

Специалната награда се дава на сценариста Николай Христозов и режисьора Маргарит Николов за високите идейно-художествени качества на филма „По дирята на безследно изчезналите“.

Наградата за **режисура** е присъдена на з. а. Бинка Желязкова за филма „Басейнът“. За **режисура** награда получава и Георги Дюлгеров за филма „Авантаж“.

За **операторско майсторство** е отличен Радослав Спасов за филмите „Авантаж“ и „Мъжки времена“.

За **актьорско майсторство** наградата е присъдена на н. а. Коста Цонев за ролята на партийния секретар във филма „Година от понеделници“ и на Апостол във филма „Басейнът“.

З. а. Христо Ковачев е удостоен с награда за **документално кино** за филма „Агрономи“, а Анри Кулев — за **мултипликационно кино** за филма „Хипотеза“.

ЮРИЙ ХАНЮТИН

Всяка смърт на близък човек отеква болезнено в нашето съзнание — тя слага край на един живот, на едно дело, които ние скъпим, разкъсва създадените от годините връзки, зачерква обещанията на бъдещето. . .

Но когато смъртта поразява не просто един близък човек, а близък човек, който се е намирал в разцвета на своите сили, който е живял пълнокръвно и всеотдайно, който до вчера е бил тук, до нас, рамо до рамо с нас, давайки ни своя висок пример на творческо горене, на всеотдайност и устременост към върховете, тогава болката ни връхлетява с потресаваща и нестихваща сила.

С такава сила долетя до нас, българските кинематографисти, черната новина за смъртта на Юрий Ханютин.

Буквално до вчера ние бяхме заедно с него: обсъждахме проблемите на социалистическото кино, (неговият доклад, който публикуваме сега, бе основата на това обсъждане), чертаехме планове за общи творчески инициативи, посрещяхме като най-близки приятели, като братя с шегички, със закачки и с радостни очаквания Новата година. . .

Едва преди два месеца ние — неговите другари от списание „Киноизкуство“, чийто активен сътрудник бе той — отпечатахме една от най-ярките статии, излезли изпод неговото перо, и поместихме равностметката на неговата доскорошна дейност. Равностметка — богата и раз-



ностранны; равностметка, зад която стояха неговият талант, остротата на критическото му зрение, полетът и дълбочината на мисълта му; равностметка, която обещавахе нови и нови крупни и зрели дела.

Кой от нас можеше да предположи тогава, че тази равностметка е трябвало да постави безмилостната крайна точка в неговия живот и в неговото творчество?!

Със смъртта на Юрий Ханютин ние губим един голям, искрен и възискателен приятел на нашето киноизкуство.

За нас той бе и ще остане една от най-убедителните и светли персонафикации на българо-съветската дружба в полето на филмовата критическа мисъл.

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Общото и неповторимото

(бележки към проблема за общото и особеното в кинематографиите на социалистическите страни)

ЮРИЙ ХАНЮТИН

Пораждането на дълбоки вътрешни връзки и все по-тясното и конкретно взаимодействие между социалистическите кинематографии е естествен и закономерен процес. Той е определен от общността на историческите съдби на страните от Източна Европа, които вече повече от 30 години вървят по пътя на социализма. По-нататъшното сближаване на социалистическите страни, както е отбелязано в документите на XXIV и XXV конгрес на КПСС, е важна тенденция на съвременното обществено развитие.

Ако днес ние констатираме процеса на сближение между социалистическите страни, то не можем да не признаем, че тази общност на историческите съдби трябва да породи в изкуството сходни ситуации, характери и конфликти.

Но ако при това се има пред вид своеобразието на националната история и културната традиция в социалистическите страни на Европа, ще бъде необходимо да се дойде до извода, че общите идеи, теми и ситуации трябва да се отразят по различен начин.

Ето тази диалектика на общото и особеното в социалистическото кино е един от най-интересните и неразработени проблеми, който стои пред нашето кинознание. В този случай е еднакво опасно както да останеш на нивото на абстрактните разсъждения, така и да потънеш в блатото на дребните емпирични съпоставки, случайните съвпадения и различия. Важно е да се определи закономерността както на сходствата, така и на различията, взаимовлиянията и несъвпаденията.

Неотдавна в СБФД се състоя двустранен разговор между наши и съветски кинокритици на тема: „Национално и интернационално в социалистическото киноизкуство“.

Тук поместваме доклада на Юрий Ханютин. Останалите материали ще публикуваме в следващите книжки.

Този материал е опит да се поставят по този път някои ориентири, да се определят отделни пунктове от тематичен, проблемен и художествено-структурен порядък, където са най-очевидни „съзвучията“ на социалистическите кинематографии и диалогът между тях, където най-ясно се проявява и общото, което ги обединява, и специфичното, особеното, което не им позволява да се слеят в обща еднородна маса. Аз подчертавам: „отделни пунктове и аспекти“, защото не мога да претендирам за пълно познаване на социалистическото кино. С други думи, широтата на съпоставките и обобщенията тук е фатално обусловена от ограничения състав на наблюденията.

И още: проявите на общото и особеното в социалистическите кинематографии са извънредно многообразни. Те възникват в различни аспекти в развитието на киното, на различни нива на художествените структури и изискват внимателен конкретен анализ. Затова, тъй като съм ограничен по време, аз съзнателно оставям „за после“ редица принципни теми. Такива например като темата за миграцията в кинематографиите на Унгария, България и СССР. Не засягам и проблема „художник и общество“, който е поставен твърде своеобразно в кинематографиите на ГДР, България, СССР и Унгария, и онзи модел на „еснафската зона“ вътре в социалистическото общество, който беше даден от българското кино и който има своите аналогии във филмите на другите страни. Извън полето на зрението остават също така редица естетически аспекти на нашата проблематика като например въпроса за националния образ на времето и пространството и неговите връзки със структурите на сюжета и конфликта. Всичко това е предмет на по-нататъшни изследвания.

* * *

Преди да се пристъпи към установяване на общото и особеното в социалистическите кинематографии, трябва очевидно да се определи какво представлява сам по себе си феноменът на социалистическото кино, какви обстоятелства са обусловили неговото раждане и неговите днешни пътища. Тук трябва да се отделят няколко решаващи фактора.

На първо място — революционните преобразования на социалния и духовния живот на страните, тръгнали по пътя на социализма.

На второ място — извънредно съкратените срокове, в които протече раждането и формирането на социалистическите кинематографии. Това ускорено развитие несъмнено определи редица идейно-естетически параметри на младите кинопроизводства.

На трето място — националната история и културните традиции.

На четвърто място — въздействието на съветското кино, което по-рано от другите отрази историческия опит на пролетарската революция и построяването на социализма и по такъв начин можа да предложи модел на нови характери, конфликти и сюжети. С времето това въздействие придоби взаимен и двустранен характер.

И на края на пето място — влиянието на световното прогресивно кино.

Тези фактори се намират в сложна взаимовръзка — ту един, ту друг в различни исторически ситуации излизат на преден план, оказват се първостепенно важни, но нито един от тях не отпада от този процес изобщо. Нещо повече, съотношението между тези моменти до голяма степен определя облика на изкуството на всеки етап от неговото развитие, определя неговото своеобразие.

Проблемът за националното своеобразие е един от най-сложните и объркани проблеми в изкуствознанието. Тук е трудно да не се съгласим с Д. С. Лихачов, който признава: „Ще кажа откровенно: не вярвам във възможността да се открият такива отделни черти на националния характер, които: 1) да са присъщи само на една нация; 2) да са свойствени за всички класи, всички възрасти и двата пола на тази нация или националност; 3) да съществуват в различните географски зони, населени от тази нация или националност и 4) да остават до известна степен устойчиви и традиционни при всички смени на обществените формации.“ И изводът: „Националното своеобразие на литературата — това е преди всичко националното своеобразие на пътищата на нейното развитие. Своеобразието на нейните исторически съдби и своеобразието на формите на класовата борба, отразени в литературата.“

Следователно, да се разберат особеностите на пътя и закономерността на смяната на етапите в развитието на изкуството на дадена страна означава да се улови неговото национално своеобразие.

* * *

В момента, когато кинематографиите от страните с народна демокрация пристъпиха към своите първи филми, зад тях стоеше културна традиция, различен кинематографичен опит и, главно онази историческа ситуация, от която е излязла страната в края на войната. Победата над фашизма беше общ импулс за всички европейски кинематографии от средата

на четиридесетте години. Но в Полша това се прояви в победното и трогателно тържество в „Забранените песнички“, в България се изрази в безкомпромисната постановка на въпроса „ти с кого си, към кой лагер принадлежиш“ във филма „Тревога“, а в Съветския съюз патосът на победата се въплоти в тържествения класицизъм на филма „Клетва“.

Антифашистката тема получи други въплътения в кинематографиите на страните, воюващи на страната на Германия. Характерно е, че в първия следвоенен унгарски филм „Някъде в Европа“ няма герой-комунист, няма боец от Съпротивата. Няма, защото Съпротивата тук не беше движение или идея, завладяла масите, както в Полша, Югославия или България. Героят във филма — стар музикант, взел под своята защита подивели, бездомни деца — олицетворява общохуманното прогресивно начало. Ненапразно той учи децата да подсвиркват „Марсилезата“ — тя ще стане техен химн в часа на борбата. Новият порядък на нещата се свързва за авторите на филма с интелигентността, с общоевропейските традиции за свободомислие и свободолюбие. Фашизмът се появява във филма несравнимо по-конкретно: в лицето на местния кмет, тъпите полиции, напалшените по-корни селяни, които въпреки че съчувствуват на децата, не се решават да им помогнат.

Най-значителен от първите филми, създадени от новородените социалистически кинематографии, беше несъмнено филмът на Волфганг Щаудте „Убийците са между нас“. В тримата главни герои на този филм — бившата затворничка от концлагера, стремяща се да помогне на раждането на нова Германия, военният лекар, върнал се от Източния фронт и мъчително, остро преживяващ краха на всички идеали, и на края нацистът, бързо и ирактично приспособил се към новата ситуация — се отразява класовото и емоционалното разпределение на силите в страната. Болка, срам, ненавист, надежда са главните настроения в този филм. Те отразяват и вътрешното усещане на художника, и настроенията за историческа вина и историческа отговорност.

В интересната, принципно важна статия „Пътят към целта“ И. Рубанова, като предлага своя периодизация на историята на киното на социалистическите страни, характеризира първия етап като „героична масовка“ и утвърждава, че „през това време в живота на киното има повече общо, отколкото различие“, и по-нататък: „Младите кинематографии не само си приличат една на друга, но и повтарят опита на съветското кино от 20-те години.“ Като се има пред вид, че от този общ образ на „героична масовка“ отпада изкуството на Германия, Унгария и Румъния (това и самата И. Рубанова отбелязва), едва ли можем да се съгласим с това, че и останалите млади кинематографии са били толкова подобни една на друга, толкова лишени от различие и национално своеобразие.

Както вече се каза по-горе, всяка от страните на Източна Европа по свой път достигна до деня на освобождението, по своему изпита натиска — или във вид на пряка окупация (Полша, Югославия, Чехословакия), или замаскирана (България), или чрез натрапено унизително сътрудничество (Румъния, Унгария). Но освен това различният исторически път, различната културна традиция, различното ниво на художественото съзнание обуславяха и различното възприемане на собствените задачи и опита на съветското кино.

За българите, започнали своята кинематография почти от нула, се оказаха близки агитационните форми на съветското кино от началото на 20-те години. „Калин Орелът“ и „Тревога“ бяха филми на резки светлосенки, на ясно делене на свои и чужди, на непримирими конфликти и дидактични изводи. Унгарският филм „Някъде в Европа“ вече се правеше на друго ниво на кинематографична култура. В него личат мотиви и от първите филми на италианския неореализъм, и възприетият от Бела Балаш опит от съветските филми от 30-те години („Пътният лист на живота“, „Другари“). Неукрасените картини на обръквания от войната живот, на фона на който действуват героите, са нарисувани с определено психологическо детайлиране, с използване на опита на масовите жанрове, което беше така свойствено за съветското кино от 30-те години, в случая мелодрама. Филмът на Геза Радвани премина с триумф по европейските и американските екрани. „Тревога“ или югославският филм „Славица“ не биха могли да разчитат на това.

Зад филма „Убийците са между нас“ стои цялата огромна традиция на немското кино и преди всичко влиянието на киноекспресионизма, проличал в блестящо пресъздадената атмосфера на обръканост, страх, поражение, която обгръща развалините на града. С този филм започва една от генералните теми на социалистическото кино на ГДР — „разплата с миналото“, разграничаването на понятията **немец** и **нацист**, желанието да се разобличи фашизмът както в неговите генерални престъпления, така и във всекидневния му вид. В кръга на тази изстрадана тематика, на тази мощна кинематографична традиция опитът на съветското кино се пречупва опосредствувано чрез достиженията на нямото кино.

В същото това време „Нямата барикада“ на Отокар Вавра не само създаваше образи на обикновени участници във въстанието в духа на съветското кино от 30-те години, но и програмираше онази епическа традиция, която ще се развива от самия Вавра през 70-те години.

По такъв начин дори само от тези примери се вижда, че **общите** импулси на антифашизма, свойствени за всички ранни филми на страните с народна демокрация, все пак

са се реализирали по **различен начин** в съответствие с историческата ситуация и **характера** на културния опит, от съветското кино се усвояваше онова, което съответствуваше на **равнището** на дадената кинокултура и потребностите на **художественото съзнание**.

През следващия етап, когато съвременността не само „се оказа нова“ (както през 1946—1947 г.), но и започна да се вмества в съвършено нови социални форми, в киното на страните с народна демокрация тези различия станаха значително по-малко.

Новият етап в развитието на киното от социалистическите страни отново започва под влияние на промените в съветското киноизкуство от средата на 50-те години. Негова граница беше XX конгрес на КПСС.

Извън зависимостта от тези или онези назриващи промени, значението на XX конгрес беше принципно. Той предизвика в социалистическите страни мощен импулс за **непревзето, трезво изучаване** на собствения исторически път вече не само в **вънните резултати**, но и в **дълбочината** на процесите.

В Полша този общ импулс, изразил се в **разглеждането** на трагичните противоречия на Съпротивата, предизвика раждането на най-хубавите филми на Вайда и Мунк.

В Унгария малко по-късно, в началото на 60-те години, възниква киното на социалната самокритика. „Филмът се стреми да доведе зрителя до трезва оценка на хилядолетни илюзии. Необходимо е на края да разберем, че нашата история далеч не е толкова приятна и похвална, както ние си представяме.“

„Мнозина смятат, че понятието „унгарец“ е равнозначно на понятието съвършен, честен, умен, добър човек. Моят филм спори с тази концепция за разбирането на унгарския народ. Аз искам да покажа, че хората, наплашени, събрани в тълпа, са способни на подло престъпление независимо от тяхната емоционалност. Считам, че всяка нация е длъжна ясно да види своите престъпления и позорните събития от своята история. Само по такъв начин тя ще може да се освободи от техните последствия в съзнанието на хората.“

Знаменателно е, че тези толкова ясни и категорично формулирани мисли принадлежат на Миклош Янчо и Андраш Ковач — водещи фигури на унгарското кино от 60-те години. И тази позиция беше последователно реализирана в „Безнадеждните“ на Янчо и в „Студени дни“ на Ковач.

В България, също както и в Съветския съюз, през това време се прави опит да се покаже героят от войната и Съпротивата без контури. „Домът, в който живея“ и „На малкия остров“, „Павел Корчагин“ и „А бяхме млади“ са всъщност явления от един род. Обикновеният човек, способен на героична постъпка, застава в техния център. А в партизанския филм на Югославия наставка поврат към **вгълбен анализ** в „пограничните ситуации на войната“ (филмите на Ф. Щиглиц и В. Погачич).

Осмислянето на собствената история беше едновременно и съзнателно възвръщане към собствените културни традиции. Така полското кино разработва мощен пласт на романтическото изкуство от XIX век. Така традициите на немския възпитателен роман точно както и Брехтовият принцип на отчуждението влизат в немското кино от 60-те години. Така сатирическият възглед на Алеко Константинов оживява във филмите на Едуард Захариев и традициите на Андре Ади и Атила Йожеф в унгарското кино. И когато киноизкуството отново се върне към съвременността, за да се вгледа в нея внимателно, непредубедено, то ще усеща зад себе си богатството на националната култура и ще вижда днешния ден като мигновение между миналото и бъдещето. Именно от този период може да се говори не само за влияние, но и за взаимовлияние, като модел на взаимоотношения между киното на социалистическите страни. Именно от средата на 50-те години може да се говори за **разцвета** на онова индивидуално, особено, неповторимо в киноизкуството на братските страни, което създава богатството и разнообразието на общото в социалистическото изкуство.

* * *

Смисълът на насочването към проблема на общото и особеното се състои в това, да се изследва как общите ситуации и изисквания на историята, общите духовни импулси пораждаат различни тенденции в изкуството, съответстващи на особеностите на националното развитие и спецификата на проблемите на дадено общество. Благодарен материал за такова изследване са филмите за войната и Съпротивата. На първо място за това, защото тази тема преминава през всички етапи от историята на киното на социалистическите страни като една от главните. И на второ — защото сравнението на филмите, изградени върху близък военен материал позволява особено ясно да се види своеобразието на движението на художествената мисъл.

Връщайки се към казаното по-горе, следва още веднъж да се подчертае **изначалното различие** между страните, в които съществуваше мощно общонародно съпротивление, и страните, които излязоха от войната с комплекс за общонационална историческа вина. Естествено е различieto на началата, определено от самата историческа ситуация на различния изход от войната. Но също така естествено започва **сближаването** между кинемато-

графиите на страните, строящи социализма. Първата възлова точка, където кривите на движението на военната тема в редица страни се пресякоха, се появи в средата на 50-те години. С най-общи думи може да се каже, че в социалистическото кино настана поврат от филми за войната към филми за хората по време на войната. Войната се превърна във фон, условие и обстоятелство за съществуване, а самата тя и нейните събития можеха да бъдат някъде далеко. Не случайно в края на 50-те години възниква терминът „война без война“. Например в полските филми „Канал“ и „Ероика“, в българските „На малкия остров“ и „Първи урок“, в югославските „Деветият кръг“ или „Човекът от фотографията“ или в чехословакия „Висният принцип“.

И още един многозначителен обрат: от изявени личности, заели своето място в номенклатурата на историята, киното преминава към хора, които външно с нищо не се забелязват, чиято душевна сила и непосредственост се откриват в отговор на изискванията на необикновеното време: към обикновения дърводелец, който е „преживял живота си като на сън“ („Съдбата на човека“), към момчето, случайно взривило танк („Балада за войника“). Също такива обикновени участници в Съпротивата са показани в българския филм „Първи урок“ или в полския „Поколения“.

От съдбата на личността тези филми преминаваха към съдбата на поколенията — заглавието на филма на Вайда не е случайно. Както не е случайно и онова лирично усещане на войната, с което са пронизани филмите, създадени на границата между 50-те и 60-те години. Техните автори сами са били в окопите на Великата Отечествена война като Г. Чухрай, С. Бондарчук, В. Ордински, борили са се в редовете на РМС като Хр. Ганев и Б. Желязкова или са чакали изпълнението на присъдата в килията на смъртните като А. Вагенщайн, преминали са школата на партизанската война като югославните Владимир Погачич и Франце Шиглиц, участвували са в движението на АК като А. Мунк и Конвицки или както К. Волф са се борили с фашизма в редовете на Съветската армия. Техните филми бяха изповед на художника и на поколението. Оттук се появява и романтичната и носталгична интонация на тези филми. Това е възпоминание за младостта — сурова, понякога трагична и все едно незабравима. Оттук идва и остротата на чувствата, и кратките припламвания на любовта, така често прекъсвани от смъртта.

Общността на мотивите и стремежите е несъмнена. Но е също така естествено, че са така далеч един от друг филмите на Желязкова, Вайда, Ковач и Волф. Защото Желязкова говори за поколението на младежта, която се сражава под ръководството на комунистическата партия, за тези, чиито цели бяха ясни и жертвите — осмислени. Ковач безстрашно разкри в „Студени дни“ страниците на националния позор — избиването на мирното население в град Нови сад; Вайда в „Пепел и диаманти“ разказа за драмата на поколението, честно сражавало се с фашизма в редовете на АК и излъгано от своите командири в края на пътя, а Волф във филма „Аз бях на 19“ разкри сложната съдба на немца, принуден в името на бъдещето на своята страна да се сражава против нейното настояще.

Знаменателно е, че възврещането към монументалния епичен филм стана почти едновременно в редица страни. „Освобождение“, „Блокада“, „Севастополци“ в Съветския съюз, „Зарево над Драва“ и „Бой последен“ в България, „Битката на Неретва“, „Сутиеска“ и „Ужицката република“ в Югославия, „Дни на предателство“ и „Соколово“ в Чехославкия и на края като увенчаващ общите усилия, направеният с участието на всички социалистически кинематографии филм „Войници на свободата“.

Къде е причината за тяхното появяване? Първо, това беше отговорът на социалистическото кино на цикъла от западни художествено-документални филми от типа на „Най-дългият ден“ и „Битката при Ардените“, в които се премълчаваше ролята на Съветската армия за разгрома на фашизма. Второ, тези филми се появиха като реакция срещу филмите, където войната беше показана само от гледна точка на нейния обикновен участник. Те допълниха „окопната правда“ с правдата на главната квартира и щаба на армията. За Чехославкия и отчасти за Югославия това беше още и реакция срещу филмите от 60-те години, където изолираният самотник встъпваше в безнадеждна схватка с фашизма или се покоряваше без бой на общото inferнално насилие.

И на края, трето, и може би най-главно — всички тези филми се появиха като отговор на изискванията на зрителя, който искаше да знае за войната, за нейните главни решаващи операции, за нейните кулиси, за онези хора, които определяха нейния ход. За всичко това искаше да знае и младото поколение, искаха и онези, които са преживели войната. Доказателство за този интерес е успехът на военните мемоари, в частност, спомените на маршал Жуков.

В монументалните филми, създадени в социалистическите страни, особено ясно се вижда влиянието на съветския историко-революционен филм от 30-те години и на художествено-документалните филми от края на 40-те години. Преди всичко това влияние проличава в драматургията на масовите сцени. „Народът като решаваща сила в историята“ — този тезис се реализира в размах на масовките, обозначаващи кулминационните поврати в сюжета, в експресивността и мащаба на митингите, демонстрациите, сцените на въоръжените въстания и щурмовете.

Това влияние личи и в желанието да се впишат индивидуални портрети на обикновените участници във войната в баталното платно, опит в повечето случаи неуспешен, ако си спомним капитан Цветаев и медицинската сестра Зоечка в „Освобождение“ или комисаря и неговата страдаща жена в „Зарево над Драва“. То е и в каноничното построяване на драматургията, при което сцените в един команден пункт се сменят с епизоди в щаба на противника, или ако става дума за филм за революцията, заседанието на нелегалния център ще се монтира със съвещанието при началника на контраразузнаването.

В съвременното съветско кино, както вече се отбеляза, е трудно да се отдели известна жанрово-стилова доминанта. Точно по същия начин и в киното на социалистическите страни се очертават поне засега още три направления в областта на военния филм.

Едно от тях е свързано с последните филми на Алексей Герман в Съветския съюз, Любомир Шарланджиев в България, Томаш Фейер в Унгария, Конрад Фолф в ГДР. Ако се направи опит да се намери общият знаменател за твърде различните по равнище филми „Двадесет дни без война“, „Спомен за близначката“, „Мамо, аз съм жив!“ и „Табуретката на кралицата“, то би могло да се каже, че всички те отговарят на въпроса: как е било това? Наистина, без украсяване. . . В тези филми също се открива панорамата на времето, но взета на равнището на обикновения живот. В тях се прави опит да се възкресят, като не се осъвременяват емоциите на онова време, разнообразните модели на конфликти и взаимоотношенията от епохата на войната.

При това филмите са толкова далеч един от друг, колкото са далечни тилвият Ташкент и глухото българско село, различни са по настроение, както са могли да се различават съветската армия през 1944 година и разбитите унгарски части, отстъпващи по планинските пътеки. Общото, повтарям, е желанието на художника да отговори на потребността на зрителя, а може би и сам да разбере как е било всичко. Затова са толкова важни за Германия фотографичната достоверност на изображението, истинността на фолклора от времето на войната, песента за това, „как под гъстите плачещи върби се е успокоил бедният стрелец“, затова така внимателно възстановява той партитурата на интонациите, речника, мелодиите от военното време. Затова е така внимателен Волф във взаимоотношенията между немските пленници и руските войници — удивление, любопитство, недоверие, враждебност. И нищо в тази палитра на чувствата не е приглушено, не е замазано, въпреки че е толкова съблазнително да се покаже фалшивата идилгия на единството и взаимното разбиране — опасност, която Кайят не можа да избегне в „Преминаване през Рейн“.

Сценаристът Павлов и режисьорът Шарланджиев също така подробно и спокойно рисуват бита и сложните отношения в малкото селце. Но има и принципно отличие. Герман и Волф акцентират временното — родено от войната и предназначено да изчезне с нейното свършване, Шарланджиев фиксира вечното — непоколебимата здравина на жизнените устои. Епичността е най-точното определение за този филм, в който присъствува многостранната измеримост на историческото движение, на живота на народа, взет в неговите разнообразни компоненти — живот и смърт, делници и празници, радостта на плътта и тягостната неизбежност на смъртта на главната героиня, единството на семейните землячески връзки и класовото противоречие — и всичко това в един преломен момент, в навечерието и след 9 септември.

Как се е удало на сценариста Павлов и режисьора Шарланджиев да съединят в една сплав всички елементи на този филм? Секретът отново е в лирично-изповедното решение на темата: това е „спомен“, изповед — в центъра е фигурата на автора, тогава 14-годишно момче, спомнящо си за онова време, за себе си и виждащо и времето, и себе си с днешни очи. Но лирично начало, авторско възпоменание и участие има и в „20 дни без война“ (не случайно филмът започва с авторски коментар, който се чете от самия Симонов), има го и във филма на Волф, сякаш разказано от един от героите. Личното възпоменание „работи“ тук за достоверността, самото то се превръща в документ и помага композиционно да се обединят документалните наблюдения в едно цяло. Трябва да се отбележи, че съединяването на лиричното начало с документалното, на възпоменанието и вътрешния монолог с широката панорама на живота е свойствено и на съвременната литература на социалистическите страни.

Но в българския филм съществува още едно отличие: киното на младата нация, преминала в областта на културата „ускорен път на развитие“ (Гачев), още съхранило в своето художествено съзнание митологичното усещане за света. То леко и органично въвежда фолклорните митологични мотиви в историята, дори и в съвременния живот. Легендата за двойника, който се ражда заедно с човека, който приема върху себе си всичко, което той извършва, и колкото повече зло върши човек, толкова повече расте двойникът като ракова подутина, докато не задуши грешника — тази легенда придава още и едно особено приказно измерение на филма на Павлов и Шарланджиев, така както и фантазмагоричните видения на Иван Ефрейторов придават друга обемност на филма на Христов „Последно лято“. Войната неотменно влиза в състава на неговите спомени, както и в

спомените на една от централните героини на филма „Обич“. По такъв начин военната тема в киното и филмът за войната не са съпадащи величини. Първата се оказва значително по-широка и произлиза цялото киноизкуство.

Като се връщаме към филма за войната, следва да отделим и неговото трето направление — филмите-притчи, филмите-метафори. Това е „Извисяване“ у нас, „И дойде денят“ в България, „Будапещенски приказки“ и „Петият печат“ в Унгария, „Партитура за дървени инструменти“ в Полша. В тези филми войната съществува като предлог за създаване на ситуация, позволяваща да се поставят вечните проблеми на битието. Оттук произлизат и обобщеността и аскетизмът на изображението, условността на фона, свободното боравене с времето и пространството.

И на края четвъртото направление — приключенският филм и сериите върху военен материал — „Залог, по-голям от живота“ (Полша), „На всеки километър“ (България), „Седемнадесет мига от пролетта“ (СССР).

Тези филми са интересни не толкова със своите художествени достойнства, колкото с комуникативните си качества. Известно е, че сериите „На всеки километър“ в България са гледани от 99,8% телевизионни зрители. Очевидно не по-малки биха били и цифрите на „Седемнадесет мига от пролетта“ (не са изключени и 300% — филмът е прожектиран четири пъти!). Капитан Клос, майор Деянов и полковник Исаев се оказаха нужни на масовия зрител въпреки своята условност не по-малко, отколкото живите реалистични характеристики в далеч по-сериозни филми.

По такъв начин се открива удивителна прилика, а понякога и синхронност на измеренията във филмите за войната, създадени в социалистическите страни. Тази прилика съвсем не означава еднотипност и унификация на решенията. Дори ако един и същ проблем се поставя в редица социалистически кинематографии, то той се решава най-често по различен начин, в съответствие с историческия опит и националната традиция.

Това особено ясно се вижда в постановката и решенията на един от централните проблеми на филмите за войната и Съпротивата — проблема за избора. Рязко заявен в изкуството на екзистенциализма като главен проблем на човешкото съществуване, като възможност за реализация на своето „аз“ в ситуацията на живот и смърт, в социалистическото киноизкуство този проблем загуби своя индивидуалистичен характер, оказа се свързан с общественния идеал, идейната позиция, организираната борба. Героят прави своя избор не само заради свободната изява на волята си, но и в името на победата на делото, на което служи.

Темата за избора винаги е поставяна безкомпромисно и се е решавала еднозначно в полза на героичното самопожертвование в съветските и българските филми за войната и революцията. Както в „Дъга“ и в „Съдбата на човека“, така и във филмите „А бяхме млади“ и „Първи урок“. Всъщност тук се проявява здравата героична традиция на съветското кино, като се почне от „Тринадесетте“ на Ром и „Ние от Кронщадт“ на Вишневски и Дзиган, подхваната и развита от социалистическото киноизкуство. Тук няма друга алтернатива на героичната смърт освен черното и обричащо себе си на смърт предателство.

Но оставайки на позициите на нравствения максимализъм, изкуството на новото време се сблъсква и с по-сложни колизии, които разглежда аналитично. И като осъждат безвъзвратно Марк, който купува своята тилова безопасност с цената на нравственото падение, Розов и Калатозов призовават да се вгледаме в неочакваната вина на Вероника, да простим нейния нравствен компромис, изкупен чрез страданието. От друга страна, Вайда осъжда безсмислената преданост на Машек Хелмицки към своя войнишки дълг, а Мунк и Ставински дават саркастичен коментар към специфично полските варианти на героичното, което не е съпроводено с реалната действителност, с нейните възможности и изисквания.

При това Вайда и Мунк решително възразяват срещу обвиненията в прослава на антигероизма. Идеалът на съзнателния, определен от политическа цел избор си остава. Но самата полска история, на арената на която се появи излъганото поколение, младежта, влязла в редовете на АК от патриотични чувства, подчинила се сяло на заповедите на лондонските ръководители; войниците, живеещи с романтичните илюзии на жертвения романтизъм, изисква тази интерпретация на темата за избора. Такава интерпретация даде Вайда, като застави своя Машек да умре в боя, преплитайки крака от получения куршум в корема; и полският улан в „Лютна“ да се носи в безсмислена атака срещу хитлеровите танкове; даде и Мунк, който посочи в „Ероика“ в лицето на гнещия на чердака на лагерната барака мним беглец — въплъщението — героичния мит.

Интересно е как същата ситуация на избора се решава от лидера на унгарското изкуство Золтан Фабри във филма „Петият печат“. В тайната полиция на четирима еснафи, арестувани за политически приказки, предлагат да заплатят свободата си с подлост: всеки от тях трябва да удари плесница на един умиращ от изтезания комунист. Дърводелецът Ковач, който цял живот безнадеждно е мечтал да бъде жесток владетел и да не отговаря за постъпките си, се опитва да осъществи своя избор — той бавно се приближава

до окървавения човек, вдига ръка и пада в безсъзнание. Характерът, биографията, жизнената позиция са му приготвили ролята на роба Дюдю. Стопанинът на кафенето, който е живял така, че да угоди на всеки, изведнъж свивайки юмруци, се хвърля срещу следователя и пада, пронизан от три куршума — той е избрал макар и безсмисленото въстание. И търговецът на книги, с цялата си привързаност към земните радости на живота, също не съумява да купи този живот с цената на подлостта. И в мига, в който той рязко се обръща, за да излезе и по-скоро да забрави неуспешния опит, се раздава гласът на часовникаря: „Почакайте!“. Той извършва това, което иска от него палачът, защото у дома му го чакат безпомощни деца, които никой няма да спаси освен него. Той е направил осъзнат избор, отишъл е на този ужасен компромис заради децата — бъдещето на Унгария. Потресен, разбит, на финала той върви по улиците на града, разпервайки встрани изцапаните с кръв, осквернени ръце, тича под бомбардировката към своя дом и само идилличният валс, който е звучал в началото на филма, го съпровожда. Фабри показва страна, която е живяла под властта на фашизма. Животът тук е предлагал достатъчно сложни ситуации и борбата понякога е включвала в себе си компромиса и отстъплението. Мъжествени са били онези, които, така или иначе, са успявали да се измъкнат извън пределите на алтернативата „палач — жертва“, онези, които са могли да изберат пътя на борбата. Нека в един случай това да е стихийният, но толкова човешки разбираемият бунт срещу насилието и зверството, а в друг — необходимостта да приемеш върху себе си тежкия товар на унизи-телната постъпка в името на високата цел.

Но да се върнем към един от изказаните вече по-горе тезиси относно това, че военният филм винаги е бил не само филм за миналото, но и за днешния ден, и да видим, че темата на разумния компромис, придвижена напред с цената на отстъплението, далеч не е случайна при Фабри. Проблемът за компромиса и неговите възможни граници постоянно измъчва такъв крупен унгарски режисьор като Андраш Ковач. Този проблем беше централен за него във филма „Стени“, той отново се връща към него във филма „Лабиринт“, където става следният диалог между режисьора и сценариста:

Шомош. Изобразил съм краля като такъв тип човек, който да може да действа, дори и поставен в тесни рамки. Ти си спомняш нашия футболист Хидегкути. . . Външно той играеше некрасиво. Но на него му беше достатъчен един квадратен метър площадка и той там се въртеше и мятеше, докато не вкараше гол. Стойки почти на едно място. Ето такива хора са ни нужни в днешно време. . . Кралят играеше некрасиво, но полезно.

Режисьорът. аз не съм в състояние да идеализирам такова поведение.

„Шомош. Разбира се, защото той не е рицар на св. Граал. Но кой е той? Как мислиш, малко ли са тези, които ме осъждат така, както ти осъждаш краля? Макар и за това, че в моя вестник се появяват статии, с които и аз самият не съм съгласен. Но какво мога да направя? Да си отида? . . . Ти мислиш, че аз нямам морални ургения? Но ако всеки, който ги има, си отиде, работата ще попадне в ръцете на онези, които изобщо не притежават морални задръжки!“

Режисьорът във филма и режисьорът Ковач не се съгласяват с това мнение до края. Обаче лукавата тактика в „Лабиринт“ се състои в това, че на зрителя се предлагат редица позиции, всяка от които има своя правда, и режисьорът във филма и зрителят в живота трябва да направят своя избор. Това е филм на въпроси, но е симптоматично това, че те се задават.

Отношението към проблема възниква в момента на преплитането на историческите традиции с днешните изисквания. Характерно е също и това, че в нашето изкуство героят по правило е човек на твърдия, еднозначния, понякога дори безразсъдния избор. Това е принципът в живота на Елисавета Уварова: всичко или нищо, мост и нов град или пълен крах. Такъв е и героят от „Стоманолеляри“, който помита с булдозера малката кръчма и проваля плана на целия завод, като не предава в срок качествена продукция. Това е и Потапов, който се отказва от премията, а после по същия категоричен начин и от борбата.

Същата ситуация съществува и във филма на Конрад Волф „Мамо, аз съм жив!“ . Изборът всъщност тук се извършва по-рано, отколкото се осъзнава. Светската военна форма е още непривична, чужда за вчерашните немски военнопленници. Внимателно надява младежът фуражката със звездата, дълго и изумено се гледа в огледалото. Волф и Колхазе показват, че „тяхната постъпка по своя обективен смисъл далеч изпреварва тяхното съзнание. В това е заложен и трагизмът.“ Те едва са разбрали своята вина пред Русия, а времето вече изисква от тях да преминат на страната на вчерашния враг, ето те вече са готови да убеждават своите вчерашни другари по окопи, а трябва да вземат в ръцете си и оръжието.

Навярно Колхазе и Волф са били прави в такава трактовка на ситуацията. В огъня на татината война малко бяха тези, на които се предоставяше разкошът на спокойния, съзнателен избор. В повечето случаи — и в това е драмата на епохата — заповедта, обстоятелството решаваха вместо човека. Полето на самостоятелния избор трагично се съкращаваше. Но именно поради това изборът в тази епоха имаше особена цена.

Проблемът за отговорността пред историята и обществото, необходимостта от избор

и различната историческа ситуация, в която той се осъществяваше, и различната национална традиция в решението на този проблем представлява реалната диалектика на общото и особеното в социалистическото кино.

* * *

И така, като се вземат филмите за войната и Съпротивата, се вижда, че социалистическото киноизкуство се ражда в момента на пресичането на изискванията на самия живот, националната традиция, влиянието на по-старото по възраст и опит съветско кино и съответното влияние на младите социалистически кинематографии. При това в различните тематични и стилови пластове на пръв план излизат едни или други фактори. Във филма за войната особено значение имат, както се убедихме, характерът на самата история и националните традиции.

В съвременния филм голяма роля играят общият опит на социалистическото развитие и определените стадийни различия.

От цялото многообразие на теми и проблеми от съвременността аз бих искал да отдели само една, свързана с производствения филм. Тази тематика през последните години преживява възвръщане и в нея особено ясно се виждат чертите на сходството и различието на социалистическите кинематографии.

Исходната типологична ситуация във всички филми примерно е еднаква: на зрителя се показва някакво предприятие или строеж, където работите не вървят твърде добре. Заводът не изпълнява плана, строежът проваля графика на пускането на нови обекти, качеството на izdeliata е ниско, работниците са недоволни от организацията на труда или от заплатите. По-нататък героят или самият автор изяснява причините за неуредиците и в зависимост от степента на авторския оптимизъм ние виждаме или тези неуредици отстранени, или знаем, че виновникът за тях трябва да си отиде и че неправилният начин на работа е някак изменен. Така е в „Премия“, в „Най-горещият месец“, „Старите стени“, „Собствено мнение“, „Обратна връзка“, така е в българския филм „Магистралата“, така е в унгарските филми „Сегашно време“ и „Третият опит“, така е в полския „Белег“. По какво са сходни типологията на характерите, психологичните отношения, конфликтите и прогнозата за бъдещето и по какво се различават?

Да погледнем от тази гледна точка нашия производствен филм. През 1973 година стана откритие появата на „деловия човек“ на Чешков в пиесата на Дворецки „Човекът от другата страна“ и във филма „Тук е нашият дом“. Необикновеността на този герой се състоеше в направо заявеният прагматизъм, в деловитостта, изразени в неговите изисквания за съобразяване в производството с икономическите закони и само с тях — „Вие казвате да се изпълни планът на всяка цена, а пък аз искам да знам на каква цена, защото може би тази цена икономически е твърде скъпа“; и в неговите отношения към хората без всякаква сантименталност, а само според деловите им качества; и в утвърждаването като единствен метод на работа железния график и борбата с шурмовщината.

Всъщност програмата на Чешков се свеждаше до това да се ликвидира всяка къв волунтаризъм в икономиката, да се преустрои производството съгласно онези вътрешни закономерности, които се диктуват от НТР. Би могло да се каже, че, така или иначе, това е програмата и на Потаповот „Премия“, и на инженер Виктор Петровичот „Старите стени“, и на героя от „Най-горещият месец“ — филми, появили се през 1974—1975 година.

Характерно е, че Унгария, преминала още преди десет години икономическата реформа, по-рано се сблъска с подобни ситуации, и по-рано „видя“ много герои от нашия днешен производствен филм. Още през 1971 година бригадирът Имре Мозеш влезе в конфликт със своя началник във филма на Петер Бачо „Сегашно време“. Подобно на това, което Потапов направи преди четири години, той се отказва от неправилното разпределение на премията и изисква да се преустрои работата на цеха. И също така в решаващия момент бригадата не застава на негова страна, като наистина след това се разкайва. Знаменателно е и това, че дори по външен маниер Мозеш и Потапов си приличат: същата неумогословност, оскъденост на жестовите, упорство, основателност в решенията и постъпките, съдържаност на преживяванията, въпреки че единият се играе от непрофесионалния изпълнител Агошон Симон, а другият — от известния актьор Евгений Леонов.

И ако директорът Батарцев в „Премия“ след заседанието на партийния комитет все още размисля дали да напусне своя пост, то директорът на голямото обединение в „Третият опит“, чувствавайки, че „няма да изплува“, сам напуска своята длъжност и се връща към младежката си професия на заварчик. По този начин самият живот, особеностите на со-

циалистическия строй предлагат сходни сюжети и характери в далечни по култура и език страни. И кой знае, може би след десетина години ние ще видим вьетнамския Потапов или етиопския директор Батарцев, който напуска своя пост.

Ако унгарското кино до известна степен е изпреварило нашето в постановката на определени проблеми на производствения филм, то българското кино, обратно, изостава. Началникът на строителството във филма „Магистралата“ сякаш е излязъл от пиесата на Пагодин „Моят приятел“, разказваща за периода на първите петилетки. Хазартът, ентузиазмът, рисковаността на решенията, взети под влияние на минутния порив, са чертите на този ръководител, който не жали нито себе си, нито другите, отдава се изцяло на работата и въпреки това нещата не вървят съвсем добре — аварии, треска, пробив ту тук, ту там. На финала на филма ние виждаме този важен ръководител в навечерието на решението на ЦК — да го оставят или да го снемат. Неговата съдба остава неопределена, но мисълта за това, че така по-нататък не може да се работи, че трябва да се появи нов стил на ръководство и нови методи на управление, се чете ясно във филма. Кой ще дойде да го смени, какъв ще бъде новият тип директор или ръководител — на този въпрос филмът не отговаря, може би защото и животът още не е отговорил. „На деловите хора“ тепърва им предстои да дойдат в българското изкуство. И може би нашите герои ще им проправят пътя.

Впрочем самият този делови човек претърпя значителни изменения. Още в „Старите стени“ неговият закоравял прагматизъм е подложен на атака и директорът на фабриката му напомня, че освен плана и технологията съществуват още и живи хора с техните грижи и нужди, че освен новите станове има и стари стени със свои традиции. И ето вече Черних и Карасик правят филма „Собствено мнение“, който би могъл да се нарече „падението на Чешков“. Сценарият и филмът се четат като „отговор“ на „Човекът от другата страна“. Младият инженер Прокопенко, издигнат от началника на цеха, действа според всички рецепти на Чешков: железна дисциплина, график, волево ръководство, а цехът работи все по-лошо и по-лошо. И социологът Петров, който изследва работата на цеха, поставя диагнозата: не умее да работи с хората, не се съобразява с психологията, не позволява да се разгърне собствената инициатива, подменя всички. По настояване на Петров Прокопенко е снет от длъжност.

Връзката на проблема за управлението, икономическите и социалните резултати с „човешкия фактор“ твърде рязко се очертава в полското кино, във филма на Кещлевски „Белег“. Става дума за строителство на комбинат, който в резултат на сблъскванията на интересите между две воеводства е построен „не на място“ и „не както трябва“, без да се има пред вид вредата върху обкръжаващата среда, осигуряването на суровини, кадри и т. н. Но началникът на строителството Беднарж, въпреки че проектът е бил утвърден без него, поема върху себе си отговорността и упорито продължава да строи комбината, встъпвайки в конфликт с честните хора и обкръжавайки се с „удобни“. Но ето и собственият ракурс: авторите на статия за този филм и участниците в дискусията в списание „Филм“ доста единодушно възприемат този филм като обществено-политическо произведение. Кещлевски разглежда проблема не в нравствено-битов или икономически аспект. Той се вълнува от друго: „Трябва ли основните решения, както от политически, така и от икономически характер, да се взимат, като се влиза в диалог с обществото.“ Филмът говори за необходимостта от по-нататъшна демократизация, която се изисква от съвременното равнище на производство. Ако се съди по филма на Поремба „Там, където водата е чиста и тревата зелена“, такъв подход към проблема на днешния ден е доминиращ. Зрителят отново вижда как отсъствието на контакти между секретаря на партийния комитет на малкото градче и обикновените трудове хора довежда ръководителя до сериозни грешки.

Показателно е, че по време на дискусията върху филма „Белег“ участниците в нея се позоваваха на „Премия“ и на „Твой съвременник“. Така например според мнението на Поремба преимуществото на „Твой съвременник“ се състои в това, че там ръководителят, след като се убеждава, че неговият проект е остарял, започва да се бори със ситуацията и сам се обявява срещу проекта, докато в същото време в „Белег“ той се примирява със ситуацията. Кещлевски възрази: „Нима всеки герой е длъжен да бъде образец?“ На което Поремба отговори: „Аз познавам в Полша твърде много хора, които не могат да се примирят със злото, благодарение на което страната върви напред!“ Няма да коментираме този спор, а още повече да встъпваме в него в качеството на арбитри, но е характерно самото съчетание на двата мотива: собствения опит и примера на светското кино. Очевидно това съчетание в областта на производствения филм действа твърде ефективно.

В „Премия“, в „Обратна връзка“, както и в „Белег“ финалът е открит. Ние не знаем какво ще стане с директора Батарцев, ще отиде ли той в пенсия, както директорът от „Белег“, или ще остане, ние не знаем и съдбата на Нурков, но е ясно, че въпросът вече не се отнася до тях. Колелото на огромната машина е завъртяно, трудно е да го спреш. Вината на Батарцев всъщност е такава, каквато е и на Беднарж: и двамата са проявили малодушие, не са се борили против неправилното решение, когато все още е имало възможност да се борят. Но отново изниква въпросът: трябва ли движението на икономиката да зависи от

твърдостта и нервите на този или онзи ръководител, или да се определя от икономическата целесъобразност? И „Премия“, и „Белег“ ни навеждат към мисълта за това, че работата не е в отделния човек, а в определената ситуация, в известен стопански механизъм, който не ще изиска героична твърдост от Батарцев и ще направи ненужни машинациите на Нурков.

По такъв начин производственият филм в редица социалистически кинематографии открива удивителна прилика в типологията на характерите, в природата на конфликтите и даже в направлението на своята еволюция. Неговите различия, а това са различия преди всичко от стадиен порядък, са в каква фаза се намира икономиката на дадена страна и художественото съзнание, осмислящо нейните проблеми. Впрочем процесът на изравняване равнището на развитието на социалистическите страни, за който се говори в документите на XXIV и XXV конгрес на КПСС, все повече премахва различието между различните кинематографии в степента на съзряване и осъзнаване на тази проблематика. И днес съдбата на производствения филм е може би най-яркото доказателство за това, че изкуството на социалистическите страни действително трябва да се разглежда като „сложна, многообразна, динамична, но в главните свои параметри цялостна **идейно-художествена система**“.

Социалистическото изкуство, родено от Октомври, получило от него мощни импулси за развитие, днес се намира в период на напрегнати вътрешни търсения, които вече донесоха и носят резултати от световно значение. И редицата негови принципни явления могат да бъдат осъзнати в целия им мащаб и уникална неповторимост само в тяхното съотношение и сравнявайки ги с паралелните явления в другите кинематографии както вътре в социалистическия лагер, така и извън него.

„ЮЛИЯ ВРЕВСКА“

ТОДОР АБАЗОВ

Ако приложим строго принципа на историческия филм към „Юлия Вревска“, рискуваме да се разминем до голяма степен не само с подбудите на неговите създатели, но и с реализираната вече готова творба. Макар и той да не е чужд на намерението да пресъздаде обстоятелствата на Освободителната руско-турска война, онова, което поддържа неговата архитектоника, все пак не е реконструкцията на историческите събития, а тяхната, ако можем така да се изразим, нравствена и психологическа подплата. Панорамата на военните и политическите сблъсъци, сама по себе си правдива и достоверна, поднесена добросъвестно и с познаване на обстановката и нравите, играе подчинена роля, което, разбира се, не я лишава от самостоятелна художествена функция. За вярното оценяване на филма обаче от значение е веднага да се изтъкне, че в сърцевината на неговата естетическа тъкан е проблемът за войната не толкова като конкретна историческа ситуация, колкото като нравствен избор, като емоционална позиция, като лично изживяване. Само в този контекст става разбираем интересът на авторите към необикновената съдба на баронеса Вревска, която им е послужила като сюжетна основа и емоционален подтик при осъществяването на филма.



Регимантас Адомайтис и Людмила Савелиева (в центъра) в сцена от филма „Юлия Вревска“

Юлия Вревска (в изпълнение на съветската актриса Людмила Савелиева) е не просто един благороден характер, който, движен от хуманни подбуди и чувство на солидарност с поробените българи, взима участие в Освободителната война, като се лишава от всичките свои привилегии и поема пътя на тежкото санитарно всекидневие, което на края я довежда до гибелта ѝ край българското селце Бяла. Сам по себе си този подвиг е достоен за най-дълбоко и искрено възхищение, но в интерпретацията на филма той придобива допълнителни акценти, които разширяват и задълбочават неговия смисъл. Без открито противопоставяне и демонстративни жестове, но с вътрешна убеденост и самочувствие Юлия Вревска със своето иначе меко, пронизано от доброта и нежност, понесено от възвишени чувства и искрена отдаденост поведение е един морален контрапункт, една нравствена алтернатива на конкретните социални условия, в които е поставена. Тя пристъпва към дейност, която никой не ѝ налага, тя се подлага на изпитания, които никой не ѝ определя, тя прави избор, който никой не ѝ диктува, тя най-после отдава чувствата си на един български революционер без характерните за средата ѝ съображения и задръжки, искрено и спонтанно. Така тя осъществява себе си въпреки бремето на социалната принадлежност, с което съдбата я е натоварила, постига свобода на духа си въпреки задръжките, които идват от обществената среда, сред която е била принудена да живее.

Тук трябва да търсим скрития, по-дълбок пласт на внушението, към което се стреми филмът. Освободителната война, която носи свобода на поробените българи, в известен смисъл е освобождение и за участниците в нея, въпреки ограничеността на техните лични съображения и въпреки тяхното неразбиране напълно на обективния характер на събитията. Това е всъщност дълбокият смисъл на подвига на Юлия Вревска, в който специфичният характер на войната намира ярко възплъщение. Разбира се, доколкото този подвиг е изнесен от един жив и чувствителен характер, той си има и своето индивидуално съдържание, своите лични подбуди, своите биографични етапи. И тъй-



Юрий Яковлев и Людмила Савелиева

мо в това е едно от достоинства както на драматургичната основа (сц. Стефан Цанев и Семьон Лунгин), така и на нейната екранна реализация (реж. Никола Корабов). Те съумяват с психологически усет, с чувство за характерите, с разбиране за взаимностношенията да изградят един свят, в който оживява историческият момент, с неговата човешка неповторимост.

Никола Корабов, когото историята като средоточие на човешки съдби винаги е интересувала, остава верен на естетическите си пристрастия и в този филм. Отново той се опитва да разчленява един голям поврат на отделни участъци, на самостоятелни епизоди, в общото звучене на които търси движението на времето. Но ако в предишните си филми той се вълнуваше преди всичко от мястото на индивида в историята, сега проблемът е поставен в обратна перспектива. Него този път го интересува мястото на голямото събитие в отделната съдба, и то не като въздействие, а като поле за изява. Открил в подвига на Юлия Вревска интересувашата го зависимост между двата компонента на историческия процес, той изгражда филмовия си разказ като два потока. От една страна, развитието на политическите и военните събития, а, от друга — движението в тях като самостоятелна нишка на индивидуалния жизнен път на Вревска. Двете линии имат автономно звучене, тласкани са от своя логика и общото между тях се търси не в механичната им взаимна зависимост, а в самостоятелното им успоредяване, от което естествено произтича тяхната обусловеност. В тази, така да се каже, свобода вътре в зависимостта между съдбата на Вревска и войната Никола Корабов постига органиката на своето произведение, която придава равновесие и на най-раздвижените батални сцени и политически епизоди, динамика и на най-съсредоточените и овладени психологически състояния.

Всичко това прави българо-съветската продукция „Юлия Вревска“, вдъхновена от 100-годишнината от Освобождението на България, заслужаващ вниманието опит да се разкрие чрез анализа човешкото поведение нравственият и психологическият механизъм на самото историческо събитие. По този на-

ѝин подвигът, който възкреси за нов живот България и затова ще се радва винаги на нейната признателност, макар и отдалечен от времето, ни става по-близък, придобива плът и кръв в съдбата на една благородна в най-възвишения смисъл на думата руска жена, заснява в саможертвата на стотиците хиляди руски войни. За това особена заслуга има камерата на Вадим Юсов, един от първокласните съветски оператори, която възприема ландшафта, интериорите, баталните сцени, човешките лица и движения с неподправена свежест, с остро чувство за тяхната пластическа и психологическа стойност. В изпълнението на цяла поредица изтъкнати съветски и наши актьори (Регимантас Адомайтис, Юрий Яковлев, Анатолий Солоницин, Ролан Биков, Стефан Данаилов, Коста Цонев, Георги Черкелов, Анани Явашев и др.) оживяват исторически и обобщени образи, които, дори когато са застъпени в кратки епизоди, носят плътността и убедителността на живите характери. Стилното и пространственото решение на обстановката и костюмите, макар и понякога да е по-пищно от необходимото, ни привлича със своята живописност и автентичност.

И ако въпреки всички тези качества на филма, все пак остава открит проблемът за по-отчетливото изявяване на неговия вътрешен пласт, за по-интензивното му организиране около неговото нравствено-психологическо ядро, то е, защото в прекалено широкия обхват на панорамата често стихията на визуалното поглъща интроспекцията, сблъсъкът на очевидното измества нюансите на драмата. По този начин филмът разказ се развива в стилистично и композиционно отношение недостатъчно изяснен, а трагедията на Вревска е по-скоро индивидуална, стълкътото типологична, което намалява силата на нейното внушение. О акието га актрисата не трябва да закрива от погледа ни своеобразния сюжетен и драматургичен вакуум, в която е поставена нейната героиня: тя има подтици, но няма конфликти, има изживявания, но няма мотиви, и затова развитието ѝ върви предимно по линията на намек, на предположението и по-малко на логиката на характера и действието. И едно друго противоречие, което буди същотоа възражения. Веднъж насочил се към нравствено-психологичен ракурс на историческите събития, филмът все пак отделя твърде прстстранно място на техния външен псказ, а тъй като сблъскване на големи маси, като наситени иначе с напрежение сражения или пишно разгърнати салонни и улични сцени поради самото си естество изтласква на заден план необходимата емоционална и проблемна наситеност на атмосферата. Разбирам сложността на историческия и жизнения материал, залегнал в основата на филма „Юлия Вревска“, но именно от гледище на амбициите, с които е замислен, и на професионалното равнище, на ксето е направен, подобни изисквания към него са напълно оправдани. Още повече че те не оспорват значението на постигнатото във филма, който в навечерието на една от най-светлите дати в нашата история ни върна към вълнуващи събития и образи.

„ЮЛИЯ ВРЕВСКА“ — производство на СИФ, София, и „Мосфилм“, Москва. Сценарий — Стефан Цанев и Семьон Лунгин, режисура — Никола Корабов, оператор — Вадим Юсов, музика — Тончо Русев, художник — Мария Иванова. В ролите: Людмила Савелиева, Юрий Яковлев, Регимантас Адомайтис, Анатолий Солоницин, Владимир Ивашов, Ролан Биков, Стефан Данаилов, Коста Цонев, Георги Черкелов, Анани Явашев и др.

„ПАНТЕЛЕЙ“

ИВАН СТОЯНОВИЧ

Две гледни точки събуждат моя (и навярно не само моя) интерес към този филм на сценариста Васил Акъов, режисьора Георги Стоянов, оператора Радослав Спасов: защитата на една философска позиция по повод необходимите и случайни явления в историческия процес и защитата на една естетическа позиция — за възможния комедиен подход, при това със средствата на парадоксалния хумор, към герои и конфликти, свързани с кръстопътно важни за нацията исторически събития.

По неизброимите пътища, които водят към реализацията на една идея, вървят много хора — тръгнали случайно, а стигнали по необходимост. Нека си припомним: да тръгнеш към революцията случайно не значи, че към това те тласка неизбежно закономерното явление революция. И още да си припомним, че зад случайността се крие необходимостта, която определя хода на развитието на явленията в природата и обществото, на човека, който осмисля природата и гради обществото. Процесът на прозрението, осъзнаването, проникновението в благоприятни обстоятелства — например случайно попаднал в антифашистката съпротива герой, това е едно от основните неща, които ни предлагат създателите на филма. Те вървят със своя Пантелей по много сложен, криволичещ път, понякога предизвикват съмнението, понякога недоверието ни, но в крайна сметка стигат до своята цел. И излизайки

от киносалона, ние вече вярваме, че именно така една личност може да „влезе“ в революцията, да участва в историческия процес: отначало пипнешком да се насочи, после да докосне, на края да проумее и да прегърне една кауза. Защитата на това проникновение не е построена върху схващането, че причинителят на злото и неговата жертва са поставени в еднакви условия на „съдбовна обреченост“, т. е. върху позицията за оправданата случайност да попаднеш отсам или отатък историческата барикада, в случая барикадата, която отделя фашизма от антифашизма. Такова реакционно внушение предлагаше например режисьорката Лилияна Кавани във филма „Нощен портиер“: една личност попада в „неизбежните“, „фаталните“ исторически обстоятелства — войната, фашизма, — обстоятелства, които обективно я правят съучастничка на антихуманизма, но субективно я освобождават от отговорност — според създателите на филма. Пантелей избягва подводните камъни на такава алтернатива. Неговият маршрут от неизвестното (приключенското) към известното (осъзнатото) се решава от рационалните и емоционалните качества и процеси, които характеризират хуманната (а не антихуманната),

А. Карастоянов, Н. Анастасов, И. Попандов в сцена от филма „Пантелей“





Д. Станкова и П. Попантов

социално-нравствено узряващата (а не духовно изостаналата или корумпирана) личност, която ще попадне по свой собствен избор, на свой риск и своя отговорност във водовъртежа на историческите събития, ще стане техен съдвигател, утре може би и техен кормчия. Така доказвайки по свой художествен път марксистическото схващане за ролята на личността, попаднала сред попътните ветрове на историята, Пантелей на Акьов и Стоянов именно с това се отличава не само от героите на Кавани, но и от онези негови партньори в нашия филм, попаднали в същите обстоятелства, без обаче да проникнат в дълбоките корени на явлението, останали в сферата на случайното. Приятелят на Пантелей Марко с неговата користолюбива, конформистка психика, бай Ставри с неговите закостенели морални принципи — ето два примера за случайни спътници на историята и революцията, художествено убедителни в интерпретацията на Никола Анастасов и Константин Коцев. С финала на филма авторите слагат знак за внимание пред тези герои: под учудения поглед на Пантелей в празника на победилата антифашистка съпротива Марко и бай Ставри са сред най-активните, докато вчера. . . А утре? Ще влязат ли утре тези герои

в редиците на строителите на един нов живот, нов морал, нов човек? И какъв ще бъде този нов живот, ако го градят такива хора? И само те ли са случайните участници на този шумен празник на победата? Ще успее ли революцията, животът да отсеят необходимото от случайното? Създателите на филма оставят една отворена врата за нашия размисъл, като същевременно издават пристрастието си към оптимистичното начало и перспективността чрез изминатия и завършен път от главния герой, вярата, която той ни вдъхва в утрешния ден. С правдивото и категорично изразяване на главния герой финалът сключва веригата необходимост — случайност.

Сюжетните ходове, които сплитат веригата и я сключват, взаимоотношенията на героите, средствата, с които си служат авторите, за да отстоят тезата си, са необикновени, остроумни, изненадващи. Изненадват ни не възможностите на сценариста и режисьора, тъй като в „Птици и хрътки“ те вече ги разкриха, а режисьорът наложи стила си и в други филми. Изненадата идва от сериозния опит да се претворят на екрана образи, ситуации, събития, свързани с най-значителните, станали дори свети моменти от историята на нацията, с помощта на хумора, при това парадоксалния. Изисквало се е висше чувство за мярка, вкус, точно премисляне на границата, по която ще мине трагикомичното, без отклонение в едната или другата посока. И в най-голяма степен очертанията на тази граница са спазени, стилът е издържан, опитът — сполучлив. В един динамичен действителен ритъм, при който усмивката не слиза от устните ни, но мозъкът ни работи напрегнато върху сериозни неща, ние съпреживяваме с искрена симпатия перипетиите на Пантелей. Наситените с хумор ходове не внушават усещане за пародиране, приключенското начало не ни откъсва от имащата дълбок смисъл социално-хуманитарна мисия, с която са се нагърбили творците. Сред забележките тук би могло да се спомене едно малко тромаво задвижване на драматургията в началото и известно спадане на ритъма към средата на филма. Откроява се силното попадение на Павел Попандов в ролята на Пантелей и на Велко Кънев — Своеобразната глава, до известна степен на Никола Анастасов (Марко) и Константин Коцев (бай Ставри). В тази група образи са постигнати най-искрящите резултати както в сферата на хумора, от гротеската до абсурда, така и в извеждането на драматично-психологическата линия. Павел Попандов, дал доста заявки за остроумие, хумор, но в една по-позната ординерна област („Матриархат“, „Шурец в ухото“, „Самодивско хоро“ и др.), извява нов нюанс на качествата си — чувство за ексцентричен хумор, способност да автоиронизира образа, без да предизвиква присмех или умилително снизхождение към него. С малки изключения режисьорско-актьорската работа тук е издържана в единен стил, спазен и в малкия детайл. Същото може да се каже и за Своеобразната глава в изпълнението на Велко Кънев — по начало оригинална находка като персонаж в сценария, умело използвана и разиграна от талантиливото въображение на режисьор и актьор. И Кънев, както Попандов, дал доказателства за дарба в областта на един по-тривиален хумор, в „Пантелей“ издава разбирателно за силата на парадоксалното, един хумор, въздействащ особено ярко в контекста на насилието и жестокостта, стигащи до абсурдност — черти, които образът носи. Нещо от тези багри на парадоксално-абсурдното лъха и от образите на Марко и бай Ставри, за съжаление тяхната интерпретация не е издържана докрай в тази стилистика. Не е издържано докрай в този стил и поведението на така наречените положителни герои. Ако Добринка Станкова в ролята на Момичето все пак е успяла да се доближи до специфичния знаменател, под който режисьорът се мъчи да подведе играта на актьорите, то Николай Николаев в образа на Нелегалния остава встрани от линията на постановката. Такива неизправности



К. Коцев и П. Поппандов

(„в линията“ — „извън линията“) появи на образи могат да се срещнат и във втория план на филма: например разнородният персонаж на полицаите.

Отново даровита изява на оператора Радослав Спасов, когото справедливо можем да наречем „операторът на годината“. Изображение (художник Николай Тодоров), музика (композитор Божидар Петков), звук, монтаж — всичко работи успешно за тази „необикновена история на обикновения човек в необикновени обстоятелства“. Постигнато е онова, което Георги Стоянов нарече в едно интервю визуален климат, не музейна реставрация, а верен дух, истинска атмосфера, характер на епохата — характер категоричен, действен, а не реквизитен, не една етнографска визуална експозиция.

Една странна творба, на която трябва да се радваме: защото успешно защитава нова и особена гледна точка към историческите събития в нашето кино, утвърждава специфичния талант на режисьора, подсказан още в „Птици и хрътки“ и „Случаят Пенлеве“, представя ни сценариста Васил Акъов в най-оригиналната му светлина. Най-сетне защото дава на всички прослойки зрители мечтаното съчетание от зрелищност и проблемност.

„ПАНТЕЛЕЙ“ — български игрален филм, производство на СИФ 1978 г. Сценарист — Васил Акъов, режисьор — Георги Стоянов, оператор — Радослав Спасов, художник — Николай Тодоров, композитор — Божидар Петков. В ролите: Павел Поппандов, Велко Кънев, Никола Анастасов, Константин Коцев и др.

„365 дни кино“

ИСКРА ДИМИТРОВА

Издателство „Наука и изкуство“ предложи на вниманието ни през август миналата година ново издание — сборника „365 дни кино“ (1975). С него се поставя начало на особено необходимо и ценно начинание — да се оглежда светът на киното ежегодно от кинотеоретици, критици и кинотворци, като за постоянен съставител и редактор на сборниците е поканен кинокритикът Иван Стоянович.

Първият от тях, излязъл засега от печат, е посветен на кинематографичната 1975 година. Предстоящо е излизането на сборника за 1976 г., а по всяка вероятност следващият, за 1977 година, ще се появи до края на настоящата година. На очевидния проблем за неритмичност в издаването на сборниците ще се спра по-долу. Преди всичко е необходимо да огледаме внимателно и взискателно принципното решение на сборника за 1975 година, заявената в него съставителска концепция, неговите качества или пропуски — нали „денят се познава от сутринта“.

На пръв поглед би могло да се предположи, че сборникът има предимно информационен, справочен характер. Но при вглеждането даже само в един от включените в него материали става ясно, че той има много малко общо с енциклопедичните издания, а достойнствата му по-скоро се приближават до тези на една монография върху проблемите на киното — резултат очевидно на компетентно и умно премислена съставителска идея и на много верен и прецизен редакторски усет за под-

„365 дни кино“ (1975 година) — Сборник статии, портрети, интервюта: ехо от света на киното; Съставил: Иван Стоянович, изд. „Наука и изкуство“, София, 1977 г.

чиняване на огромния брой текстове (от много различни автори) на определено единство.

Иван Стоянович е имал критическата амбиция **проблемно** да огледа кинематографичната 1975 година, да очертае и обобщи **основните насоки и тенденции**, характерни именно за нея, и в непрекъснатия кинематографичен **процес** да фокусира онези явления, които според днешните представи съдържат **непреходна** стойност.

Наред с това съществува и още един съществен момент — онова наше отношение към информацията от културните сфери, което цени осмислянето на фактите, даващо не само знания, но и развиващо естетическото мислене и вкус. Особено когато у нас целенасочено започва да се решава проблемът за естетическото възпитание, идеята за създаването на такива сборници с естетически, проблемно осмислена информация се оказва наистина ценна. Още повече че едва ли има друг толкова масов културен интерес като този към световното кино, поради което „365 дни кино“ действително крие всички предпоставки за привличане на особено широк кръг читатели.

С това не искам да сведа стойността на сборника само до популярно-просветно издание. Той предполага определено културно ниво, без съмнение е любопитен и за кинематографистите, предлагайки им възможност да систематизират погледа си върху най-новите процеси в киното и наред с това се отличава с една приятна достъпност на изложението, която би могла да „интегрира“ към специалистите и страстите любители на киното и далеч по-широка читателска аудитория.

Отделните структурни нива на сборника също са в състояние да обезпечат интереса на различни кръгове читатели. Композиционно той е съставен от раздели в съответствие с географския принцип, който е

бил задължителен само дотолкова, до колкото отделните кинематографии са имали какво да внесат в общата картина на световното кино през дадената календарна година. Вътре в разделите обаче материалите са съобразени с критерий от естетическо естество. Почти за всяка кинематография е предложена обзорна, обобщаваща статия за състоянието ѝ през 1975 година. Тези статии нямат представителен характер, а откровено очертават проблемите, постиженията или кризисните ситуации. Те са написани от специалисти, добре запознати с развитието на отделните кинематографии (за целта в повечето случаи са ползувани автори от съответните страни). В желанието си да очертае картината на нещата по-пълно и конкретно съставителят е включил и друг жанр материали — портрети на водещи за националните кинематографии режисьори, сценаристи и актьори, реализирали през годината ярки творби, отделни рецензии за филми-постигнения, интервюта с видни кинотворци. Същевременно било в обзорните статии, било в по-конкретните материали се съдържа и немалко информация за филмопроизводството и филморазпространението в отделните страни.

Прави впечатление, че все пак най-пълно и цялостно са представени българското и съветското кино, следвани от другите социалистически страни. Тази неравносътност е обяснима, а би трябвало да бъде и разбираема. Това, естествено, не означава, че не могат да бъдат отправени пожелания и изисквания за обогатяване на картината на някои от големите и авторитетни западни кинематографии. Очевидно, от една страна, съставителят се е съобразил с обстоятелството, че с читателя е по-добре да се разговаря по-обстойно върху известните му филмови факти, за да има смисъл подобен разговор. От друга — ние не



можем да не си дадем сметка за огромните обективни трудности, съпътствували съставянето и подготвянето за печат на такъв голям и сложен сборник, в които трябва да виждаме причините за някои непълноти. Всеки един — ако се замисли какво означава събирането на информация от цял свят, която не лежи някъде готова, а трябва с възможни и невъзможни средства да се издирва, поръчва, обработва — ще разбере за какви обективни трудности става дума.

Сборникът има още една композиционна особеност, която също е в услуга на съставителската концепция, на която е подчинен. В началото и в края му са включени статии, които своеобразно „рамкират“ намиращите се между тях раздели за отделните кинематографии в качеството им на цялостен поглед върху киното през 1975 година. Така в уводната част с два големи материала са отбелязани юбилейните събития, дали отражение върху филмовия живот — годината на жената и 30-годишнината от победата над фашизма, а третият представлява интересен опит теоретически, в естетически план да се набележат промените, отличаващи филмовия процес през тази година. Последната част пък ни предлага няколко обзорни статии за най-големите международни кинофестивали, състояли се през 1975 г., които, ако използвам заглавието на самия сборник, са действително барометър за света на киното.

„365 дни кино“ представлява интерес и в един малко специфичен

аспект. В сборника се срещат задовечно десетки критики от различни страни, което не само дава представа за състоянието на кинокритическата мисъл у тях, но е и свидетелство, че нашата критика достойно се нарежда с авторитетни имена, че като цяло професионалното ѝ ниво наистина може да се оцени високо.

На края няколко думи за издателските проблеми. Ако работата на издателство „Наука и изкуство“ заслужава признание, както по отношение на реализирането на голяма и хубава идея, така и по отношение на сполучливото оформление и доброто отпечатване на сборника, то определено недоумение буди документираният в края на книгата факт, че между деня, в който тя е била дадена за печат и подписването ѝ за печат е изминала почти една година. И то когато в случая се издава ежегоден сборник, една от основните задачи на който е да бъде актуален, да влиза в диалог с явлениата, на които е посветен. Ако при предлагането му на читателя възникнат затруднения, то за това определена вина ще носи именно издателството, тъй като живеем вече във времето на информационния взрив, който не търпи протакания, бавене, а просто си отмъщава. Казвам това (а се надявам да не съм права), защото ще бъде много жалко, ако поради изписаната красиво и с едри цифри година — 1975 — нашият читател се размине с този интересен, ценен и полезен сборник, документиращ една година от творещата се днес история на киното.



БИНКА ЖЕЛЯЗКОВА

Изкуство на патетичния екстаз

Не са много срещите ни с творчеството на Бинка Желязкова на екрана и въпреки това присъствието на режисьорката в цялостната панорама на киноизкуството ни е внушително и категорично — то се откроява както със значимостта на философското съдържание и художествената стойност на филмите ѝ¹, така и със своеобразието на режисьорския ѝ талант, с ярко изразения собствен облик на творческата ѝ индивидуалност.

Едно присъствие неспокойно, неизменно възбуждащо разпалени дискусии: филмите на Бинка Желязкова предизвикват у едни зрители възхита, у други — раздразнение, стигащо дори до яростно отричане, у трети — противоречиви и все пак достатъчно силни чувства, но едва ли някого са оставили равнодушен. Дори филмът „А бяхме млади“, днес вече утвърдил се като безспорен шедевър, събрал многобройни международни отличия и превърнал се в национална филмова класика, на времето съвсем не бе безрезервно приет от всички. Неговата новаторска за онези години изразност у мнозина предизвикваше смут и неодобрение — традиционната представа за киното като за „действие и само действие“ не можеше да се примири с дългото, „бездействено“ бродене на светлите кръгове от фенерчетата, с цялата онази поетична условност, която влизаше в конфликт с изискванията за буквално, фактологично пресъздаване на събитията от Съпротивата.

Бинка Желязкова е от режисьорите, които дръзновено разрушавайки конвенционалните, улегнали представи, настъпателно „атакуват“, дори „шокират“ зрителското съзнание. Не случайно в рецензиите за филмите ѝ ще срещнем такива определения за нейната режисура като „форсирана“, „юмручна“. Пишейки за „Последната дума“, кинокритиците определяха неговото емоционално въздействие с глаголи като „заразява“, „покорява“, „заслепява“, „замайва“, „разтърсва“...

Наистина филмът „Последната дума“ още в самото си начало достига такива върхове на емоционалната нажеженост (виковете и родилните мъки на Учителката, монтажно преплетени с протестните удари на затворниците и предсмъртният вик на Студентката при нейното фалшиво бесене), че струва ти се — кресчендото няма накъде повече да се издигне и тези върхове неминуемо ще бъдат последвани от общо спадане на първоначалния тонус. Обаче редувайки умело кулминационните епизоди с „разреждащи“ напрежението моменти, Бинка Желязкова поддържа необичайно високи градус на въздействието до края на филма си. Не случайно, мисля, тъкмо в „Последната дума“ необикновената експресивност, „ударност“ в режисурата на Бинка Желязкова достига своята върхова изява — това е филм, който режисьорката е поставила по собствен сценарий и в който очевидно е изразила най-пълно творческата си природа, бурния си темперамент, тласкащ я към такава емоционално-екзалтирана художествена изразност.

Не без значение навярно е и обстоятелството, че този филм се появи след най-дълга — близо шестгодишна — „пауза“ в творческия ѝ път, пауза, през време на която очевидно у режисьорката са се натрупвали човешки, граждански, творчески вълнения, породили замисъл за собствен сценарий. И в резултат на тези натрупвания, на това вътрешно „нагнетяване“, емоциите във филма буквално „експлодират“, шокирайки непривикналите към подобни максималистични изисквания за съпреживяване зрителски сетива.

Тази творческа нагласа у режисьорката се почувствува впрочем още във филма „А бяхме млади“, дори още във встъпителния „ударен“ кадър с прострелването на незнайния революционер, в шрифта на надписите, тревожно напомнящи неравните страдалчески букви, с които са били изписвани по стените на затворите предсмъртните слова на осъдените. Експресията на тези прерастващи в символ знаци градира в изразителното зараждане, движение и изчезване на просветващите върху тъмния екран полицейски досиета, съпровождащо посвещението на филма и въвеждащо ни в темата на стълкновението между „светлината и мрака“, и стига своя връх със зрителния и звуковия образ на сирената, която засвирвайки тревога, сякаш „изстрелва“ подплашеното ято птици.

Примери за „ударната“ емоционална сила на режисурата в „А бяхме млади“ има в изобилие (достатъчно е да си спомним епизода със смъртта на Цвета), но най-яркият от тях несъмнено е мигът на последната среща между Димо и Веска в полицията — миг на прощаване, на реабилитация, миг, извисяващ се в образа на запалените като факли Димови ръце и ехото на неговото многократно „Не!“ до крайния предел на патетичния екстаз.

С тази страстно изразена патетична интонация Бинка Желязкова доказва, че патетичното не е изживяла времето си естетическа категория. Но това бе вече патетика от нов за нашето кино тип — патетика, родена органично от изповедната същност на творбата, от онази искрена, дълбока развълнуваност, с която режисьорката и сценаристът Христо Ганев се обръщаха към зрителната зала. Патетика, избликнала от могъщия духовен заряд на филма, от напрежението на чувствата, от необикновената интензивност на мисълта.

Да, мисълта, „мисловната“ стихия във филмите на Бинка Желязкова е



„А бяхме млади“

равноправна на емоционалната, дори най-често именно тя поражда емоцията. Наистина, има в тях и епизоди, в които връх взема „чистата“ емоция — такива, като песента и „видението“ на Селянката в „Последната дума“ или като мига непосредствено след раждането на детето — в същия филм, — когато очите на Учителката, пълни със сълзи, сияят от щастие. . .

В повечето случаи такива епизоди на доминиращата емоция са любовните „дуети“, в които Бинка Желязкова се изявява като вдъхновена поетеса на любовта. Спомнете си своеобразното монтажно преплитане между трите двойки — Димо и Веска, Младен и Надя, балетната двойка, — изграждащо един обобщен, опоетизиран образ на любовта в „А бяхме млади“. Спомнете си любовното опиянение през решетките в „Последната дума“, изведено до екстаз, или дискретно, но изразително пресъздадената интимност между Бела и Апостол в „Басейнът“. Това пламенно и възвишено изобразяване на любовта във филмите на Бинка Желязкова представлява своеобразна нравствена и естетическа антитеза както на пошлостта, на екхибиционизма, залел голяма част от световните екрани, така и на фарисейското, пуританско „свеждане на очите“ пред откровения израз на естествените и силни човешки пориви.

Тези чисто емоционални „взривове“ във филмите на Бинка Желязкова обаче са органично преплетени с епизодите, в които основна доминанта е мисълта.

Мисълта-оръжие

В едни случаи мисълта е само подтекстово загатната — тя „витае“ в атмосферата на дадения епизод, захранвайки я с енергия, както например в почти безмълвната сцена между Бела и майка ѝ в „Басейнът“, където подхвърлените една-две фрази и изразителната мимика на актрисата Цветана

Манева отключват цяла верига от асоциации и догадки, изпълвайки мълчанието на екрана с обемно съдържание.

Но във всеки от филмите на Бинка Желязкова непременно има и такива епизоди, в които мисълта излиза на преден план открито, демонстративно — в диалози-размисли, диалози-философски спорове, диалози-словесни двубои. Понякога тези диалози са дълги като на театрална сцена, но те не отегчават — в тях пулсира, кипи неизтощима мисловна енергия. И това е главното за Бинка Желязкова — тя се насочва към сценарии, в които основното са не сюжетът и фабулата, макар че нейните филми не са и от типа на т. нар. „филми без интрига“, „филми-наблюдения“ над „жизнения поток“. Напротив, в тях винаги има ярко и необичайно „приключение“, било то рискована акция на ремсѐва бойна група („А бяхме млади“), било преследване на литнал в небето аеростат („Привързаният балон“) или пък „гъркулване“ от десетметрова кула на плувен басейн на момиче, което не знае да плува. . .

Но ако филмите ѝ бяха останали на равнището на този фабулен „пласт“, „А бяхме млади“ щеше да прилича на обикновен приключенски филм на тема Съпротива, „Привързаният балон“ не щеше да надхвърли анекдота, а „Басейнът“ щеше да представлява най-тривиална мелодрама. И ако филмите на Бинка Желязкова са преди всичко филми на светоусещане и светоотношение, то е защото в сценариите, с които се заема режисьорката, сюжетният скелет винаги е запълнен с богат градивен материал от сложни, проникновено разгърнати, тънко нюансирани човешки взаимоотношения. И от мисъл — пъргава, афористична, философски обемна.

Тази мисъл може да е изразена с различна интонация — поетично приповдигната, вдъхновена, както е в „А бяхме млади“; иронично-дълбокомислена — в наддумванията и „философствуванията“ на селяните от „Привързаният балон“; драматична, с напрегнати „рикошети на топката“ — в „Басейнът“. Но главното изискване на режисьорката е тази мисъл да съществува, да блика, да клокочи. . . Оттук и непримиримостта ѝ спрямо сценарии, страдащи от „мисловна недостатъчност“.

Бинка Желязкова не се бои от „разговорността“ — особеност, характерна за кинодраматургията и на Христо Ганев, и на Йордан Радичков. Тя възприема тази особеност като неотменна същност и на своето собствено изкуство, затова и сценария си на „Последната дума“ гради върху също такива нажежени словесни диспути. И тъкмо „разговорните“ сцени в нейните филми са изведени до кулминационни моменти, вземащи връх над „действените“ и дори над експлозивно-емоционалните. Едни от най-ярко врязаните се в съзнанието ни епизоди от „А бяхме млади“ си остават страстните изповедни слова на героите. Диалози, разкриващи с философско и поетично проникновение смисъла на революционната борба, която в повечето от филмите, предшествуващи „А бяхме млади“, бе показана предимно откъм външната си, фактологична страна.

Ако в „А бяхме млади“ тези философски спорове се разгръщаха главно между героите-революционери, то в „Последната дума“ тесе водят както в средата на самите затворнички, така и между тях, от една страна, и Следователя с неговата „билярдна“ тактика — от друга. Оттук необичайната острота на словесните схватки в този филм — мисълта е превърната в меч, срещу ударите на който Следователя е безсилен. И макар че в негова власт е да спусне примката на бесилото върху която и да е от „смъртните“, във философския си и психически двубой с тях той всъщност претърпява морално поражение.

Значението, което Бинка Желязкова в качеството си на сценаристка и режисьорка на „Последната дума“ отдава на идейно-философския аспект на

конфликта, проличава най-категорично в спора между Учителката и Черната: „Не може с хитруване. Аз съм учителка. Трябва да върша само това, което съм говорила. . . Не съм подпалвала снопи, не съм вдигала влакове, не съм убивала! Дори не мога да стрелям. Говорех на децата, мъчех се да ги направя хора. . .“

Този акцент върху неумението на героинята да стреля не бе случаен. Той бе очевидно своеобразен отговор на появилата се в нашето, пък и не само в нашето кино към края на 60-те и началото на 70-те години вълна от приключенски филми със сюжети от Съпротивата, чиито герои бяха превърнати в ловко стрелящи, неуловими и всепобеждаващи супермени.

Ехото на този спор отзвуча в една съдържаща горчива ирония реплика на главния герой от филма „Басейнът“: „Горките партизани! Научихме ги да убиват и целуват като гангстери, да танцуват на палци, да пеят в съпровод на джазов оркестър. . . Остана само да ги буфосинхронизираме. . .“

За Бинка Желязкова — творец от поколението сценаристи и режисьори, които дойдоха в киното с темата на антифашистката борба и за които тази тема бе дълбоко съкровена, автобиографична, тема — заветна, съдбовна — не е било, предполагам, лесно да се примири с подобно „приспособяване“ на тази тема към готовите „калъпи“ на гангстерския филм или уестърна.

Затова в „Последната дума“ тя отново извежда конфликта от сферата на престрелките и сраженията в сферата на идеите, на нравствените и философските стълкновения. Изглежда, че това духовно „извисяване“ на темата за Съпротивата и нейните герои, представляващо своеобразен вариант на добилата по същото време особена актуалност „антиеснафска“ линия в киноизкуството ни, бе израз на определена вътрешна потребност у творците, тъй като ведно с филма „Последната дума“ у нас се появиха сродните с него по трактовка на героите от антифашистката борба филми „И дойде денят“ и „Като песен“, а след време в други социалистически кинематографии бяха създадени филми като „Петият печат“ на Золтан Фабри и „Восхождение“ („Извисяване“) на Лариса Шепитко, които по нравствения си патос, по философската си проблематика и „притчовата“ си интонация са твърде сродни с „Последната дума“.

Паралели между трите филма са възможни по много линии — и по линия на трагическата, „пределна“ ситуация на избор, в която са поставени героите им, и по линия на своеобразните „евангелски“ асоциации, подчертаващи „вечността“ на поставения проблем: самото название „Петият печат“ е из религиозната митология, а мъченикът, пред когото са изправени героите на филма, напомня разпънатия Христос. И вече съвсем пряко с образите на Юда и на Христос — с неговото „восхождение“ към Голгота — се асоциират героите на Шепитко — също тъй, както централната героиня на „Последната дума“, кърмеща детето си в мигове преди смъртта си, се асоциира с изображенията на „Мадоната с младенца“. За такава аналогия допринася и образът на средата, който и тук, както навсякъде при Бинка Желязкова, е изпълнен с метафоричен смисъл: вратата със завързаното за нея бесило, върху фона на която е експонирана кърмещата майка, с формата си на арка напомня икона, олтар — „Мадоната на революцията пред олтара на саможертвата“.

Но ако вникнем в същината на алтернативата, пред която са изправени героите в трите филма, ще открием интересни различия: героят на „Восхождение“ издържа изпитанията в името на човешкото си достойнство, макар че практически саможертвата му е безпредметна (другарят му вече е предал отряда) и дори води след себе си смъртта на хората, които са го укривали; героят на Фабри, обратно, приема компромиса в името на по-висшия човешки дълг — отглеждането на приютените чужди деца; Бинка Желязкова

поставя проблема иначе: нейната героиня избира не вече между собствения живот (или собствената чест) и живота на другите (пред такъв избор бе изправен още Димо в „А бяхме млади“), а между живота и духовното влияние върху приемниците. В разрешаването на дилемата Бинка Желязкова поставя ценността на духовното, идейното влияние по-високо от стойността на живота, дори на майчиния дълг, макар че в мига преди смъртта си нейната героиня не е „отречена“ и „възвисена“ като героя на Шепитко, а по човешки е разкъсвана от майчинския си порив.

В тази своя трактовка на проблема за избора Бинка Желязкова проявява както художническа зрелост, разкривайки конфликта в цялата му философска и човешка сложност, така също и свойствения за гражданското и творческото си кредо нравствен максимализъм.

От позициите на този максимализъм тя е безпощадна към герои „гъвкави“, от типа на Черната (в „Последната дума“) или на Дора Белчева и арх. Панайотов в „Басейнът“ (със самото привличане за ролята на Панайотов на артиста Георги Калоянчев, когото сме свикнали да асоциираме със сатирични образи, режисьорката изключва каквато и да било възможност за съчувствие спрямо житейските принципи на този герой).

От „битуването“ — в „битието“

Усещането ни за мащабно присъствие на творчеството на Бинка Желязкова в българската култура, за което споменах в началото, е свързано преди всичко със значимостта на самата проблематика, заложена в него. Режисьорката не се интересува от сценарии, занимаващи се с частни, второстепенни проблеми. Всички нейни филми са посветени на основни въпроси на битието — въпросите за начина и смисъла на човешкото съществуване, за вечния устрем към истина и самопознание, за верността към революционния идеал, за границите на човешката издръжливост, за доверието, за приятелството (във високото, „шилеровско“ разбиране на това понятие), за любовта, за саможертвата. . . Въпроси „вечни“, непреходни, неотменно изправящи се пред всяко следващо поколение. И които всяко поколение е длъжно да реши за себе си отново. Оттук и отчетливият акцент във филмите на Бинка Желязкова, главно в последните два, върху проблема за приемствеността между поколенията.

Самото това съсредоточаване на вниманието върху екзистенциална проблематика до голяма степен определя стила във филмите на Бинка Желязкова — героите и техните взаимоотношения са изведени от „битуването“ и са пренесени в „битието“: и от диалога, и изобщо от поведението им отпада битовото, делничното, онова, което обикновено придава усещане за житейска достоверност, „плътност“ на героите и средата. В нито един филм на Бинка Желязкова не ще видим героите, насядали около маса на хапване и пийване, забързани, натоварени с покупки или погълнати от други някакви ежедневни дела. Оставайки правдиви, достоверни, героите в нейните филми са потопени в една поетично-приповдигната атмосфера на размисъл — било насамоте, било в мисловно наситени диалози.

Или ако някакви наглед „битови“ детайли все пак се появят, то непременно ще се окаже, че те са свързани с по-дълбок, символичен смисъл. Търсейки Апостол, Бела вижда старица — негова съседка, размерваща и шиеща платно за погребението си. Една битова подробност, даваща повод за чудесния (и като текст, и като интерпретация — във великолепно изпълнение на Олга Кирчева) философски монолог за човека, който „се ражда гол и гол си отива“. В този монолог без никакъв видим повод се връзва монтажно

изображението на замисления над своите макети Апостол. Но когато малко по-късно самият Апостол ще произнесе пред Бела своя монолог, при думите му, представляващи своеобразна вариация на мисълта, изречена от съседката, камерата за миг ще се отклони от него и ще се обърне към терасата, приближавайки ни към останалата там шевна машина, за да подсказже вътрешната връзка между двата монолога за човешкия живот.

„Битово“ занимание изглежда отначало и къпането на младежите и старците в басейна. Постепенно обаче ние започваме да възприемаме басейна като метафоричен образ на живота, където се срещат младостта — дръзка, нехайна, самоуверена — и старостта, мъчеща се със сетни сили да си възвърне напускащата я жизненост; където се „надплуват“ „врагове-приятели“ и „приятели-врагове“, където се ражда „необяснимата“ любов между Апостол и Бела, където умира Доктора. . .

Възприемайки в такъв именно условно-алегоричен план образа на басейна, ние не ще бъдем шокирани от скачането на Бела в него (както са шокирани някои зрители, приемащи в буквалния, житейски смисъл този акт и считащи го за „нетипичен“) — скачане — символичен, образен израз на думите, с които Бела излиза от дома си: „Навлизам в живота!“

Вкуса си към режисьорския стил, подчертаващ философската проблематика на творбата, изчистен от житейски подробности, съдържащ редица елементи на условност, Бинка Желязкова изяви още в „А бяхме млади“ — главно в онези епизоди във филма, в които героите развълнувано спореха, размишляваха, изповядваха веруято си. Нека си припомним първия разговор между Младен и Димо за битието на революционера („Когато обикновеният човек умира, умира в своя дом и оставя след себе си един дълъг живот, оставя наследство, завещание. . . А който умира на двадесет години, не оставя дори името си... Само едно полицейско досие и една недовършена акция. . .“). Застинали в статични пози, двамата герои стояха един до друг, облежани на стената с лице към камерата, в светлия кръг на прожектора, докато всички подробности от бедната обстановка тънеха в мрак. Оставяйки ги замислени, камерата постепенно се отдалечаваше от тях на разстояние, многократно надхвърлящо обема на Димовата стаичка, за да ни покаже героите в едно условно пространство, останали сякаш сами с мислите си върху „сцената“ на историята. . .

Да си припомним също тъй и епизода на централния философски диспут, когато изчезваше пространството, разделящо намиращите се на различни места герои: от спорещите Димо и Младен („Мислех, че си се отказал от всичко. . .“ „А ти знаеш ли какво значи да късаш?“), заснети върху фона на някаква условна стена, камерата панорамираше към Веска и Надя, пак тъй застанали една до друга върху фона на същата тази условна стена („А кога ще живеем?“), и отново с бързо панорамиране, без монтажен преход, ни връщаше към диспутиращите Младен и Димо, към които без никакви обстоятелствени пояснения се бяха присединили Асен и Мишката („Излиза, че ние сами се отказваме от много неща доброволно“), за да ни отведе пак към двете жени и отново към мъжката група. Това достигнато от режисьорката чрез условен похват „триединство“ — на време, място и действие — подчертаваше общността на мислите и вълненията у героите, създаваше особена поетично-приповдигната и напрегната атмосфера на размисъл.

Този новаторски за времето похват, разчупващ реалното пространство, бе доразвит и издигнат от Бинка Желязкова в принцип при стилистичното изграждане на „Последната дума“. И тук битово-достоверното отстъпва пред поетическата условност — прекрасните пъстри рисунки по стените на килията и дори по лицата на затворниците. Впрочем достоверността отстъпва



„Последната дума“

ва, но не напълно — режисьорката никога не разрешава на своето неизтощимо въображение да я доведе до абсолютен, развихрен сюрреализъм — тя успява непрекъснато да се движи „по ръба“ между реалното и условното, създавайки един свят колкото възможен в действителност (потърсена е дори битова мотивировка за рисунките по стените на килията — Селянката случайно е запазила в себе си великденски бои за яйца, а Студентката иска да покаже на новороденото света), толкова и фантастичен, голям, безкраен, под напора на който се огъват и сякаш рухват реалните затворнически стени.

Самите „визии“ на героините са също своего рода разрушаване на пространствените и временните рамки на действието — едно нахлуване на външния мир, породено от вътрешния ураган на чувствата. И в тези „видения“ балансът между реалност и условност варира в зависимост от характера на дадената героиня: в едни всичко е почти „както в живота“, в други — главно в интроспекциите на Учителката (най-напрегнатата духовно) — стихията на иреалното взема връх. В тях отново изчезват стени — този път стението на класната стая, — за да видим учениците на чинове, вече бели, на въздух, под клоните на огромни дървета край морския бряг. И това не е просто хрумване, каприз на режисьорската фантазия — създаването от природната среда усещане за простор, за свобода е във вътрешна хармония с емоционалната нагласа на юношите, рецитиращи с младежко спиянение мисли за свободата и верността на идеята, изречени от герои на всички времена, поели пътя към кладата или бесилката.

Това влечение на Бинка Желязкова към условността произтича от стремжата ѝ към поетично извисяване, към откъсване на изкуството от „земното притегляне“ на делничното — също тъй, както ритъмът и римата отделят мерената реч от обикновения говор. Всички филмови творби на Бинка Же-

лязкова звучат като поеми в проза — и с възвисяващата ги условност, и с богатия си на метафорични образи език, и с ярката си емоционална експресия — поеми, изпълнени със съкровена изповедност и философска дълбочина.

Влечението на режисьорката към условния, метафоричен изказ се проявява и в екранизацията на „Привързаният балон“ по Йордан Радичков, където самият „главен герой“ — балонът — е колкото възможен в действителност (историята е създадена от Радичков по истински случай), толкова и фигура алегорична, одухотворена, приела човешко поведение.

И тук движението е „по ръба“ между реалното и условното — няма го оня „битовизъм“, който сме свикнали да виждаме в тъй наречените „селски“ филми — героите, откъснали се от всекидневния си бит, хукнали подир балона, постепенно „политат“ след него духовно, забравили за първоначалния стимул — „употребата“.

И в този филм Бинка Желязкова демонстрира богато режисьорско въображение, тънък и точен усет за условност и стилизация в изкуството. Но в стремежа си към изчистеност на стила, към отбягване на битовистичните мотивировки и съображения тя лишава постъпката на тримата селяни (представителите на местната власт), които убиват момичето, от необходимата аргументация.

В сравнение с „Привързаният балон“ и „Последната дума“ филмът „Басейнът“ изглежда като че ли по-„заземен“, по-далечен на условността — в него няма откровено „абсурдни“ или „сюрреалистични“ епизоди. Дори ярко алегоричните по смисъла си репризи на Боян-Буфо намират „житейско“ оправдание, появявайки се в качеството си на „буфосинхронизация“. Но зад цялата „правдоподобност“ на първия план се крие символичният смисъл на втория. Дори самият „триъгълник“ (Апостол — Бела — Буфо), при който момичето възприема двамата приятели като две лица на един човек, е до голяма степен условен, алегоричен.

Условността в този филм се изразява предимно чрез образа на средата, в която действуват героите. Най-фрапиращо е това в „буфо“-обстановката на бунгалото — жилище и „работен кабинет“ на Боян-Буфо. В контраст с нея подробно е показан скъпо и изискано обзаведеният апартамент на Дора Белчева — един свят на красивите, драгоценни вещи, в който липсва човешка топлина, духовен контакт. . .

Вече споменах за условния образ на самия басейн — алегория на живота. Той, бидейки основно място за срещи между героите, постоянно мени облика си, изразява си: ту жизнерадостен, искрящ от слънце, ту тъжно-смълчан в нощния мрак, ту някак си бутафорен, фалшив, когато с него се разполага телевизияният екип, ту застрашителен с изпразненото си от вода дъно, със зейналия (особено когато е в крупен план) кран, ту изпълнен с меланхолия под снежната покривка. . .

Наистина, в стремежа си да насити образа на средата с допълнителен смисъл Бинка Желязкова на отделни места допуска твърде директни метафори, каквато е например в „Последната дума“ мрежата в затвора (Студентката, скочила в нея, се мята като „муха в паяжина“), каквито са в „Басейнът“ пукащите се, отлитачи балони, символизиращи прощаването с илюзиите, или пък стадото овце, появяващо се по време на интервюто за „мълчанието“, когато във всички отговори се повтаря „мълчанието е злато“. . .

Но повече или по-малко директен, все едно метафоричният образ на средата е неотменим, същностен признак в режисьорския стил на Бинка Желязкова. Още в „А бяхме млади“ бе отпаднала битовата функция на интериора и екстериора — макар и не тъй подчертано метафоричен, образът на средата бе търсен винаги в съответствие с психологическото съдържание на епизодите.

Тичайки след Веска, когато тя, гузна, неискрена, прибира дамаджаната с бензина, Димо преминава покрай някаква разрушена стена, а Веска остава скрита зад нея. И макар че този разрушен зид не се натрапва като символ на разрушеното доверие, все пак неговата изразителна фактура дообогатява усещането за несигурност в общата атмосфера на епизода. Както го дообогатява и тясната дъска, през която Димо прекосява някакво дърво, гонейки също тъй бягащия от него Мишка, или купчината щайги (а не например камъни), по която се изкачва героят, съзерцавайки подпалената без негово участие фабрика.

И вече в хисторически пример за образна стилистика във филма „А бяхме млади“ са се превърнали светлите кръгове от фенерчетата на Димо и Веска — търсещите се, танцуващи, сливащи се влюбени светлини, — предизвикали отначало, както споменах, толкова спорове, но наложили се впоследствие в съзнанието на зрителя като своеобразна „емблема“ на филма. Тези светли кръгове не само излъчваха лирично настроение, не само изразяваха любовта на Димо и Веска и борбата на „малките светлини, въстанали срещу мрака“, но сякаш олицетворяваха и самия принцип на художествен отбор, на „осветляване“ на отделните характерни детайли, чрез който режисьорката постига определени емоционални акценти: както Димо, бродейки по замлъкналите нощем улици, улавя в светлия кръг на фенерчето си само заветните надписи по тротоара, тъй и режисьорката акцентира в образа на средата само главното, същественото. Характерна в това отношение е разходката на Димо с Цвета — вместо непрекъснатия уличен поток, представени са ни само няколко „стоп“-кадъра, видени през Цветиния обектив.

На този изявен още в началото на творческия ѝ път принцип на художествен отбор, както и на пристрастието си към условност, метафоричност в изобразителната система и поетична приповдигнатост в интонацията на филмите си, Бинка Желязкова остана вярна и в по-нататъшния си творчески път, влизайки в противоречие с поетиката на документализма, която през 60-те години се наложи като съвременен тип киномислене. В контекста на многото наши и чужди филми, при това филми сериозни, значителни, проблемни, които експонираха своите герои върху плътен, автентичен по фактурата си жизнен фон, филмите на Бинка Желязкова рискуваха да изглеждат „демодирани“. И наистина, въпреки преобладаващата положителна оценка на „Последната дума“ и у нас, и в чужбина някои чуждестранни критици не пропуснаха да упрекнат авторката за влияние на различни „изми“ в нейния филм.

Действително режисьорският стил на Бинка Желязкова се бе оформил в един период — края на 50-те и началото на 60-те години, — когато като реакция спрямо аморфната форма на филмите, създавани под въздействието на нормативната естетика, и в нашето, както и изобщо в социалистическото кино бурно се възраждаше подчертаната кинематографична изразност на съветското класическо кино. Отразяващо по начало вроден експанзивен темперамент, но сигурно и не без влиянието на Айзенщайновата поетика, се бе породило това влечение у режисьорката към резките сцени на ракурсите, към алегоричните образи, към „шоковото“ въздействие на „киноатракционите“, към динамичния асоциативен монтаж, към „музикалната“ композиция. . .

Оставайки вярна на тези свои първоначални пристрастия, Бинка Желязкова в същото време не допусна да се „вкостени“ стилът ѝ — тя упорито продължи да го развива, обогатява, но по посока, различна от доминиращата, нещо, което даваше основание на привържениците на един-единствен тип

съвременно кино да се отнесат резервирано към стилистиката на филмите ѝ (без да оспорват идейния им заряд).

Наистина ли изборият от Бинка Желязкова път на развитие се оказа отживял времето си? Ето че по повод на редица явления в съвременното киноизкуство някои съветски теоретици отбелязват, че „документалистичната“ вълна е вече на изчерпване и че киноизкуството отново е устремено към условността, към стилизацията, към необикновените жанрови конструкции. „Изглежда, че привършва времето, когато киното се стремеше преди всичко към натуралност на всяка цена — пише съветският киновед Юрий Ханютин. — По-рано изкуството се стремеше да заличи разликата между себе си и живота, днес то често пъти не скрива обстоятелството, че е именно изкуство. В такива случаи обработката на материала е демонстративна, процесът на създаването се изнася на екрана.“²

Изследвайки еволюцията във взаимоотношенията на съветското кино със зрителя, същият автор стига до извода: „Трудно е тия нови контакти със зрителя да бъдат сведени към някакъв единен модел. Всеки крупен художник търси и изработва свой начин, свой модел.“³

Така и в нашето кино сред няколкото самобитни „модела“ на режисьорско мислене релефно се откроява „моделът“ и на Бинка Желязкова. Този свой модел режисьорката създаваше, без да се поддава на едни или други модни тенденции и течения. Това, разбира се, не означава, че изкуството ѝ остана херметически затворено, „бронирано“ спрямо каквито и да било външни въздействия. Развитието на световното кино е по начало един процес на непрекъснати контакти и многопосочни взаимни влияния. Но Бинка Желязкова възприема само онова, което приляга към нейния „модел“, пречупвайки го през собствената си творческа индивидуалност, и категорично отхвърля всичко, което ѝ е чуждо. На пресконференцията, дадена по повод на „Басейнът“, тя дори обоснова своята съпротива спрямо „документализма“ в игралното кино — „Няма смисъл да се преструваме, че снимаме „документално“, след като и за творците, и за зрителите е ясно, че филмът е игрален, поставен“ — и защити устремеността си към откровената „спектакуларност“.

Девиз — „спектакълът!“

Взглежда си за игралния филм като за „спектакъл“ — ярък, ефектен, впечатляващ — Бинка Желязкова по всяка вероятност е оформила под въздействието на „първата си любов“ — театъра (завършила е театрална режисура). И, както изглежда, най-вече — на театъра от Шекспиров тип. Защото в многослойната и многожанрова структура на филмните ѝ постановки прозират принципите на Шекспировата драма и театър. Ще открием тези принципи в поетичната приповдигнатост и условност, в съчетаването на философското начало със зрелищното, на възвишеното с прозаичното, на трагедийното с бравурно-комедийното. . . Ще ги открием и в склонността у режисьорката да създава спектакъл вътре в спектакъла: ако в „А бяхме млади“ тази склонност е все още само загатната в епизода с балетния спектакъл (при това става дума за спектакъл в буквалния смисъл — героите отиват на балет), то в „Привързаният балон“ тя вече се разгръща с пълна сила — в условните, ярко зрелищни интермедии: танцът на плашилката или хорото на селяните с момичето и с балона.

Характер на вpletени в основната тъкан на творбата малки спектакли имат всички „обредни“ сцени в „Последната дума“ — наричанията и заклинанията на Селянката, кръщенето, прощапудникът, амкането по Заговезни,

нестинарският танц, — в които народността начало придобива символичната сила на нравствена опора и упование в битието на „смъртните“. В тези спектакли-„обреди“ Бинка Желязкова, вярна на принципите си за пренасяне на „битуването“ в „битието“, транспонира „битовистичното“, етнографски-фолклорното в една извисена, „притчова“ тоналност.

Характер на повтарящ се страшен „спектакъл“ има и играта „бесенка“, на която Следователя всяка нощ си играе със Студентката. И вече съвсем откровено като „спектакли“ са поставени масовките в двора на тъмницата — апокалиптичното подстригване, сцените с „вдишвай-издишвай“ или с транса, в който изпадат затворничките при запалването и прескачането на огньовете. . .

И към всичко това — интермедията от съвременността с фрапиращото звучене на призивната песничка, в съчетание с полуреалния изобразителен „аккомпанимент“ на причудливите кадри с младежите, тичащи след ято гъски, със също тъй тичащите бабички в черно. . .

Не е необходимо, струва ми се, да напомням за спектаклите на Буфо в „Басейнът“, както и за своеобразните телевизионни „репризи“ на Дора Усмивката.

Пак „спектакъл“ по същество, но в стил „синема-верите“ е и интервюто „Какво е според вас мълчанието?“, при което асинхронно с оригинално метафорично мислене са преплетени звукът и изображението.

В страстта си към „спектаклите в спектакъла“ Бинка Желязкова на отделни места преминава мярката — както например в прекалено дългата и донякъде отделяща се от цялото, макар и съдържателна сама по себе си, интермедия с песента на Бела и Буфо за жабата и танца им с чадърчето.

Струва си да бъде отбелязан и друг един „спектакуларен“ мотив, повтарящ се във всички филми на Бинка Желязкова — мотивът на „модните ревюта“. Прокрадващ се още в „А бяхме млади“ („играта с кокетната фльонга на Веска), прозвучаващ и във „видението“ на селянките от „Привързаният балон“, където те, сияещи от щастие, се омотават целите в коприната на балона, както и във въображаемото „ревю“ на затворничките от „Последната дума“ — израз на копнежа им по красотата, по нереализираната им женственост, този мотив с пълна сила „избухва“ в „Басейнът“ — в епизода с „ревюто“, което Бела си устройва с тоалетите и перуките на майка си, разиграно под звуците на танцова мелодия като ефектен спектакъл.

Този изблик на „женственото начало“ във филмите на Бинка Желязкова прераста в истински ренесансово възхищение пред девическата и женската хубост, често пъти откровено показана — напук на пуританските норми за благоприличие.

Преклонението пред Красотата, копнежът по прекрасното намират израз и в мълчаливия възторг, с който затворничките от „Последната дума“ съзерцават Хубавата, и в рисунките на Студентката по стената, та дори и в религиозните и езическите ритуали, звучащи като стремеж към живот, красота и хармония. Затова и подстригването на затворничките се възприема не само като насилие над личността им, но и като кощунствено посегателство над Красотата, като грубо унифициране на толкова различните и хубави — всяка по своему — женски лица.

Култът на режисьорката към Красотата, Хармонията и Неповторимостта — и външна, и вътрешна — на човешката личност намери особено силен израз в „Басейнът“, който трима централни герои, както проникателно бе отбелязал кинокритикът Христо Кирков, са сродени от „подчертаната им автономност, мощния порив за свободоизявление на неповторимата им индивидуалност“ и „усещат остро всяка среща с неадекватните проявления във

фактите и явленията на действителността, с дисхармонията⁴ — в противовес на духовната неадекватност, дисхармоничност у герои като Дора Усмивката и архитект Панайотов. Продължавайки аналогията с Шекспировия театър и художниците на Ренесанса, бихме могли да говорим също тъй и за ренесансова разточителност, пищност на багрите, за ренесансова интензивност на страстите. . . С тези аналогии обаче далеч не се изчерпва своеобразието на изгражданите от режисьорката „спектакли“. В тях се преплитат толкова разнородни елементи, пресрещат се толкова начала — от фолклорно-митологичното до публицистичното, от романтичното и поетичното до карнавалното и гротесковото, от театъра на абсурда до мюзикъла, от героико-епичното до психологично-аналитичното, проникващо с рядка за нашето кино деликатност и дълбочина в съкровените, интимни сфери на човешкото съществуване — че опитвайки се да определим жанровете и стилистичните им особености, ще стигнем до извода, че във филмите на Бинка Желязкова има едва ли не всичко. И че всеки от тях е сякаш концентрат на много филми, събрани в един. Затова е и невъзможно който и да било от тях да бъде „вместен“ при анализирането му в някакви предварителни критически „калъпи“.

Естествено е в такъв случай да възникне въпросът: как режисьорката съумява да съедини в органично, единно цяло толкова разнородни съставки, не попада ли тя във властта на еkleктиката? Тъкмо в това е според мен гледищият талант и голямото майсторство на Бинка Желязкова, че при неимоверното натрупване и преплитане на най-разнообразни и дори като че ли взаимно изключващи се жанрови и стилистични фигури, на абсолютно непримирими начала режисьорката успява да овладее цялото това богатство — „гъмжащо“, „клокочещо“, заплашващо да рукне като лава, и да го подчини на единна стилистична концепция, изградена върху принципа на художествения синтез и хармонично съчетана с философската концепция на творбите ѝ.

След като стана дума в началото за патетичния екстаз, за необичайната „експлозивност“ в изкуството на Бинка Желязкова, би могло да се получи впечатлението, че това е една режисура чисто импулсивна, тласкана от капризите на фантазията, подвластна на спонтанните емоционални изблици.

Всъщност обаче в нея се налага дълбоко и точно премислената организация на напастения изобилен материал, в резултат на която филмите на Бинка Желязкова при цялата им вътрешна хетерогенност, многослойност, многожанровост и полифоничност въздействуват като монолитни художествени творения. Творения, в чиято композиция се долавя особена „музикалност“ — фино чувство за вътрешен ритъм, за редуване на акцентите и паузите, на кресчендото и декресчендото, за смяна на „темпо“, за овладяно „водене“ и съчетаване в сложен контрапункт на няколко теми едновременно, както и за умело балансирано „съзвучие“ на отделните „групи“ в „оркестъра“, т. е. на различните компоненти, изграждащи „спектакъла“.

Бинка Желязкова не скрива тази премисленост, тази „изваяност“ на композицията в своите филми — за разлика от създателите на игрални филми от „документалистичен“ тип, които съзнателно търсят макар и привидна „небрежност“ в постройката на произведенията си.

Обикнат композиционен похват на Бинка Желязкова както в режисьорската ѝ работа, така и в драматургията ѝ на „Последната дума“, е използването на контрастите. Контрасти в емоционалните състояния на героите (трагическото изживяване от затворничките в „Последната дума“ на насилственото им подстригване, внезапно преминаващо в неудържим смях; съпоставката чрез паралелен монтаж на любовното щастие, изживявано от Студентката, с ужасяващия спомен на Хубавата за изнасилването ѝ в камерата с „халките“). Контрасти и в изобразителната система на филмите „А бяхме мла-

ди“ и „Последната дума“ в съответствие със сложните драматични колизии и смъртта на героите: резки смени на ракурсите, контрастно съпоставяне на външно статични с бурно раздвижени епизоди и което особено се хвърля в очи — остро, контрастно осветление, усилващо онази трагедийна атмосфера, в която развълнуваните патетични думи и високият накал на чувствата се възприемат като напълно естествени.

Именно контрастното светотонално решение на почти всеки кадър в „А бяхме млади“, осъществено от Бинка Желязкова в сътрудничество с оператора Васил Холиолчев, извеждаше с такава експресивна сила символичното звучене на темата за сблъсъка между „светлината“ и „мрака“.

В изобразителната тъкан на „Последната дума“, изградена от режисьорката съвместно с оператора Борис Янакиев, контрастността е постигната чрез сложното съчетаване на светлосянката с цвета. Тук контрастите в изобразението са търсени по много различни линии: в съпоставката между наситения със светлина съвременен „пласт“ и, общо взето, по-мрачния като тоналност „пласт“ на сцените в затвора и вече вътре в този втори пласт — контрастите между реалното действие и виденията на героините, между сивата, потискаща тъмнична обстановка и пъстрия слънчев свят от рисунките на Студентката. . .

И като своеобразен „контраст“ на „контрастността“ в тези си два филма Бинка Желязкова снима във времето между тяхното създаване заедно с оператора Емил Вагенщайн „Привързаният балон“ в ефирна, мека, потопена в много въздух и светлина светотонална гама — съответстваща на приказно-причудливия свят на Йордан Радичков и засилваща усещането за „полет“, за „извисяване“ . . .

В „Басейнът“, чиято сложна образна структура Бинка Желязкова изгражда заедно с оператора Ивайло Тренчев, контрастността е търсена не толкова вътре в кадъра, колкото в цветовата и светотоналната съпоставка между отделните кадри. Повечето от епизодите в басейна са искрящи от слънце, от водни „бликове“, от белота(бели са халатите на треньора и на Доктора, бели са роклите на Бела, бял е и банският ѝ костюм, бели са дори тоалетът и перуката на Дора Усмивката по време на интервютата край басейна) в контраст с интериорните сцени, най-вече сцените в дома на Бела, издържани в приглушена, мрачновата гама. И особено в епизодите на размисъл, на самовглъбяване — по рембрандовски кафеникаво-златисти, потънали в здрач. . .

Пластическа експресия Бинка Желязкова постига и чрез разработения с богато въображение мизансцен. Режисьорката не се страхува от статичността в отделни мисловно напрегнати епизоди, защото по принципа на контраста тази статичност още по-ярко откроява раздвижеността на останалите. А такава раздвиженост изпълва не само кадрите, в които самият драматургичен материал я изисква, но и повечето „разговорни“ сцени, в които именно благодарение на майсторското мизансцениране обилният диалог не „натежава“, дори придобива допълнителен смисъл.

Особен интерес за анализ представлява също тъй и еволюцията в монтажното мислене на режисьорката — от напрегнатата монтажна образност в „А бяхме млади“ — с „римуването“ и „сблъскването“ на кратки в повечето случаи монтажни фрази — до оригиналното монтажно „преливане“ в „Басейнът“, където звуковият „образ“ на предходния епизод се „наслажда“ върху началото от зримия „образ“ на следващия. Фактът, че този ефект не се е „родил“ едва върху монтажната маса и едва при работата с композитора, а е резултат на предварително обмислена монтажна концепция, личи от режисьорската книга на „Басейнът“.



„Басейнът“

Внимателното прочитане на режисьорските сценарии към филмите на Бинка Желязкова ще ни подсказже също тъй, че режисьорката е имала много точен усет за музикалния образ на постановките си — навсякъде тя определя изискванията си за характера на музикалната тема и за щастие в лицето на композитора Симеон Пиронков намира онзи свой неотлъчен съмишленик и съавтор, който с емоционална страстност и философска дълбочина, адекватни на режисьорския ѝ натюрел, сътворява внушителния, експресивен, органично споен с драматургията и все пак имащ, според мен, и самостоятелна художествена стойност музикален образ на филмите ѝ.

Често пъти режисьорите, проявяващи подчертан вкус към пластическата и звуковата изразителност на творенията си, се отнасят към актьора предимно като към „елемент“ от общата изобразителна система, обогатяващ я с ярката си „боя“, с интересната си „фактура“. Има и друг тип режисьори, стремящи се максимално да приближат образния строй на филмите си до „формите на живота“ и залагащи преди всичко на актьорската игра.

Режисурата на Бинка Желязкова съединява в себе си тези два подхода ведно с изключителното внимание към визуалната и звуковата изразителност, в нея се проявява равностойно внимание и към изразителността на актьорската игра. И това е обяснимо — само чрез проникновено, вгълбено, силно концентрирано актьорско поведение биха могли да стигнат до зрителя емоционалната нажеженост и философският патос на режисьорските ѝ „видения“.

Чувала съм да разказват, че в изискванията си към актьорите, както впрочем и към всички свои сътрудници (а всъщност — най-много към самата себе си), Бинка Желязкова е неумолима, безкомпромисна, дори безжалостна. Но в резултат всички актьори в нейните филми достигат максимума на възможностите си — достатъчно е, мисля, да си припомним дори само образите,

създадени от Цветана Манева в „Последната дума“ и „Басейнът“, от Коста Цонев и Климент Денчев също тъй в „Басейнът“, от Доротея Тончева и Николай Бинев в „Последната дума“. Мнозина актьори дължат „откриването“ си за киното на Бинка Желязкова — Димитър Буйнозов, Людмила Чешмеджиева и Румяна Карабелова („А бяхме млади“), Бела Цонева и Анета Петровска („Последната дума“), Янина Кашева („Басейнът“). Някои от тях като например Людмила Чешмеджиева и Румяна Карабелова така и не достигнаха в следващите си филмови роли художественото равнище на образите, създадени под ръководството на своята „откривателка“.

Очевидно Бинка Желязкова притежава такъв авторитет сред актьорите, че съумява да привлече дори за епизодични роли в своите филми най-изтъкнати изпълнители — за нея е от значение всеки детайл, всеки шрих и той трябва да бъде изпълнен майсторски, професионално.

Вярна както на нравствения си, така и на професионалния си максимализъм, Бинка Желязкова мобилизира всички изразни средства на киноизкуството до крайния предел и на собствените си творчески сили, и на силите у своите сътрудници. В резултат нейните филми винаги ни откриват неподозирани потенциални възможности на киноизкуството ни, поставят все по-високи изисквания пред него и с това тласкат напред развитието му.

НЕДА СТАНИМИРОВА

БЕЛЕЖКИ

¹ „А бяхме млади“ — сценарист — Христо Ганев, оператор — Васил Холиолчев, композитор — Симеон Пиронков, художник — Симеон Халачев, премиера — 13.III.1961 г. Награден със „Златен медал“ на II международен кинофестивал в Москва, 1961 г.; първата награда „Старите обувки“ на V международен кинофестивал в Картагена, Колумбия, 1964 г.; II награда на кинокритиката в Картагена, 1964 г.; награда на Васил Холиолчев за операторско майсторство на XII работнически филмов фестивал в Чехословакия, 1961 г.; на Националния кинофестивал във Варна (1961 г.) — „Почетна роза“, а Людмила Чешмеджиева — първа премия за най-добро изпълнение на женска роля, на Симеон Пиронков II награда „Почетна значка“ за музиката към филма.

„Привързаният балон“ — сценарист — Йордан Радичков, оператор — Емил Вагенщайн, композитор — Симеон Пиронков, художник — Христо Градечлиев. Премиера — 1. XII. 1967 г.

„Последната дума“ — по собствен сценарий, оператор — Борис Янакиев, композитор — Симеон Пиронков, художник — Захари Савов. Премиера — 6. IX. 1973 г. Награден с голямата награда за режисура „Фемина“ на фестивала в Брюксел, Белгия, 1976 г., и с I награда на XII национален филмов фестивал във Варна, 1973 г., както и за най-добра операторска работа на Борис Янакиев.

„Басейнът“ — сценарист — Христо Ганев, оператор — Ивайло Тренчев, композитор — Симеон Пиронков, художник — Мари-Терез Господинова. Премиера — 29. VIII. 1977 г. Награден със сребърен медал на Международния филмов фестивал в Москва, 1977 г.

² Ю. Ханютин — „Филмът и зрителят в системата на масовите комуникации“, сп. „Киноизкуство“, 1977, бр. 11.

³ Пак там

⁴ Х р. К и р к о в. „Басейнът“, сп. „Киноизкуство“, 1977 г., бр. 10



Свидетелство за времето

Ветеран на филмовата ни критика.

Учителят на средното и младото поколение български кино-критици, бащински загрижен, отзивчив към своите колеги.

Интересният автор, обединяващ професионалната зрелост с гражданската активност и партийната възискателност, високата кинематографична култура с тънката критическа проникателност.

Мъдрият и искрен съветник.

Яко Молхов е всичко това. Но плюс още нещо: остроумието, пристрастието, байяковската импровизация, хапливата ирония, която не щади никого. . .

С бай Яко се разговаря с удоволствие, макар и в това удоволствие да присъствува и малко страх — защото беседваш със „старейшината“ и ти се иска да се представиш добре, да не се посрамиш. Излагаш колкото се може по-умно своите доводи, а той те слуша внимателно и с интерес, кима леко с глава, пристъпва по своя навик от крак на крак и току повтаря тихо: „Тъй. . . тъй. . .“, „Много добре. . .“ Понякога може и да добави великодушно: „Поздравлявам те. . .“ Но очите му в същото време те гледат така неумолимо-проницателно и същевременно така дяволито (но тази дяволитост е открита до откровеност), че няма никакво съмнение: преценил е всичко и по-добре от самия теб, отсял е зърното от плявата, претеглил те е колко струваш. . . И понякога това „Тъй. . . тъй. . .“ започва да ти звучи по-иначе: „А бе кой знае . . .“ или дори „Разправяй ги ти другиму. . .“

Ето без това „още нещо“, без този „ингредиент“ в характера и призванието критикът не би бил изобщо Яко Молхов, а някакъв скучен и стерилен мъдрец, който може би те респектира с истините си, но ти е безинтересен и досаден до смърт.

Разлистяхме я с вълнение и страхопочитание, нея, първата „Кинокритика“¹. Четяхме я с молив в ръка, подчертавахме цели пасаж, заучавахме отделни фрази. Радвахме се на тиража (цели 2000 бройки!), на строгото оформление (днес бихме роптали справедливо), завиждахме тайно на обема (над 200 страници!). . .

Тя бе първият събран опит за осмисляне на извървения от младото българско кино път (тогава то бе наистина все още младо), за обобщаване на натрупания в продължение на едно десетилетие творчески опит, първите „ко дифицирани“ размисли върху така актуални тогава теоретически и практически проблеми. И първото обществено признание на филмовата ни критика. За малкия отряд от български кинокритици (половината от него все още не бяха удостоени с правото да се наричат така или просто нямаха самочувствието да отстояват публично професията си) тази книга се появи едва ли не като знамение, като едно малко чудо.

Естествено, много от съдържащите се в „Кинокритика“ съображения днес ни звучат като нравоучения на наставник, възпитаващ с вдигнат показалец своите питомци: „Следователно, изобразително-изразните средства в киноизкуството само тогава се превръщат в истинска кинематографична форма, когато те възплъщават определено жизнено съдържание, когато от средства за изобразяване се превърнат в конкретно възприемаеми от зрителя форми на живота, когато оформят определено жизнено съдържание. Нашият зрител иска да се любува не на майсторските преливания, на едрите планове или на ловките монтажни връзки, а на живото течение на онзи откъс от живота, който му е обещано, че ще види — той иска да се срещне с живи хора.“ Или: „Киното може да възпроизвежда всички явления и форми на живота, стига това възпроизвеждане да не е грубо преписване, а да е съобразено със законите на изкуството“. . .

Оня, който би се поддал на изкушението да оценява тези редове от позициите на съвременната киноестетика, с усмивка на снизхождение, би „открил“ очевидното — че книгата на Яко Молхов съдържа и мисли, които са остарели, отдавна надрастнати от теорията. Но би останал „глух и спял“ за първоначалното, за тия нужни ни до болка тогава откровения, които ние, по-младите, приемахме с юношески възторг и вълнение.

Наистина, някои от разсъжденията на Яко Молхов, които на времето ни респектираха, поразяваха дори, днес се знаят от всеки първокурсник във ВИТИЗ. Но нали критикът бе сред първите, които изрекоха и защитиха тези азбучни истини! . . . За изтеклите години не само киното ни извървя огромни разстояния. Теоретичната мисъл догонваше възхода му, осмисляше и обобщаваше завоеванията му, понякога успяваше и да изпревари еволюцията му, да ѝ даде зелен семафор. Но оня, който днес забравя откъде се е тръгнало някога, преди години, е самонадеян неблагодарник, приписващ си лекомислено чужди заслуги, забравил, че основата, върху която е стъпил, е била всъщност излята от други, от пионерите.

С това не искам да кажа, че „Кинокритика“ на Яко Молхов днес има само музейна стойност, колкото и значителна да е тя. Тъкмо напротив, много и много разработки в нея, които са плод и на колективния опит на начинателите,

„... Всяко художествено творчество неизменно е участник в нестихващата борба за по-съвършено човешко общество, по-съвършено човечество, по-съвършен човек в социалния и моралния аспект на тези понятия. Искам да кажа, че винаги съм дирил и съм изтъквал критическия елемент на творбата. Това е също част от моето критическо кредо.“²

преминали през втора и трета ръка, продължават своя живот в днешните ни писания, разговори и „открития“ за филмовото ни изкуство от оня период като всеобщи и безспорни истини, за чието авторство вече не се и запитваме. . .

Връщам се към много от размислите на критика, изказани по повод на филмовата ни продукция от 1960 г., не само с интерес, не само с респект, но и с искреното учудване, че те въпреки многогодишната си давност още не са помръкнали, още не са загубили валидност. Има пред вид не само лаконичните, но много точни като диагноза бележки за конкретни творби („Призори“, „Стръмната пътека“, „А бяхме млади“, „Маргаритка“, „Бъди щастлива, Ани!“ и др.), но и по-общите му разсъждения и изводи за състоянието на игралното ни кино. Още тогава Я. Молхов настояваше за една „инициативна режисура“, за личен, творчески контакт с най-добрите ни писатели. „Ако този контакт продължава да се опосредствува от сценарните редакции, ако режисьорът не заживее още с литературния замисъл на автора, не съпостави този замисъл със своя личен жизнен опит, ние не ще можем да очакваме онова проникновено вникване в мисълта и стила на автора при реализация на литературния сценарий.“³ „... Досегашната система да се редактират литературните сценарии без участието в някаква форма на режисьорите и дори на операторите, най-вече заинтересовани от литературната основа на бъдещия филм, се оказва най-малко несъвършена. . . Сценарната редакция не бива повече да остава далеч от производството, а трябва да се насити от творческото спокойствие на онези, които реализират филмите, и преди всичко на филмовите режисьори.“⁴ Съществуващите днес творчески колективи са възплъщение на тези призови за коренни, структурни промени в производствения кинематографичен процес.

Съвсем навременна и справедлива за ония години бе тревогата на критика, че нашите съвременни герои са „още твърде бледи, твърде тясна е сферата на тяхната дейност — те решават малки, най-често ограничени производствени задачи. Все още ни привличат ония характери в живота, които ни се струват колоритни, но това е колоритност външна, показна, най-често израз на анархистично отношение към големите задачи на нашето време.“⁵ Колко колеги след Яко Молхов се впуснаха да пишат отново и отново все за тия колоритни образи — стихийни, необуздани, своеобразни в постъпките и подбудите си, — да доказват, използвайки същия „ключ“, че изключителното, бохемското, колоритното е истински спасителен пояс за авторите, защото от техните странни герои вече можеше да се очаква всичко: то се вместило в логиката на колоритните характери.

Като анализираше грешките, които се допускаха на оня етап при решаване на проблема за националния характер на филмите ни, критикът предупреждаваше: „Но ние рядко, а често никак не се замисляме върху онези нови черти, които нашето социалистическо общество формира и с които обогатява психическия му облик.“⁶ Още тогава, в началото на 60-те години, авторът на „Кинокритика“ поставяше с острота въпроса за работата на художниците

„... Ще добавя, може би самонадеяно, че винаги съм се чувствувал по-подготвен за гражданска, за идейна преценка, която не смятам, че е лека, еднозначна. Но не винаги съм бил подготвен за естетическата преценка. А в тази преценка са подмолите на нашата професия, коварствата ѝ, а защо не — тънкостите ѝ, професионализмът на критическата маневрация, както се изрази един колега. Тук бих могъл да говоря за моя идеал за критическа манипулация, при която и анализът е извършен, и творбата остава в целостта си, непогътната в своето идейно-естетическо единство. Чел съм такива статии и към адмирацията ми (за да я накърни) се е надигнала и професионалната завист. Отново ли да признавам, че съм грешен?“

и архитектите, която дори и днес ние най-често пропускаме с високомерно нехайство (или по-точно поради некултивираните си сетива да я забележим и осмислим). Критикът подчертаваше, че тези сътрудници „не са само изпълнители на режисьорските идеи, а са автори на филмите и заради това са отговорни за създаването на материалната среда, сред която се проявяват актьорите, че тази среда е в същото време и част от духовния свят — среда, в която се проявява националният характер на героите. Те са отговорни за правдата на интериорите и екстериорите, за правдата на жизнената атмосфера.“⁷

Още тогава Яко Молхов се вълнуваше от „въпросите за личния стил“ — тема, която и днес по-рядко разпалва словоохотливостта ни. Позовавайки се на конкретни художествени факти, критикът сочеше редица слабости: „увлечение по „всемогъществото“ на който и да е стил“, „стиловата еkleктика“, „вулгарното регистраторство“, случаите, когато „изобразителната стихия, надделява и става самоцелна“, „чести противоречия между цялата изобразителна система на филма и актьорската игра“⁸. . . Напълно уместни и актуални за етапа бяха и мислите му за работата с актьорите — „най-неовладения участък на филмовата режисура“. Актьорите „разчитат на това, че режисьорът знае образа в неговата цялост и затова изпълняват добросъвестно малки, частични задачи в отделните епизоди на филма. Когато се монтира целият филм, актьорът си остава на равнището на малките задачи, които е изпълнявал по поръка на режисьора, без да минава през него токът на актьорското въодушевление. Така в нашите филми се явяват „приблизителните“ актьорски решения“.⁹

Днес вече не е прието критиката да излиза публично със свои предварителни (преди или по време на реализацията на филма) съждения и прогнози за една или друга литературна основа. Не зная, може би наистина тази практика трябваше да бъде след време изоставена като изживяла времето си, може би. . . Във всеки случай някога подобни намеси в тази най-ранна фаза на филмопроизводствения ни процес бяха обичайни и несъмнено полезни. Тогава това бе още един, допълнителен терен за изява на критиката, повод не само за традиционно рецензентство, но и възможност за нея да докаже своята зрелост и прозорливост, да долавя нови, зараждащи се явления и тенденции, да предупреждава съвременното създателите на творбата за някои ненапаващи се, но съществени особености на сценария, за възможен нов подход към материала, за нови, нетрадиционни решения. Яко Молхов неведнъж се е одързостявал да интервенира неканен и „по никое време“ със своите оценки и предложения, които може би не са били винаги справедливи, не са били никога задължителни за създателите, но много често са подхранвали мисълта им, откривали са пред тях нов терен за творчество.

Яко Молхов е имал пълното основание да включи в „Кинокритика“ своите бележки, както скромно ги нарича, за сценариите „Пленено ято“ от Е. Манов и „Слънцето и сянката“ от В. Петров¹⁰. С проникновените си наблюдения критикът навлиза в най-интимния свят на авторите, в творческата им лаборатория, прави обстоен и точен анализ на съдържателните и формалните значения на произведенията им, извежда на преден план неповторимото

„Само лекомислените смятат, че критикът изпитва най-голямо удовлетворение, когато безпоощадно се нахвърля върху едно произведение и го съсече парче по парче. Аз говоря тук за почтеността на нашата професия. . . отрицателната критика най-често е тъжна необходимост, която носи малко радост на критика и безброй неприятности от най-различен характер.“

и новото, с което те обогатяваха филмовото ни изкуство тогава, предугажда стилистическите особености на бъдещите кинотворби, подсказва — без да натрапва с поучаващ тон — някои възможни принципни решения. Прави опит да очертае общото, което обединява тези така своеобразни и различни един от друг сценарии. Като прибавя към тях литературните варианти на „Двама под небето“ на А. Вагенщайн и „А бяхме млади“ на Хр. Ганев, критикът ни предлага своя характеристика на едно ново, очертаващо се тогава направление в игралното кино, което полемизираше косвено със схематизма и тезисността, с позата и голата патетика. Тези „бележки“ са интересни и ценни и днес, не само защото последвалата реализация на филмите потвърди в голяма степен прогнозите на Яко Молхов, но и защото много от съдържащите се в тях мисли не са опровергани и досега от нашата критическа мисъл.

Ще се спра само на някои рецензии, включени в книгата, за да прибавя още една черта към физиономията на критика. Когато препрочетох рецензията „Героите на Шипка“, останах наистина поразен — не само от точността и изчерпателността на професионалния анализ, от безспорността на много от изказаните съображения, но и от изненадващата за тогава смелост, с която Яко Молхов си позволи, запазвайки възторженото си отношение към филма на Сергей Василев, същевременно да изложи открито, недвусмислено много слабости и недостатъци и на сценария, и на реализирания по него филм. На тези, които биха посрещнали тези думи с недоверие, искам да припомня, че рецензията се появи през 1955 г. — една година преди Априлския пленум, — когато догматичното мислене намираще многочислени и горещи привърженици, когато „по правило“ подобни филми се посрещаха в печата с почти безусловна адмирация. Критикът бе категоричен: „Невярната изходна позиция на сценариста е довела до илюстративно решение на целия сценарий. Това е сценарий на политическите и историческите тези, а не вълнуващ художествен разказ за големите събития, за съдбата на народа“; „слабата литературна основа не е могла да не се отрази на художественото равнище на филма“¹¹. „За съжаление режисьорът не винаги така последователно е работил творчески над сценария. . . Филмът е претрупан със служебни сцени — т. е. илюстрации без вътрешна драматургическа функция.“¹² „Стиловото решение на филма е нестройно“.¹³ „Филмът „Героите на Шипка“ завършва с една тезисна илюстрация — поклонението на съветските войски пред паметника на Шипка. Този финал от художествено гледище е най-баналният. . . неизбежен и логичен завършек на възприетия илюстративен стил.“¹⁴

Две години по-късно (нещата не можеха да се променят с магическа пръчка) Яко Молхов прояви същото „безумство“, като разгроми без резерви тезисността на филма „Урок на историята“, посветен на Георги Димитров и моралната му победа над фашизма на процеса в Лайпциг. Не ще привеждам конкретните доводи на рецензента, между впрочем много основателни и ще посоча само завършващия абзац: „Обикновено когато се явяват филма от типа на „Урок на историята“, ние се стъписваме пред необходимостта да нализирате художествените му достойнства или слабости, защото се боим от това да не подценим голямата му политическа идея. И вместо да ги разглеждаме като

„И когато някои автори. . . са изведени от обсега на критиката, когато за тях могат да се пишат само похвални слова — това противоречи на моя изповядан по-горе принцип и аз не пиша дори когато някои от творбите им ми се струват интересни и заслужаващи внимание. Това е пак моята крайност, може би непростима, но е в съответствие с принципите ми.“

художествени произведения, ние правим апология на историческото събитие и на историческите дейци. По този начин темата — макар и художествено незащитена — води до признаването на филма в цялост. Ние обявяваме такъв филм за „епохален“ дори когато сме убедени, че не ще живее дълго в съзнанието ни. Не е ли вече време да разделим темата, която ни допада, от неполуката на художественото възплъщение, за да отдадем заслуженото и на нея, и на художниците, които не са успели да се издигнат на нейното равнище?“. .¹⁵ Под тези мисли днес всички бихме се подписали с готовност, но преди две десетилетия те бяха „пръст в раната“, вик за опомняне, за критическо мъжество и честност. А нима не са актуални и днес, нима и сега не се поддаваме понякога в критическия си „порив“ на съблазнта да отъждествяваме незадоволителната реализация с голямата тема?

Актуални и днес в много свои пунктове са рецензиите за филмите „Тайната вечеря на Седмачите“, „Малката“, „Командирът на отряда“, „Дсм на две улици“, „Любимец 13“, „А бяхме млади“... В тези обстоятелствени, добросъвестно проследяващи всеки отделен компонент анализи, не пропускащи и най-епизодичната актьорска проява (тогава „модата“ беше такава), ще намерят благодарен материал за своите размишления, за своите обобщения киноведите, които се интересуват от този етап в развитието на българското кино.

Нерядко по повод на един или друг филм Яко Молхов поставя с присъщата си острота проблем, имащ жизнено значение за нашата кинематография. В рецензията си например за „Легенда за любовта“, след като подчертава неубедителността на нашите актьори, които са се „подчинили на една явно не творческа, а занаятчийска воля“, пита гневно: „Не е ли време нашите актьори да проявяват по-голяма самостоятелност, по-голяма артистична гордост? Всеядността не е най-доброто проявление в изкуството. Повече бих уважавал онзи актьор, който след прочитането на сценария или след актьорската проба решително заяви: „Аз няма да играя тази роля“ или „Аз не мога да работя с този режисьор!“ Само тогава в нашето филмово изкуство ще се създаде атмосфера на нетърпимост към бездарието и занаятчийството — ще се породят творческо единомислие между сценаристи, режисьори и актьори. Актьорът във филма не е сляп изпълнител на чужда воля. . .“¹⁶

Яко Молхов имаше пълното основание да даде израз (преди 21 години!) на своето негодувание. За съжаление в немалка степен той е прав и днес. И сега не са изолирани случаите, когато талантиливи, знаещи и можещи актьори преминават от филм във филм на големия и малкия екран с учудващо безгрижие и лекомислие. Ръководени от явно извънестетически съображения, те се заемат с роли, предварително обречени на халтурата, ако не и на явния провал.

Не, „Кинокритика“ не е документ с архивна стойност. . .

*

Яко Молхов е чужд на отвличените съзercания, на успокоените теоретически размишления. Той пише с нерв, със страст, с ирония, съображенията си винаги оцветява, своеобразно пречупва през подчертано личното си отношение към материала, към творците, към разглеждания проблем, при-

„... Не сме склонни да приемем присъствието на личността на критика. Оттам идат представите за неговото бездушие, убийствено безстрастие на формулировките, безапелационност на преценките. А тъкмо такъв род критика е дотегнала до отвращение, но не сме готови да възприемем като естествена личната интонация в критическата статия.“

дава им неповторима якомолховска интонация на развълнуваност, на съучастие, на лична отговорност.

Запаметил съм много проблемни статии, с които съм се съгласявал горещо или които към обурвал в отделни пунктове с не по-малка разпаленост — във всички случаи обхуването с Яко Молхов е било за мен необходимост. От огромното по обем творчество през последните години — свидетелство за времето, за кинематографичния ни живот — ще отделя само няколко заглавия: „Размисли за детското кино“¹⁷, „Прояви на професионално майсторство“¹⁸, „Точност на наблюденията, честност в изводите или. . . какво очакваме от филмите на младежка тематика“¹⁹, „Копнеж за зрелост на българското кино“²⁰, „Киното, което ни приобщава към правдата“²¹, „Документалното кино — движение към истината“²², „Късометражни проблеми“²³, „Проблеми, постижения и перспективи на научно-популярното кино“²⁴, „Развлекателният филм — какво е това?“²⁵. . .

Но с колкото и уважение да се отнасям към обобщенията на Яко Молхов, предпочитам оперативната му критика. Рецензията — ето стихията му! В нея той разкрива най-пълно и внушително многостранната си същност на ерудиран ценител и познавач. В тези 4—5 или 6 ръкописни страници той вмества всичко: интересни и свежи наблюдения върху темата и сюжета, лаконична, но увеличаща преценка на професионалната работа на създателите, най-неочаквана лична реакция (тънък ироничен намек, искрено съчувствие и тъга, открити и непрочаваща подигравка, юношеско възхищение и възторг...), някаква внезапно блеснала догадка, която те интригува, прави те съавтор. . .

Читателите биха могли да се върнат към рецензиите „Лирично смекчение от спомена жестока реалност“²⁶, „Мъжки времена“²⁷, „Присъствие“²⁸, „Матриархат“²⁹, „Внушителна творба за борбата срещу фашизма“³⁰. . . Искан ми се да открия рецензията „Нравственият заряд на делничното“³¹, майсторски направен разрез на съдържателните и художествените стойности на филма „Хирурзи“, отново обагрен от своеобразната авторова интонация.

Особено убедително Яко Молхов извява качествата си на рецензент в седмичните филмови прегледи — тази толкова трудна (но и лесно поддаваща се на компрометиране) форма на оперативна критика. Тук критикът съумява да излее всичко, на което е способен, всичко, което носи в себе си в обичайните двадесет-тридесет реда, отделени средно за един филм. Чрез тях той общува най-интимно с най-широк кръг от читатели, прави ги свои последователи, внушава им преценките си. Затова е винаги търсен от редакциите на ежедневниците, затова е очакван от **своята** публика.

След като представя по заслуги съветския филм „Победител“ и югославския „Братът на доктор Омир“, Яко Молхов отделя повече внимание на трудния, траещ четири часа, „поставящ на изпитание нашето зрителско възприятие“ гръцки филм на Теодорос Ангелопулос „Трупата“³². Критикът не крие от читателите си, че филмът е „безкрайно дълъг“, че „при това няма никакъв занимателен сюжет, макар че ще видим много превратности в съдбата на героите. Тук не са използвани атрибутите на гръцката екзотика, няма ги познатите гръцки песни.“ Критикът не се поддава на „традиционната“ съблазн на подведе рекламно доверчивия зрител, да го измами (пък после

„Имам съзнание за своята може би непростима субективност, но знам, че тя не е чужда и на самите творци, които на свой ред не ме включват в своето очакване за критическа преценка. Така че тази субективност е взаимна. Освен това имам вродения недостатък да се оттеглям винаги когато едно име нашуми, когато около него веднага се събере цяло ято от венценосители. . .“

нека излиза по средата на представлението. . .), той го предупреждава какво го „очаква“ в киносалона, подготвя го за бъдещата му среща с филма: „Човек може да изпита наслада, да се радва на този необикновен филм, само при условие че не се съпротивлява на магията му, и в същото време се освободи от някои закоренели представи за филмова занимателност. А магията на „Трупата“ е именно в този негов забавен ритъм, в бавното течение на тъжната история. . . Филмът има два пласта — единият е битовият, другият е историко-събитийният, при което тези два пласта постоянно преливат един в друг, за да разберем, че това е своеобразен, оригинален епос, защото през цялото време става дума не за друго, а за съдбата и бъдещето на гръцкия народ. . . И в този смисъл филмът е политически филм от най-добра, от лична категория.“

Прегледът, който Яко Молхов прави на филмите от първата седмица на 1977 година³³, ни предлага три критически „миниатюри“, на места пронизани от тънка (и заслужена) ирония. Индийският филм „Цветя за нея“ е „направен по вече многократно изпитания стереотип на мелодраматичния „триъгълник“, нейде на ръба на комедията и драмата. . . Наивен по сюжет и още по-наивен като режисьорско осъществяване, филмът нито може да ни разсмее, а още по-малко да ни принуди към съучастие в дилемата, която героинята преживява: кого от двамата мъже да предпочете. И единият е приятен, но и другият е също много приятен. Ами сега? . . .“ След като представя още два посредствени филма, критикът завършва бележките си — все в същия стил — с едно непривично „извинение“ пред публиката: „Много ми се искаше да ви представя по-интересни филми, но такъв ми бил късметът. В разговор с представител на „Разпространение на филми“ получих утешението, че в близко бъдеще предстоят много интересни български и чуждестранни филмови премиери. Дано!“ . . . Така читателите са били много точно, макар и в скоропоговорка, информирани за филмовата програма. Навярно мнозина зрители, които са били гледали вече филма, са намерили своеобразен отдушник за своите измамани очаквания. Други пък, вслушвайки се в косвено изразения съвет на критика, са се отказали да посетят въпросните произведения. Но са имали удоволствието да прочетат леко и приятно написаните отзиви за тях. . .

Оценката за американския филм „Този луд, луд свят“, поднесена също в ограничените рамки на краткия отзив³⁴, е пределно съгъстена като мисъл и прецизност на анализа. По повод на тази творба критикът се връща към „предшните филми на Стенли Крамер, сериозни и тъжни, социално изобличителни, нравствено осъждащи, но все пак изпълнени с надежда, съчувствие и вик за промяна на американското общество. В комедията „Този луд, луд свят“ тази надежда отсъства. Всъщност ние гледахме най-тъжния филм на завоювалия ценната репутация на прогресивен кинематографист. . . Всичко е подложено на безпошаден присмех, макар че видимо всичко ни изглежда безобидно, поредица от смешки. Това пък е чисто естетическият феномен на този рядък филм: направен по правилата на безобидната комедия на ситуацията, филмът по своята същност и морален патос е унищожителна сатира на днешното американско общество.“

Бих добавил в същия контекст и седмичните прегледи за филмите „Стрелите на Робин Худ“ и „Сцени от един семеен живот“³⁵, „Проклятие“ и „Изгу-

„Критикът, защото е човек, може да сгреша в една естетическа оценка, но ако си въобрази, че е непогрешим или пък играе ролята на непогрешим, той изпада в най-тежкия от греховете. . .“

бената чест на Катерина Блум³⁶, „Синята птица“ и „Най-после се разбираме“³⁷, „Без приказки никой не пораста“, „Шега“ и „Пътешествията на Гъливер“³⁸, „Петият печат“, „Чужди писма“³⁹, „Да се спаси градът“ и „Пазачът на плажа през зимата“⁴⁰. . .

*

Не бихме разбрали докрай „феномена“ Яко Молхов, ако пропуснем една чисто негова „черта“ — тая трудно обяснима склонност да допуска понякога „лесни“ грешки, да „изтървава“ неточности, да изпада в явни противоречия. Разбира се, човешко е да се греши, още по-разбираеми, „нормални“, „в реда на нещата“ са грешките при една несекваща, продължаваща десетилетия критическа активност. Става дума за пропуски, които се плод на своеобразна професионална немара, на лична неорганизираност (неговият „зъл гений, гения на разпиляността“). . . Улавял съм го неволно, четейки поредната му рецензия, в греха да бърка имената на героите или да разменя местата им в поредицата на положителните или отрицателните персонажи. . .

При друг повод се позовах на вдъхновено написаната от Яко Молхов рецензия за филма „Хирурзи“⁴¹. Харесвам този материал и за това толкова повече се бунтувам срещу едно изтървано непрецизирано твърдение. Критикът пише, че Иванка Гръбчева е „постигнала единен по стил актьорски ансамбъл, пределна простота (което е белег на истинско изкуство) в поведението му, строгост, кинематографичен лаконизъм на разказа, документална фактура на филма и по този начин остава вярна на своите досегашни търсения в режисурата: правдив анализ на нашата съвременност“. (подчертаното мое — Б. М.) Тук не оспорвам положителната оценка за работата на Гръбчева, напротив, присъединявам се към нея. Но възразявам срещу пътя, следван от логиката на критика; в неговите разсъждения изводът не е подготвен и доказан от приведените доводи, сами по себе си верни. Не може да се отъждествяват търсенията в режисурата на Гръбчева с крайната цел, към която те са в крайна сметка устремени: правдив анализ на действителността. Защото има и редица други режисьори в нашето кино, които не по-малко се стремят и постигат правдиво изследване на съвременния ни живот, макар че режисьорският им стил не се отличава непременно и винаги със строгост, документална фактура, лаконизъм. Нека припомним например такива сериозни творби, като „Последно лято“ и „Дърво без корен“ на Хр. Христов, „Басейнът“ на Б. Желязкова, „Обич“ на Л. Стайков, „Преброяване на дивите зайци“ на Е. Захариев, „Самодивско хоро“ на И. Андонов, които при всички жанрово-стилистически различия ни предлагат също актуален и впечатляващ анализ на съвременната ни действителност. . . Явно в своята забързаност критикът се е поддал на небрежността, на дебнещото ни на всяка крачка клише.

Но много по-сериозни са неволните „спорове“, които Яко Молхов провежда. . . сам със себе си като автор на два различни свои материала. В рецензията си за филма на З. Хеския „Бой последен“⁴² критикът пише: „При сценарната преработка, дело на Свобода Бъчварова, Никола Русев и Зако Хеския, се е запазил събитийният пласт на книгата и се е загубил коменти-

„Ние, критиците, сме много близо до творците, познаваме ги лично, познаваме човешките им слабости, степента на моралната им устойчивост. Това не може да не влияе върху нашата привързаност и оттам върху критическата ни преценка. . . Аз се чувствам в известен смисъл техен тълкувател, техен глас. Привързаностите — това е съдба на критика.“

ращият глас на летописеца, който обединява фрагментите на отделните епизоди в цялостна и вълнуваща картина. **Но това изглежда неизбежно и ми се струва, че „Бой последен“ трябва да се разглежда като обобщена хроника на събитията, а не като фабулно-драматургично изграден разказ, макар че има известни опити за такова изграждане. Защото тъкмо в тези опити е слабата част на филма.**“ (подчертаното мое — Б. М.)

Девет месеца по-късно в проблемната си статия „За епическия елемент в българското кино“⁴³ критикът застава точно на противоположна позиция, като се позовава на съвсем обратни аргументи: „**За съжаление създателите на филма са използвали само събитийния пласт от книгата на Веселин Андреев и филмът като цяло е накъсан, обременен от фрагментарност на епизодите.** Имам усещането, че ако бяха включили и част от коментирация текст на мемоариста, още по-внушително щеше да въздействува и самата картина на борбата. Защото този коментар не е панегирична възхвала на времето и хората, действували тогава, а осмислено от днешно гледище свидетелство на исторически мислещия участник.“ (подчертаното мое — Б. М.)

В аналогично самоопровержение Яко Молхов изпадна и по повод филма „Козият рог“. В рецензията си за тази творба⁴⁴ той твърдеше: „Това е свят, където чувствата са лишени от нюанси, където преживяванията на героите носят отпечатъка на една примитивна психика. Това трае до момента, когато „момчето“ започва да се чувства жена, когато открива любовта, когато навлиза в един чуден свят на непреодолими усещания. **От този момент филмът се въззема, престава да е разиграване на определени ситуации, страшни сами по себе си, и започва да се превръща в силна човешка драма,** за да зазвучи на края като трагичен вик!“ . . . По-късно обаче в обобщаващата си статия „Кино и литература“⁴⁵ критикът измени категорично на предишната си преценка: „Във филмовата версия на „Козият рог“ се проявиха някои елементи, които можем да наречем тайни пороци на филма. Няма да се впускам в подробности — първият таен порок на филма е откъсването му във втората половина от естествената и афишираната в началото историчност. Във втората половина **той се превръща в сюжет без социални връзки с времето и неговите потребности** и затова някои зрители в анкетите искат героите му да станат предтечи на хайдутството. Но авторите не желаят да обременят героите си с такава мисия и разиграват с блясък — Катя Паскалева и Антон Горчев — **една по-скоро биологична, отколкото социална драма**“ (подчертаното и в двата откъса мое — Б. М.) . . . И така в първия случай филмът се въззема и се превръща в силна човешка драма, във втория — същият сюжет се преобразява в биологична драма без социални връзки с времето (първият таен порок на филма).

Давам си сметка, естествено, за възможностите даден автор да еволюира в преценките си, да се коригира по-късно, да дойде до по-верни, както му се струва, заключения. Но си мисля, че при подобни случаи критикът трябва да осмисли публично този факт, да мотивира промяната в оценъчните си съждения. Още повече че формулирните **по-късно** съображения не са по правило и задължително по-точни, по-безспорни от тези, които ги предхождат по време; второто твърдение не отменя автоматично първото, което му про-

„Моето обичайно самочувствие като критик се основава на съзнанието, че съм глас на читателите (поне на тази прослойка от нея, която чете критика и има доверие в преценките ми) и се старая да привлека вниманието на публиката към дадена творба. Когато пиша критика, аз се обръщам към читателите за поддръжка и това определя тона на статиите ми.“

тиворечи, както е в законодателната практика.

Възмищавам се на дарбата на Яко Молхов да импровизира, завиждам му дори — когато импровизацията е форма на поднасяне на умни, премислени изложения, когато е „подплатена“ с достатъчно доводи и мъдри заключения (най-често). Но се случва понякога съзнанието за тази способност да го подведе, да го тласне към не съвсем обмислена смелост. Неотдавна в Дома на киното се състоя обсъждане на литературните сценарии през последните една-две години. Яко Молхов застана на трибуната, без да чете написан предварително доклад. Този път обаче импровизацията му изневери — неговите бележки (сценарий по сценарий) бяха съвсем оскъдни, разхвърляни, недостатъчно обосновани. А междувременно много от сценариите бяха вече реализирани и творбите бяха получили своевременно и много по-цялостна оценка в печата. Критикът не съумя да се домогне до нови моменти, до сериозни обобщения за състоянието на нашата драматургия, нещо, което би оправдало провеждането на самото обсъждане. При това Яко Молхов се опита с един-единствен ключ (наличието или отсъствието на епически елемент или на критическо начало) да подходи и обясни идейното и естетическото своеобразие на толкова и така различни по своята вътрешна структура и стилистика произведения, да ги определи съответно като успешни и неуспешни.

*

На Яко Молхов са чужди академичното спокойствие и овладяност, съдържаността на оценките. Той не пести нито похвалите, нито укорите, радва се и страда открито. Когато утвърждава, утвърждава със страст, отрича ли — отрича с гняв. Не крие и не се срамува от съмненията си, защото знае, че те не го унижават. Според случая приветствува, насърчава, иронизира, хапе, съчувствува. . .

А естетическото правосъдие, което по призвание е длъжен да раздава? Именно! Неговото пристрастие е пристрастието на съдника, който **брани, отстоява своите истини, своите убеждения**. То няма нищо общо с пристрастието на пресметливия хитрец, на йезуита, готови охотно да наричат черното бяло и обратно, ръководени от нечистите си съображения.

Тази страстност, тази най-жива заинтересованост намират израз и в стила на изложението му. Яко Молхов пише почти винаги в първо лице, без да се бои ни най-малко, **че** може да бъде заподозрян в самонадеяност и нескромност (пък и авторите на подобни „принципиални“ упреци не се свършват никога ...). Просто той не може да пише другояче, неговата критическа развълнуваност би се разводнила, би повяхнала в успокоеното, по-обективно „ние“. Тази форма на общуване с читателя му е чужда, всъщност тя е чужда на неговата природа, на изповедния му тон. Критикът не се стеснява от своите чувства, единствен измежду нас той си позволява (и това не е поза!) да пише така: „Когато гледах филма, излъган в очакванията си, през цялото време си мислех с мъка за актьорите...“; „И след мъката ме обземаше гняв. . .“; „Иде ти да виеш от болка заради тяхната гибел. . .“

В пристрастието на Яко Молхов е неговата сила — когато служи на прозрението, когато налага вярната мисъл, когато защитава вярната оцен-

„Формираният още преди Девети просветителски подтик ме е тласнал към общуване с хората, пораждал е желанието да обяснявам, да давам кураж на всеки, който има стремеж към духовно извисяване. . . Никога не съм бил затворен в себе си, а винаги отворен за другите. Това е човешката ми същност.“

ка. Но в пристрастието на критика е и неговата слабост — когато се разминава с обективната истина. Тогава и грешките му звучат громко, афиширани, уголемени. Заблужденията му не могат да останат скрити между редовете, те се набиват веднага в очи.

Разбирам много добре особената нагласа на колегата си, който не крие, че „често пъти не съм в състояние да отделя творбата от личността, която я е създала. Трудно ми е да надделея антипатиите към личността на твореца, за да мога да приема творбата му, да ѝ повярвам. И обратното — симпатиите към личността на твореца ме правят снизходителен в оценката на творбата. Признавам този свой грях, не го прикривам и навярно времето ще коригира много от субективните ми преценки. Но най-лошото е, че не се срамувам от пристрастията си“⁴⁶. . . Разбирам също, че срещу този грях не е застрахован никой съдник в областта на изкуството, но съжалявам, че при Яко Молхов понякога това води до крайни и, струва ми се, недопустими прояви. В статията си „За епическия елемент в българското кино“⁴⁷ той зачерква с твърде лека ръка филма „Осъдени души“, който, без да бъде шедьовър, има своите значими и безспорни качества. „Впрочем и в следващия филм на Вьло Радев „Осъдени души“, пише критикът, епическите мотиви — гражданската война в Испания — бяха само атрактивен фон на мелодрамата „фатална любов“ на Фани Хорн и йезуита отец Ередия и, разбира се, като всяка мелодрама събра голяма публика, т.е. осигури голям търговски успех. Използуването на такъв стилистически прием обаче не винаги дава дори търговски резултати...“ Странно ми е как един толкова проникателен и възискателен критик може да доказва неуспеха (защото постигането само на търговски резултати в случая е равносилно именно на неуспех!) на един очевидно сложен, многослоен в структурата и внушенията си филм единствено с атрактивността на. . . фона, на епизодите, свързани с войната. Тези, стигащи до крайно и всъщност немотивирано отрицание преценки могат да подкопаят доверието на читателя към него. Още повече че не са изолирани и обратните случаи — на всеопрощението, на тоталната амнистия и на очевидни недостатъци на други творби. Именно Яко Молхов в своето „Пътуване към критиката“ съветва творците „да пазят името си от читателско разочарование“⁴⁸. Но нали то, разочарованието, достига не само авторите, но и техните съдници?

В своите размисли за критиката Яко Молхов споделя: „Критикът, ако уважава себе си, трябва да намира време за своето естетическо превъоръжаване.“⁴⁹ Убеден съм, че това справедливо изискване — неумолимо, валидно за всеки един от нас! — е и за него самия постоянен подтик за лична проверка, за непрекъснатата възискателност и самоусъвършенствуване, за неизменно успоредяване с развитието на филмовото изкуство, с общото движение на филмовата критика. Нали извън този контекст, извън това движение започва гибелната за творчеството на критика ленин и инерция.

*

В киното Яко Молхов идва от литературата, в която е вече критик с име, със завоюван престиж, със свой глас. Идва заедно с други свои колеги, когато се слага началото на кинематографията, когато филмовото ни изкуство прави първите си плахи стъпки.

През всичките тези години двете изкуства не само не са си пречили, а, напротив, допълвали са се взаимно в „голямата любов“ в живота на критика — художественото творчество. Когато веднъж с почти юношеско любопитство му зададох педантичния (и банален, разбира се) въпрос: „И все пак кое от двете?“, той сподели съвсем просто и естествено: „В едно от си почивам

от другото“ . . .

Това би могло, разбира се, да се каже и другояче: „Когато работя в едното, аз чувствавам нужда от другото“ . . . Но неотдавна, след като прочетох така хубаво написаната книга-изповед „Съблазните на пътуването“, усещането ми за вътрешна изравненост на предпочитанията на критика сякаш се наруши. . .

Развълнува ме това съкровено-интимно пътуване във времето, в спомените, това пътуване на обзетия от „тръпката на историята“ автор към малки градчета, с които е „свързано основополагащото, неповторимо-тайнствено протичащото осъзнаване“ на неговата гражданственост, „чувството за съдбовна връзка и принадлежност към народа и страната ни“⁵⁰, към местата на неговата „младежка фиеста“. Учуди ме това странно, неподдаващо се на точно жанрово определение пътуване към четивата, които са били „духовен опит“ на неговото поколение, пътуване, нахъсвано на всяка крачка от най-неочаквани асоциации, от най-интимни преживявания, от днешни размишления на вече възрастния човек, чиито радости днес са „неизбежно тъжни“. . . Благодарение на това пътуване към отминалото време, което „не е породено от суетната мисъл за обезсмъртяване, а тъкмо от човешки обяснимото намерение да се остави на хората едно свидетелство“⁵¹, аз можах да открия Яко Молхов и в друга, по-различна светлина. В умния и интересен събеседник, в тънкия ценител, в строгия и хаплив ироник аз видях и един друг човек — сантиментален, нежен, лиричен, изповеден, искрен във вълненията си. . . Зарадвах се, че Яко Молхов най-сетне е преодолял тази „непреодолима вътрешна бариера“, преодолял е „неудобството от саморазкритието“, че това, което той е считал винаги за своя неосъществена мечта — да стане и писател-художник, — той е реализирал тъкмо със „Съблазните на пътуването“. Защото е съумял да въведе „другите, външните хора, в собствения“ си видим и невидим свят, в своя опит, в своите размишления, в своето „свидетелство за времето и живота ни във времето“⁵².

Но ето че в това мъдро и честно пътуване във времето аз не открих съблазните на затъмнената зала, съблазните на киното. Нали все пак те съществуват, тия съблазни. Нали вече три десетилетия той е техен доброволен роб и господар. . . Затова се зарадвах искрено, когато по-късно узнах от автора, че предстои да се появи едно ново пътуване, този път към чудния, реален и нереален свят на киното.

Предиствам отново тази книга-изповед и някъде съвсем на края чета: „ . . . Не се чувствавам осенен от мъдри мисли, не живея със суетното очакване, че ще вляза в историята. Тъй че и занапред ще пиша литературно-критически статии, ще пиша и за киното. С една дума, ще продължавам да упражнявам професията си според разбиранията си, но не така твърдоглаво. . . “⁵³

„Но не така твърдоглаво. . . “ Да, твърдоглавието е също черта на критика, която и в киното му е причинявала неприятности. Но какво точно се е променило у Яко Молхов? Плод на каква равностетка е това признание? Нима е вече уморен, уморен от нестихващите схватки — с творци, с редакции, със себе си? Не зная, предполагам по-скоро, че се касае за моментна слабост. И вярвам, че все едно не ще удържи на думата си, на това заричане. . . Та това би означавало да изневери на себе си, на вътрешната си природа, на „якомолховското“ начало, в което присъства неизменно и тази толкова „чепата“ и така привлекателна негова черта. . .

Съвсем неотдавна, по време на една кратка среща Яко Молхов ме изненада: „В последно време се каня да се оттегля от киното, но все не намирам сили да изпълня заканата си. И все така продължавам да пиша своите рецензии и статии за филмите.“ И понеже го погледнах недоумяващ и малко обър-

кан, добави: „В литературата съществуват традиции. Имам пред вид отношението на писателите към критиката. В киното съществува като правило нетърпимост към нашите оценки, нетърпимост, която прераства в лична неприязън. С мен са се отнасяли добре само ония режисьори, сценаристи, оператори, за чиито филми — така се е случвало — съм се изказвал, общо взето, положително. В литературата не е така; творците тук по правило съумяват да се издигнат над накърненото лично честолюбие.“

Иска ми се бай Яко да не изпълни заканата си. Всъщност уверен съм, че не ще намери никога сили да я осъществи (между другото и поради същото това „твърдоглавие“. . .) Премного и предълго се е вливала в кръвта му тази нестихваща любов-болка към екрана, за да може да я замени изведнъж с. . . равнодушието. Премного е пътувал към съблазните на десетата муза. . . Тъкмо той би трябвало да даде пример на упорство, на мъдрост и съчувствие, на издигане над дребните човешки страсти и суета. А и едно доброволно оттегляне само в литературата би се превърнало — за човек и критик като него! — в уединение, в отшелничество. У него ще продължава да зее празнина, която писменото слово така и не би могло да запълни никога. . .

Така че. . . отново и все така на път!

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

БЕЛЕЖКИ

- ¹ Я к о М о л х о в. „Кинокритика“, изд. „Български писател“, София, 1962 г. Всички текстове под черта в курсив са от книгата на Яко Молхов „Съблазните на пътуването“, изд. „Георги Бакалов“, Варна, 1976 г.
- ² Я к о М о л х о в. „Кинокритика“, изд. „Български писател“, София 1962 г., стр. 63
- ³ 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 Пак там, стр. 72, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, главата „Нови явления“, стр. 74—90, 107, 109, 114, 118, 127, 132
- ¹⁷ в. „Поглед“ от 30 май 1977 г.
- ¹⁸ в. „Народна култура“ от 26 юли 1975 г.
- ¹⁹ в. „Поглед“ от 22 май 1972 г.
- ²⁰ в. „Труд“ от 23 ноември 1971 г.
- ²¹ в. „Народна култура“ от 7 февруари 1976 г.
- ²² в. „Литературен фронт“ от 12 април 1973 г.
- ²³ ²⁴ сп. „Филмови новини“, кн. 9/1972 г., кн. 8/1977 г.
- ²⁵ в. „Поглед“ от 13 март 1972 г.
- ²⁶ ²⁷ сп. „Филмови новини“, кн. 10/1976 г., кн. 6/1977 г.
- ²⁸ ²⁹ сп. „Киноизкуство“, кн. 7/1975 г., кн. 3/1977 г.
- ³⁰ в. „Отечествен фронт“ от 25 януари 1977 г.
- ³¹ в. „Народна култура“ от 11 февруари 1977 г.
- ³² в. „Отечествен фронт“ от 22 февруари 1977 г.
- ³³ ³⁴ в. „Труд“ от 8 януари 1977 г., 26 февруари 1977 г.
- ³⁵ ³⁶ в. „Труд“ от 5 март 1977 г., 25 август 1977 г.
- ³⁷ ³⁸ в. „Труд“ от 2 юли 1977 г., 21 май 1977 г.
- ³⁹ в. „Вечерни новини“ от 29 септември 1977 г.
- ⁴⁰ в. „Труд“ от 5 октомври 1977 г.
- ⁴¹ в. „Народна култура“ от 11 февруари 1977 г.
- ⁴² в. „Отечествен фронт“ от 25 януари 1977 г.
- ⁴³ в. „Литературен фронт“ от 20 октомври 1977 г.
- ⁴⁴ сп. „Филмови новини“, кн. 2/1972 г.
- ⁴⁵ в. „Литературен фронт“ от 1 март 1973 г.
- ⁴⁶ Я к о М о л х о в. „Съблазните на пътуването“, изд. „Георги Бакалов“, Варна, 1976 г. стр. 239
- ⁴⁷ в. „Литературен фронт“ от 20 октомври 1977 г.
- ⁴⁸ Я к о М о л х о в. „Съблазните на пътуването“, изд. „Георги Бакалов“, Варна, 1976 г. стр. 255
- ⁴⁹ ⁵⁰ ⁵¹ ⁵² ⁵³ Пак там, стр. 243, 31, 32, 39, 39, 256



Кшищоф Зануси за „третото кино“

Названието „трето кино“ е измислено от критиците. То е несигурно и неизбистрено. Все още не е известно дали „трето кино“ действително съществува. Независимо от това някъде около 1968 г. такъв термин беше създаден и се повтаря до днес. Той обхваща хора на моята възраст, т.е. от тридесетте години, поколение, което достигна самостоятелна изява в игралния филм към края на шестдесетте години. Характерна е не възрастта на творците, нито моментът на дебюта, а определената им тематична ориентация. Поколението преди нас се насочваше преди всичко към проблемите на поголеми колективи, на цели групи, към проблемите на народа и поради това

беше ориентирано към темата на войната. Интересуваше се какъв е генезисът на сегашна Полша, на нашия свят, как и при какви условия е бил създаден. С това се занимаваше, ако можем така да го наречем, „второто кино“, тъй като „първото кино“ е киното на Якубовска, Форд, Рибковски, Бучковски, Богзиевич, Босак и на някои други творци, които преживяха войната и след нея полагаха основите на кинематографията, започвайки от нула.

„Второто кино“ е т.нар. „полска школа“, от която с най-голямо име останаха Вайда, Мунк, Кавалерович, Куц, Хас, Моргеницерн, Пасендорфер, Петелски и още някои колеги. Това беше цяла група творци, които дебютираха към края на 50-те години: те усвоиха своята професия в следвоенна Полша. (Представите-

Мисли, споделени в разговор с режисьора Иван Ничев

лите на „първото кино“ по принцип познаваха тази професия още преди войната.)

И ето, че дойде „третото кино“.

Това са хора, които бяха възпитани в условията на новия строй, в условията на нова следвоенна Полша. Ние просто сме се родили и възпитали в нова общественно-политическа формация. Приели сме я някак си като даденост. И затова третото поколение масово се насочи преди всичко към съвременната проблематика. В това, струва ми се, има някаква закономерност. Нашият строй даде на хората от моето поколение почти еднакви условия за старт, почти един и същ изходен пункт. Всички имаме подобни биографии, почти еднакъв житейски опит, почти еднакво материално състояние. Не се различаваме помежду си толкова много, колкото се различаваха нашите предшественици. Просто този „егалитаризъм“, който беше донесен от социалистическия строй, оказва влияние върху нас — имаме почти еднакви шансове и затова се интересувахме от това, как всеки от нас е решил своите проблеми, как се е включил в живота, какви стойности намира в него, как разиграва своята „партия“. Разбира се, това не е индивидуализъм, а мироглед на хора, родили се при социализма.

А сега да отбележим филмите, които бяха основните моменти, от които започна „третото кино“. Ще изброя някои от тях, които са създадени най-рано: „Моло“ на Войцех Солаж, моя „Структура на кристала“, „Рейс“ на присъединилия се по-късно към нас Марек Пивовски; може да се спомене още и Витолд Лецински със своя единствен, но многоозначаващ филм „Животът на Матеуш“.

Тези филми бяха началото. След това със своя твърде неочакван филм „Третата част от нощта“ се включи Анджей Жулавски, който в действителност третира годините на

войната, но от гледна точка на човек, който изобщо не е участвувал в нея. Поколението на участниците беше възмутено от този филм. За младежта, от друга страна, това бе първият разбираем разказ за войната, защото беше представен от техния ъгъл на виждане — на въображението, а не на паметта.

Освен Жулавски към нас се присъединиха Круликевич със своите филми и преди всичко с неотдавна завършения „Вечни претенции“ и Киешиловски, който през последните години е нещо като „подпора“ на новата ориентировка благодарение на своите документални и игрални филми „Персонал“ и „Белег“. Всичко това са съвременни, обществени филми, които разказват за възможностите, стоящи пред младото поколение. Към филмите на „третото кино“ с успех можем да причислим и моята „Илюминация“, филм, който притежава същата ориентация, а така също филма на Жебровски „Оцеляване“. Разбира се, към нас можем да прибавим вечно младия представител на „второто кино“ — Анджей Вайда. Мисля, че неговите „Лов на мухи“ и „Всичко за продан“ бяха опит за диалог на нов език — езика на нашето поколение. По този начин той също се включва в течението, което се опитваме да наречем „трето кино“. Много наши филми имат успех в чужбина и откриха своя полска публика.

Появата на „третото кино“ стана възможна след редицата положителни промени в нашата кинематография. На много нови личности бе дадена думата. Производството на филми през последните години се увеличава, което дава допълнителен шанс на младите. Телевизията беше ковачницата, в която всички млади правеха първите си крачки и се учеха. Тя позволява с по-малък риск и с по-малко средства да реализираме първите половин или едночасови игрални филми, които да ни легитимират в голямото кино. Известно е, че режи-

съорите израстват не от асистенти, а именно от творците на късия филм. Това е най-добрата школа и всички ние почти без изключение сме създавали на късометражни филми, а много от нас изобщо не са асистирали. Аз никога не съм бил асистент, никога не са били асистенти и Жебровски, Пивовски, Киешиловски. През един кратък период Жулавски беше асистент на Вайда, има и няколко други наши колеги, които са работили като асистенти, но болшинството от нас са си проправяли път с късите форми в киното. Интересно е също така, че почти всички започнахме с филми, на чиито сценарии сме автори или съавтори. Най-често автори. Всичките ми филми са правени по мои сценарии. Сценариите за телевизионните си филми писах заедно с колега, който е режисьор, а не писател, Едвард Жебровски. Той прави своите филми по собствени сценарии. Краузе е съавтор, Киешиловски е или сценарист, или съавтор, но водещ. Жулавски работеше със своя баща — писател, но най-интересният му филм е създаден по негов оригинален сценарий. С една дума, цялото наше поколение създава авторски филми.

Съществува тенденцията литературата да е литературна и да не прилича на киното. Това е неин естествен инстинкт. Киното също иска да се отърси от литературата и от тук „срещите“ между режисьор и писател са фактически рядкост. Сред младите съществува огромно увлечение по авторското кино, в което решаваща роля има виждането на един човек. Но по същия начин работят Фелини, Висконти, Бергман, Бунюел, Антониони, Тарковски — въпреки сътрудниците техните филми са по принцип творение на режисьорското въображение. Всичко това е съществено, тъй като традиционната формула на „железния“ сценарий се изживява дори в Холивуд, където много творци се отказват от нея, а големите режисьори имат все

по-голяма свобода.

Ако ме питате какъв е приносът на нашето младо кино, ще ви отговоря, че той е в по-голямата свобода на повествованието, в елементите на ониричното кино или на киното, което свързва образите по принципа на произволните хрумвания и по-голямата свобода на движение във времето, като при това се запазва реалността на представяните събития. Това е революцията, която извърши преди години Фелини и към която ни приобщи всички. Действителността, показвана на екрана, не се покрива с реалната действителност, а е артистично и свободно преработена. Тя е също реална, но реална в друга плоскост, като съня или нашето въображение. Това беше началото на новата вълна, в която се родиха първите творби, интерпретиращи действителността по един особен начин. „Хирошима моя любов“ и „Миналата година в Мариенбад“ на Рене бяха филми, които решително промениха принципите на филмовия разказ. Към тях се присъедини и Бергман, макар че структурира филмите си по друг начин. Това по-фино творчество преди няколко години не беше масово, то не беше разбираемо от широката публика. Днес филмите на Фелини са приемани добре. Такива филми като „Рома“, „Амаркорд“ имат голям успех сред широката публика, въпреки че от самото начало е известно, че не показват действителния свят, а света, пречупен през въображението на твореца.

Езикът на киното изключително еволюира и днес публиката все по-добре разбира неговите нови елементи, като без особени трудности следи тяхното развитие. Това развитие премина известни етапи. Някои филми на Айзенщайн, някога приемани с големи усилия, днес са съвсем разбираеми. „Хирошима моя любов“, която на времето беше шок за публиката, в последствие не учудваше никого със своеобразния си начин на разказване. Разбира се, има страни, в които

способността да се четат образите е много ограничена. Но в същото време даже най-масовото комерческо кино, например индийското, което през миналата година следях, въвежда много елементи от езика, който принадлежи вече към най-съвременните постижения на днешното кино.

Ясно е, че с развитието на обществото и културата настъпва процес

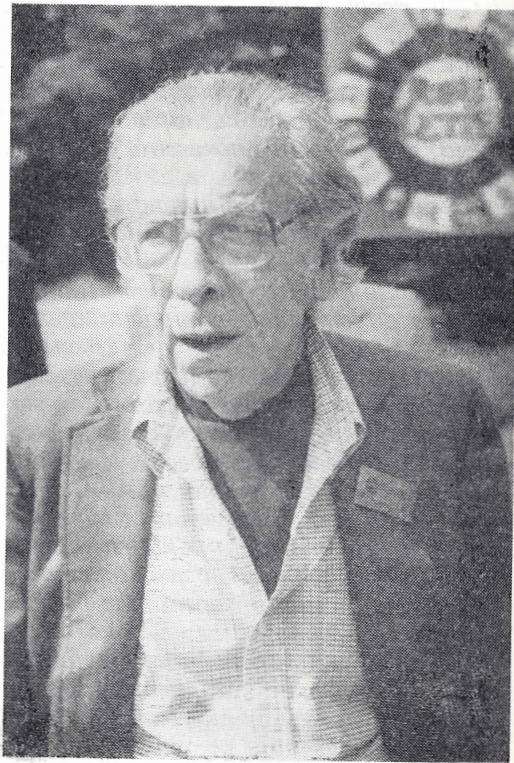
на диференциация, който наблюдаваме днес във всички социалистически страни. И това не е антидемократичен по своята същност процес. Напротив, в него се открояват дадени обществени групи, които са по-авангардни и чийто произход е най-често работнически. Тези групи можем да срещнем във всички нови градски работнически квартали, а също така и в новото поколение на село.

Пътят на документалиста

(среща с Лео Хурвиц)

ХРИСТО МУТАФОВ

Името на този американски прогресивен документалист ми беше известно от кинолитературата, но неговите филми никога не бях гледал. За живота му и неговите борби в продължение на четири десетилетия за едно независимо американско кино почти нищо не знаех. При първата ни среща на Международния симпозиум за влиянието на съветското кино в развитието на световната кинематография той ще проговори нищо за себе си. Разменихме си само най-обикновени любезности, характерни при такива случаи. Присъстващият на тази среща италиански критик и теоретик на киното Гуидо Аристарко след това ми каза: „Слушай, тоя Хурвиц е голям човек!“ Това изостри моя интерес и с всеки изминат ден фигурата и делото на този всеотдаен труженик на американското независимо кино пред мен се разкриваше по-пълно. Видяхме неговите филми: „Родна земя“ и „Сърцето на Испания“, чухме неговия развълнуван доклад, имахме възмож-



ност надълго и широко да беседваме. От това, което натрупах като впечатления, ще се опитам да изградя един портрет на този дребен на ръст и скромен човек, но голям кинематографист.

Още през университетските години (1926—1930) интересите на Лео Хурвиц към изкуството, философията и поезията изкристализирват в едно увлечение към киното. Той завършва Харвардския университет, който се счита в Съединените щати като крепост на интелектуалци. Но младият Хурвиц не възприема становището на тогавашните интелектуалци, че киното е опростен заместител на театъра, един „цирк“ на масите. Той вече е почувствувал, че това младо и още неутвърдено средство е способно да отразява дишането на живота по свой собствен начин, като обединява в едно и синтетичната красота на поезията, и разнообразните шрихи на живописата, и хореографната структура на танца, и ритъма на музиката. Наистина, повечето филми от онова време са отвлечени сънища за масите, които използват забележителната изразна сила на киното само за да възбудят страстите и да отвлечат вниманието от проблемите на заобикалящата го действителност. Питам Лео Хурвиц кои филми и автори по онова време са оказали влияние върху него: „Аз считам, че Чарли Чаплин е велик артист. Считам го и до днес за ненадминат. Една от причините да смятам Чаплин за голям художник е неговата забележителна фантазия, която прави неговите образи живи и убедителни.“ Към 1927 година Хурвиц има възможност да види някои авангардни филми на Алберто Кавалканти, Луис Бунюел, Рене Клер и Жан Кокто. Тези филми са абстрактни по своето съдържание, но той ги приема повече като опит да се начупи филмовото повествование и се обогати филмовата изразност. След това има възможност да види някои от английските филми на Джон Грирсън

и Пол Рота, които са насочили своите камери към действителността и са направени добре, но и те също така не му харесват, защото нямат вътрешен огън и определена социална позиция.

Ето защо, когато има възможност да види съветските документални филми на Есфир Шуб и Дзига Вертов, те му правят много силно впечатление преди всичко със своята социална насоченост и търсенето на нови изразни форми. И това не е случайно, то се дължи на семейната традиция. Бащата на Лео Хурвиц е бил социалист, от малък той е слушал за социалните противоречия, четял е марксистическа литература: „Аз знаех какво е стачка, аз знаех какви са проблемите на капитализма, аз знаех за какво се бори работническата класа.“ А когато има възможност да види филма на Айзенщайн „Десетте дни, които разтърсиха света“ („Октомври“), филма на Пудовкин „Краят на Санкт Петербург“ и най-вече филмите на Довженко „Арсенал“ и „Земя“, Лео Хурвиц разбира каква е силата на изображението, когато то се използва с интелигентност и художническо вълнение. А когато прочита книгата на Пудовкин „Техника на филма“, той е поразен от дълбочината на изследването на филмовия език, завладян е от идеята, че при монтажа на филмовите изображения се създават идеи и чувства, които може и да не са съществували в отделните кадри. „Пудовкин ми отвори очите — казва Хурвиц. — На мен ми стана ясно, че ако киното иска да бъде истинско изкуство, основната движеща сила трябва да бъде творецът със силата на своите идеи, със своето отношение към хората и любовта си към киното. Отделните дейности на това творчество трябваше да бъдат органично обединени както инструментите в един оркестър. Разбрах, че ако трябва да правя филмите, които исках да правя, аз трябваше да водя упорита борба за независимост от системата на киноинду-

стрията.“ В това изказване на Хурвиц всъщност се крие неговото кредо на честен и независим творец. В него е изразена признателността към реалистичната съветска киношкола за неговото формиране.

По онова време в Съединените щати няма нито един филмов институт за подготовка на кинокадри. Пред Лео Хурвиц са открити само две възможности: или да постъпи на работа в киноиндустрията, или да започне да прави сам филми. Той избира второто, по-трудното решение. За да изкарва прехраната си, работи като фотограф, критик, редактор, рецензент на книги и филми и използва всяка най-малка възможност да прави филми. Този период на тридесетте години Лео Хурвиц е описал подробно в своята статия, публикувана в брой 15 на „Кино и време“, и в своето изказване на симпозиума (бр. 9/1977г. на сп. „Киноизкуство“). Затова аз няма да се спирам на него. Искане ми се само да отбележа изключителната жизнена и творческа сила на Хурвиц. Отначало, както сам признава, той се учи на кино от самата практика, от филмите на съветските майстори и трудовете на Пудовкин, а след това започва да създава забележителни документални филми, които разширяват естетическите възможности на този жанр и влизат в класиката на световното кино.

Един от тези филми е „Сърцето на Испания“. Той се открива с бомбардираните сгради, с Мадрид в развалини. „Кръв е била пролята тук“, казва дикторът. Войната е погледната откъм онова нещастие, което тя донася на хората, проливането на кръв. Следва един епизод от нормалния живот на града, с хората, които се разхождат, с ежедневно оживление — това е необходимо на града и на хората. И тогава отново една експлозия, първите сцени на фашистката атака върху Мадрид — хора тичат из задимените улици, деца се изравят из бомбените кратери. И отново сцени от „ежедневието“ на гра-

да: доброволци се обучават, деца играят на война. Редуването на тези епизоди създава у зрителя едно активно отношение против войната, той изпитва едно силно вътрешно желание хората да живеят без страх от война. Сам Лео Хурвиц по този повод казва: „Този филм направих, за да помогна за събирането на помощи и пари за американската медицинска група в Испания, за да помогнем на Републиканското правителство. Това беше основната причина. Но аз исках да направя и нещо повече — да разкрия отвътре какво нещо е борбата на един народ, и то не само в Испанската гражданска война срещу Франко, а такава, каквато тя може да бъде и навсякъде другаде по света.“

Безспорно политическото верую и естетическите принципи на Хурвиц намират своя най-завършен израз във филма „Родна земя“. Филмът се открива с основната мисъл, че това е разказ за борбата за свобода в САЩ в наше време. Той и неговият съавтор Пол Странд тръгват още от аграрния период в развитието на Америка, за да стигнат до модерния индустриален капитализъм. Онова, което прави впечатление, е начинът, по който филмът използва основните символи в живота на страната, превърнати в идеали, за да ги свърже с измененията на материалната база и покаже американските традиции като последица от обективните обществени промени. Така в епизода за индустриализацията е прокарана идеята, че когато хората започнаха да работят по заводите заедно, тяхната съдба стана еднаква, съдбата на експлоатирани, и те се научиха да мислят и да действуват заедно. Това е вече една нова дефиниция, отнасяща се до свободата, не индивидуалистична и аграрна, както в миналото, а колективна, на формираната се работническа класа.

Лео Хурвиц казва, че в този филм той се е стремил да отрази постоянната борба между потисници и по-

тиснати, която е съпътствувала историята на Съединените щати. Че за свободата всъщност е трябвало да воюва всяко поколение! „Още великият американски държавник Джеферсън е казал, че дървото на свободата трябва да се напоява с кръвта на тираните всеки двадесет години.“ Но Хурвиц отправя критика и към известните исторически документи като „Декларацията за независимостта“ и „Законът за правата“. „Те — казва той — съдържат в себе си стратегията и позициите на тогавашната управляваща класа — на собствениците на земя и укрепващата буржоазия... Американската буржоазия по онова време беше заинтересована да се освободи от колониалната опека на Англия и затова декларира: всички хора, които притежават собственост, са създадени равни, а те трябваше да кажат просто — всеки човек е създаден равен на другите и всеки има право на човешко щастие. . . Какво стана тогава? Нас, които със своите филми казвахме, че борбата за човешка свобода трябва да се води във всяко поколение, ни обвиниха, че не сме патриоти, че сме антиамериканци, а ние просто се борехме за правото на изказване и правото на работниците да се обединяват в защита на своите интереси.“

Филмът „Родна земя“ е готов за прожекция на 8 декември 1941 г. — един ден след атаката на японските самолети над американската военна база Пърл Харбър. Изминали са пет месеца, откакто хитлеристите са нахлули в Съветския съюз. Съединените щати са принудени да влязат във войната, след като години наред са гледали от страни агресивните приготовления на хитлеристка Германия и Япония. Издигнат е повикът за национално единство на американците. Макар и приет възторжено всред профсъюзните среди, филмът не може да се разпространи широко, защото в него е изострен конфликтът между управляващата капиталистическа класа и работническите

синдикати. А в момента е необходимо национално единство за водене на войната срещу фашизма. Американските бизнесмени трябва да се склонят да обединят силите си със Съветския съюз, да се откажат от предишната си политика на изолация на Съветския съюз и дори да му помагат в тежките военни усилия. Хурвиц знае, че сега това е правилната позиция и тя трябва да се следва, но не може да се примири филмът му да стои в кутиите. „По това време — разказва той — аз посетих секретаря на партията Фостър и му разказах за участието на филма „Родна земя“. Той вече беше видял филма и го беше харесал много. Фостър беше търпелив човек, а аз тогава бях нетърпелив и мислих, че това е погрешно търпение, и му заявих, че не може да имаме истински период на национално единство, ако забравяме историята. Тогава той ми каза, че сам е написал книга, която обаче ще остане в чекмеджето до края на войната по същите причини. Не се тревожи, ми каза той, на класовата борба пак ще ѝ дойде времето.“

И така военните години впрягат Хурвиц в нови задължения. Той пише сценарий за филма „Песен за свободата“. Включва се в новообразувания център за военна информация, работи върху военните филми „Мост от хора“ и „Утре ние ще излетим“, работи за Британския информационен център, където подготвя филми за разпространение в Америка. Дори за кратко време има договор с продуцента Дейвид Селзник като сценарист и режисьор. Най-значителната му творба от този период е „Странната победа“, 76-минутен документален филм, посветен на войната. Филмът е прожектиран непосредствено след войната на първите филмови фестивали в Карлови вари и Венеция. В Карлови вари е награден и филмът му „Родна земя“.

По това време прави първите си стъпки телевизията. През експерименталния ѝ период Лео Хурвиц

участвува най-активно в нейното утвърждаване като средство за масова информация във фирмата Си Би Ес. Работи като режисьор и ръководител на отдела за вътрешна и международна информация. Той създава образци на телевизионни информационни програми, които намират широк отзвук и за които получава три пъти наградата на Американското дружество за телевизия. Той вече е утвърден и всепризнат киноделец и е поканен като преподавател в Америкън Тиатър Уйниг, в известната школа Уъркшоп в Ню Скул, в Катедрата по радио и телевизия в Нюйоркския университет. Но въпреки широкото обществено признание на неговия талант края на 40-те години е периодът на преследване за антиамериканска дейност. Хурвиц преживява особено тежко огъването на режисьора Елиа Казан пред комисията за антиамериканска дейност, който го назовава в своите показания.

Изоляцията, в която са поставени прогресивните американски кинодейци през този мрачен период, принуждава Хурвиц да работи под чуждо име или за известно време да прекъсне създаването на своите политически филми и да прави рекламни филми („Бирата Рейнголд“), заснема за телевизията „Кармен“ и „Травиата“ и др. За известно време той е назначен за директор на филмовия департамент на Обединените нации, където създава осем документални филма от серията „Това са обединените нации“.

Към края на петдесетте години Лео Хурвиц снима и първите си два филма по метода на синема-верите — „Предпазване от злополуки“ и „Младият борец“. Той обаче не смята този метод много перспективен за изразяване на големите идеи на нашето време, които вълнуват художника. Той счита, че проблемът за големите обобщения принадлежи на кинотвореца и той трябва да има смелостта и уменията да ги направи. Доказателство за това е и неговият следващ

филм „Музеят и яростта“ (60 минути) — един документален филм за концентрационните лагери, в който той отново прилага своите идеи за документалния филм. Мишел Карденак е отбелязал в „Летр Франсез“: „Този филм е една завладяваща и метафорична изява, в която се смесват най-вълнуващи преживявания с ежедневни грижи, трагично величие с ежедневни анекдоти.“

През този период Лео Хурвиц е един от инициаторите и основателите на Международната гилда на филмовите режисьори и в продължение на седем години е член на нейното ръководство.

В началото на шестдесетте години заедно с Чарлс Прат той заснема 60-минутния филм „Тук на края на водата“. За него критиците отбелязват, че „това е един от най-поетичните филми на нашето време, една поема за красотата на природата“. Филмът получава голямата награда на фестивала в Монтевидео, на фестивала в Бостън и др.

Публицистичната страст на Лео Хурвиц се развихря отново с работата му по процеса „Айхман“. Той е натоварен да предава ежедневни информации от процеса на американската, английската и западногерманската телевизия. За тези предавания той получава няколко награди, а от видеозаписния материал той създава своя филм „Присъда за утре“. „Ню Йорк хералд трибюн“ отбелязва: „Терминът „ежедневна кореспонденция“ е имал своите прояви многократно през последните години, но в неговия най-добър смисъл той е приложен от Лео Хурвиц във филма „Присъда за утре“, едно вълнуващо и навременно обобщение на процеса „Айхман“. Също така по случай първата годишнина от убийството на президента Кенеди той създава филма си „Есе за смъртта“ (77 минути). Критиката отново отбелязва: „Зрителите са завладени от художественото внушение. Това е един вълнуващ филм, лично изстрадан, дълбоко почувству-

ван разказ за смисъла на живота.“ Последната му остро публицистична творба е „Познавате ли един човек, наречен Гойя“, един филм, посветен на разкопките на избитите през време на войната във Виетнам. Този филм е заснет с участието на жена му Пеги Лаусън. Пак с нейно сътрудничество и с консултацията на известния теоретик на киното Рудолф Арнхайм Лео Хурвиц заснема и една серия от четири филма за Американската федерация по изкуствата под общата рубрика „Изкуството да виждаме“ („От криване на един пейзаж“, „Пътешествие в една картина“, „Светлината и градът“, „Светлината и природата“).

През 1969 година той е поканен да оглави Висшия институт за кино и телевизия при университета в Ню Йорк. Той приема тази почетна длъжност с изричната уговорка, че ще продължи своята работа като автор на филми. В продължение на пет години той е директор на института и професор по кино. През това време институтът си спечелва името на най-доброто заведение за подготовка на кино- и телевизионни кадри в страната. През 1974 година Хурвиц се оттегля поради изтичане на мандата му, но организацията и традициите, които той въвежда в подготовката на младите творци, си остават и до днес, те продължават да дават своите положителни резултати.

Картината върху творчеството на Лео Хурвиц няма да бъде пълна, ако не споменем и неговите два телевизионни филма: „Слънцето и Ричард Липолд“ и „В търсене на Харт Крейн“, които му спечелват много награди и най-ласкави отзиви. Последният филм, който снима съвместно с жена си, „Този остров“, е посветен на изкуството, в който се разглеждат творбите, събрани в експозицията на детройтския институт на изкуствата.

През последните години Лео Хурвиц, въпреки напредналата си възраст (той приближава седемдесет години), работи като преподавател и

консултант в няколко университета, но главната му дейност е създаването на филма „Диалог с жената, която си отиде“. Идеята за създаването на този филм се ражда у него след смъртта на жена му Пеги Лаусън, подтикнат от желанието му да отрази многообразието на живота в наше време. Основната тема е израстването на съзнанието на една жена през време на нейния живот и сблъсък с житейските преживявания. Обхватът на нейните впечатления ще започва от тридесетте години и борбата срещу финансовата депресия, до началото на седемдесетте години — от икономическата депресия до депресията от Виетнамската война. Всъщност обхватът на нейните чувства ще включва всички онези събития и исторически сили, които оказваха влияние на историята и определяха живота на американците през последните четиридесет години. Хурвиц работи върху този филм вече четвърта година, повечето сам, понякога с някой асистент или негов ученик. Работата му върви бавно, както казва самият той, но затова пък той не е притеснен и може да твори спокойно. Филмът ще бъде готов след около една година. „Аз чувствавам, че „Диалог с жената, която си отиде“ ще бъде моята най-богата и най-проста творба — казва Хурвиц, — той докосва дълбоко нашата ера и нашия съвременен живот. Неговата нова форма позволява на зрителя да навлезе активно във филма със своя жизнен опит в противовес на пасивността, която повечето филми предлагат.“

Няма съмнение, че обогатен от мъдростта на годините и натрупания огромен творчески опит Лео Хурвиц ще ни поднесе още един шедьовър на документалното кино. Неговата енергичност и непоклатимостта на неговите идейни схващания, в които ние имаме възможност да се убедим на симпозиума във Варна, са достатъчна гаранция за това.

Лужишки филми на български екран

Похвалната инициатива на Българска национална филмотека да представи на кинолюбителите програма от лужишки документални филми събра на 12 януари т. г. желаещите да се срещнат с изкуството на един слабо познат у нас народ. Ето защо ще си позволя да поясня, че лужишките сорби, наричани още венди, които населяват областта Лаузитц (Лужица) в ГДР, са малка славянска група, наброяваща около 100 000 души. Преживели векове сред немския народ, те са успели, преминавайки през катаклизмите на разни епохи, да съхранят своята етническа принадлежност, език, културни традиции и общност с останалите славяни. Днес лужичаните са равноправна част от населението на ГДР и се ползват с активното съдействие на правителството за културен напредък и на тази основа се укрепва националното им съзнание.

Историята на лужишкото кино започва през 1913 година със заснетия от датския режисьор Петер Урбан Гад филм с Аста Нилсен, където е използван преди всичко местния интериор и среда. И в по-сетнешни произведения Лужица е главно декор, но не и обект на изследване във филмите. По време на Ваймарската република се създават редица филми, посветени на лужишката култура. С настъплението на нацизма идват тежки дни за лужичани. Отрича се традиционната им култура, отхвърля се славянския им произход. Едва след 1945 година се възстановяват правата на сорбите и от този момент нататък в рамките на социалистическа Германия започва бърз разцвети възраждане на това малцинство. За цялото си съществуване лужишкото кино разполага с 60 филма, от които 35 са заснети след Втората световна война. Това са преди всичко

документални и научно-популярни филми, един анимационен куклен филм (реж. Ян Хемпел) и игралният „52 седмици са една година“ (1955 г.) по едноименния роман на изтъкнатия лужишки писател Ян Бреца. В момента се работи над два филма и се очаква секцията на лужишките кинематографисти към Съюза на филмовите дейци на ГДР да получи неговия самостоятелна студия за нуждите на своето филмопроизводство.

От тези скромни данни дори само в едно направление — киното — се разбира, че лужичани най-накрая са намерили благодатен климат за спокойно съществуване и растеж. Но повече познание за тях ни носят именно четирите късометражни филма, показани на софийския екран в кино „Дружба“. Може само да се съжалева, че поради неосведомеността на гражданите прожекцията имаше твърде каменен характер. Но малкото зрители бяха развълнувани от изкуството на почти неизвестните нам сорби.

Като цяло филмите излъчваха специфичния ренесансов заряд на настоящата сорбска култура. Поразително е и усещането за поетична тоналност, обогатеност на творбите. Главната задача на произведенията е да разкрият различни аспекти от историята и съдбата на лужишките славяни или, както образно е казано в „Портрет на едно средище“ (1975 г., режисьор — Конрад Херман, сценарист — Юри Брезан), „малки истории от един спокоен пейзаж, под чийто гръбнак лежи най-твърдият гранит на Европа“.

Най-интересен от кинематографична гледна точка бе филмът „Струга — картини от един пейзаж“ (1972 г., режисьор Конрад Херман, сценаристи Тони Брук и Кито Лоренс), отличен с диплом на Московския кинофести-



„Струга — картини от един пейзаж“

вал. Творбата е посветена на 60-годишнината от създаването на Социалистическата национална организация на сорбите. Авторите разглеждат проблеми на съвременното социалистическо строителство в контекста на националната културна традиция и известни конфликти, които възникват във връзка с динамичното преобразяване на природния пейзаж, със създаването на промишлени центрове. Една тема актуална и важна за всички хора по света. Но особеното във филма е националният колорит, вплетен в система от символи на сорбския бит, нрави, обичаи. В основния градеж на филма е залегнала поемата на Кито Лоренс, но тя не е онагледена

на екрана, а чрез присъщите на киното средства се възсъздават нейните мотиви. Спомням си една фраза с многозначителен подтекст, която изненадва с директността и прямотата си. Ще я цитирам по памет: „Мързеливите хора замърсяват земята ни.“ Споменавам тази сентенция, както бих я нарекла, за да илюстрирам и една друга много съществена черта на лужишкото кино и на лужишкия народ. Това е неговата откровеност и откритост. Нещата и за добро, и за зло се мерят с истинските им стойности и сигурно затова лужичани ни гледат без стеснение от екрана, с висша простота и естественост, като че ли са недействителни. Това личи във

всичките филми, но най-събрано този пречистващ поток извира от „Портрет на едно средище“. И може би най-настоятелното в това отношение свидетелство е анкетата сред децата. Отговорите им са непосредствени, изтъкани от убеденост в основната алтернатива — да вършат това, което ще принесе полза на другите.

Един филм, който говори за изворите на изключителния сорбски патриотизъм и национален стоицизъм, е „Мерчи Новак-Ниехорнски — художник на своя народ“ (1976 г., режисьор — Ян Хемпел, сценарист — Юри Кравца). Заснет в дните, когато се чествува 70-годишният юбилей на големия лужишки художник и писател М. Новак, филмът проследява трудния, упорит и борчески път на твореца, участието му както в сътворяването на сорбската култура, така и в опазването ѝ от набезите на фашистите. А какво значение има за поддържане на националния дух и самосъзнание на сорбите културното наследство и новата социалистическа култура се вижда най-синтезирано в „Аз те чувам — аз те виждам“ (1977 г., режисьор — Ролф Хофман, текст — Петр Малинк). Самото заглавие на филма е старинна наздравица, изразяваща доверие, приятелство. Целият филм е поетичен наниз от на-

родни обреди, тръжества, пъстра картина на сорбското фолклорно богатство, красиво и ободряващо като празничните носии на лужичанки. Във връзка с тези наистина кокетни костюми ще посоча още една подробност, отнасяща се до съвременните млади момичета. За разлика от повечето си връстнички по света тези прозорливи девойки с удоволствие носят празничните одежди на бабите си и дори си търсят поводи да се докарат с тях. Може би дори в този незначителен детайл бихме могли да открием залог, че сорбският народ няма да изчезне и в бъдеще, защото той не само обича и ревностно пази своята национална принадлежност, но и непрекъснато я поддържа в подрастващите поколения. Затова не ни изненадва многозъбият багер, символизиращ прогреса, който се появява в почти всички филми. Дори в „Аз те чувам — аз те виждам“ дикторският текст ни внушава, че колкото и дълбоко да се разравят земните недра, няма да бъдат отнесени натрупаните културни пластове, няма да изчезне националното чувство. И именно с това чувство са пропити творбите на младото сорбско кино, което говори за вярно избрания път на развитие.

КАЛИНА МАЛЕЕВА

Педя земя между два океана и едно новородено кино

ТОДОР АНДРЕЙКОВ

— Коста Рика, ти ли си?
Валери Петров

Буржоазната масова култура почти е изградила свой мит за Коста Рика. В няколко американски и френски филма симпатични гангстери след голям „удар“ ловко изчезват от своята страна и безгрижно гулят по плажовете на Коста Рика. Малка страна на края на света с прекрасна природа и без никакви закони. . .

И в нашето съзнание това екзотично наименование събужда преди всичко екзотични представи. Българският рибар Костадин Костадинов Аламански от „На малкия остров“ е взел или получил псевдонима Коста Рика сигурно, за да се свърже личността му с далечни плавания по непознати и тайнствени места. . .

СТРАНАТА, ХОРАТА, АТМОСФЕРАТА

Нека ми бъде простено едно по-дълго въстъпление, но ние май наистина почти нищо не знаем за Коста Рика, а някои предварителни „данни“ ще ни помогнат по-вярно да усетим и културния дух на страната, най-младият филиз на който е киното.

По територия Коста Рика е малко по-малка от половин България и заедно с югоизточната си съседка Панамá лежи в най-тясната част на Централноамериканския провлак. Ако Крали Марко стъпи с левия си крак в кратера на Ирасу, а с десния в кратера на Поас (два от най-големите действащи вулкани в света), може да плювне в Тихия океан, а ако се обърне назад и поеме повече въздух — и в Атлантическия. На тая тясна земица с разточително-пищна тропическа природа, между морското равнище и върховете

на Кордилерите, стигащи до 4000 м, живеят два милиона сърдечни и приветливи костариканци. Столицата Сан Хосе е колкото Пловдив, а всички останали градове са под 30 000 жители.

Костариканците сами наричат страната си „страна на приятелството“. И имат солидни основания за това. Коста Рика е открита от Колумб през септември 1502 г. по време на четвъртото му пътуване. Казват, че името на страната е останало от първата фраза на възторг на адмирала: „Богат бряг!“ Колониалният период приключва с обявяването на независимостта през 1821 г. След изключително бурния за всички латиноамерикански страни XIX век за Коста Рика започва продължителен период на мир и спокойствие, странно изключение за този район на света. Докато останалите пет малки републики на Централна Америка (за да се ограничим само с тази част от Латинска Америка) от началото на XX век до днес с кратки периоди на отдых постоянно попадат под тиранията на диктаторски режими с фашистки и полуфашистки характер, Коста Рика в държавно-политическата си практика затвърдява принципите на парламентарната буржоазна демокрация, а в социалната област — до голяма степен благодарение на активността и авторитета на Комунистическата партия — е реализирала може би най-големите завоевания на целия континент. В новата конституция, приета в 1943 г., по инициатива на комунистите е включен цял раздел, наречен „Социални гаранции“. По същото време се замисля и постепенно се внедрява на практика цял комплекс от мероприятия, насочени срещу монополите, едрата буржоазия и едрите земевладелци, в полза на трудещите се и на всички малоимотни слоеве от населението. Социалните завоевания на 40-те г. се развиват и увеличават през 60-те и 70-те г. с активното съдействие на комунистите и другите леви сили. Понастоящем Коста Рика с редица свои особености изглежда направо „странна“ държава за своя регион. Някои от тях изглеждат дори парадоксални. Например:

— Това е може би единствената страна **без армия** (а това значи и без военен бюджет!!!). Съвсем обркан питах костариканците: Е как така? Съвсем сериозно ти отговарят: Когато е всеобщо известно, че не си въоръжен, е някак си неудобно да те нападат. Тази видимо съвсем наивна формула е издържала проверката на вече четири десетилетия. И все пак? Точно когато бях в Коста Рика, се случи граничен инцидент с Никарагуа. И тогава се показва и цялата костариканска армия. По няколко от централните кръстовища на Сан Хосе и пред никарагуанското посолство се разхождаха групи въоръжени мъже в тъмносини униформи с кепета. Униформите бяха съвсем чистички и новички, с идеални ръбове. „Армията“ — това са доброволни отряди от работници и служещи, които си държат пушките и униформите в къщи зад вратата. На щат, както ми обясниха, има само военен министър (необходим и заради известно международно представителство) и няколко генерали и офицери. При нормална обстановка и полицаи е трудно да се забележи из Коста Рика. . .

— Тази малка страна се гордее с най-високо общо ниво на образование в цяла Латинска Америка. Неграмотни изобщо няма. Основното образование е безплатно и задължително, средното е безплатно, без да е задължително, а висшето е безплатно за студентите от работнически и селски произход. Никой костариканец няма да пропусне да ти каже най-популярната фраза в страната: че родината му е единствената страна в света, в която има повече учители, отколкото военни!

— Последователна и „отявлена“ антиимпериалистическа политика. В продължение на много години постепенно се ограничават позициите на про-словутата „Юнайтед фрут къмпани“. През 1971 г. избухнала голяма стачка на работниците в американските бананови плантации. Подкрепили я не само

всички трудещи се, но и самото Законодателно събрание на страната. 26 депутати от всички политически партии отишли в района на стачката лично да изразят солидарността си с работниците. Стачката победила. . . А Законодателното събрание има всичко на всичко 57 депутати.

— Коста Рика е първата централноамериканска република, сключила дипломатически отношения със СССР и социалистическите страни. И не само ги е сключила, а най-искрено желае да ги развива и търси форми и на културно и търговско сътрудничество.

— Напоследък в Коста Рика се е струпала многочислена политическа емиграция — главно комунисти и социалисти — от диктаторските режими в Чили, Аржентина, Парагвай, Уругвай и т. н. Тази емиграция, ползваща се с живите симпатии на населението, оказва благотворно влияние върху политическия и културния климат в страната. Тя е приета и официално и редица политемигранти вече са назначени на държавна служба и дори на отговорни постове.

И така Коста Рика наистина е „страна на приятелството“. . . Ще ми се да „закръгля“ с няколко най-непосредствени впечатления, с няколко „детайла“:

— Костариканецът е контактен, непосредствен и искрен в общуването, склонен да разкрива себе си и активно търси разбиране.

— Любознателен е до немай-къде и не се бои дори да стане досаден в любознателността си.

— И столицата Сан Хосе, и другите градчета са спокойни, отпуснати и дружелюбни. Неусетно те предразполагат и за дълга разходка, и за приятна отмора на чаша разхладително питие или „банана-сплит“. Не по-малко приятна е и вечерната разходка, за разлика от други американски столици, където вечер се колебаеш дали изобщо да излезеш.

— В Сан Хосе няма маркирани спирки на градския транспорт. Автобусът спира там, където му махнеш. Качваш се, без да бързаш, а другите пътници те гледат усмихнато. (А пропб — през целия си престой не чух нито една кавга.)

— В Сан Хосе са наименовани само 9 авенюта в центъра на града. Останалите улици нямат нито имена, нито номера (вместо име). Свои, улични номера няма нито една улица. От това се притеснява само чужденецът, докато и той свикне със системата. После спокойно си вика такси и му дава адреса: „Оттук направо до синята къща, после наляво до кривата палма и след това надясно до зарзаватчийницата на бай Педро.“ Например официалният адрес на Филмовия департамент към Министерството на културата гласи: „100 метра северно от Жълтата къща!“ Лично за мене това усмихнато безгрижие спрямо градската топография повече от всичко друго разкрива костариканеца и страната му — страната на приятелството. . .

КУЛТУРНАТА АТМОСФЕРА, БЪЛГАРСКИЯТ ФИЛМ

В Коста Рика е на почит строителството. Освен на масовото, евтино жилищно строителство напоследък голямо внимание се обръща и на културното строителство. И в буквалния смисъл — в момента е в строеж огромен културен комплекс в самия център на Сан Хосе, който композиционно ще се свърже със строения още в XIX век Национален театър и ще носи името „Площад на културата“. И в обобщения смисъл — като стимулиране развитието на културата.

Това стимулиране се свързва още с образователния процес. Министерството на културата има свое голямо издателство за художествена литература, което продава продукцията си на гражданството, но я предоставя и без-

платно срещу показване на ученическа или студентска карта. Това издателство активно застъпва световната литературна класика. Самото Министерство на културата е устроено икономично и рационално. То всъщност обхваща три големи ресора и се нарича Министерство на културата, младежта и спорта. В момента цялата култура на Коста Рика е под управлението на г-жа Китико Морено, писателка и кинорежисьор. Бившият министър на културата е също жена — Кармен Наранхо, известна писателка и художничка (името ѝ се появява и по европейските биеналета). От това не би следвало да правим извода, че културата в Коста Рика е феминизирана, а по-скоро, че жената там е разкрепостена и има възможност за разкриване на творческите си способности.

Между изкуствата реални завоевания в Коста Рика имат литературата, живописата и особено театърът, който е със стари традиции. Големият Национален театър, един бисер на архитектурата, е построен още когато Сан Хосе е имал по-малко от 50 хил. жители. В него често гостуват чуждестранни драматични и оперни трупи, сградата му е почитан домакин на международни театрални фестивали. Репертоарът е много амбициозен: от Шекспир до съвременни латиноамерикански автори, от Гогол до О'Нийл, от Чехов до Т. Уилямс и Старт.

Що се отнася до киното, тук положението е достатъчно сложно. Държавата за сега се е намесила в производството (т. е. създала го е), но не и в разпространението. То е изцяло в ръцете на дребни частни дистрибутори и естествено касовите качества на филмите са решаващи. Това означава, че екраните са наводнени преди всичко от американски филми (твърде често средни и лоши). Тази дългогодишна „културна традиция“ е много трудно да бъде разбита. Все пак през последните години все по-често се появяват съветски филми и от време на време по някой филм от другите социалистически страни. Българското кино за сега е представено в търговската мрежа само с „Козият рог“. Компенсацията е в това, че филмът е имал много голям зрителски успех.

Истинската културна политика в областта на киното се направлява от Националната филмотека, създадена с указ на правителството през 1973 г. Именно по нейна инициатива в края на миналата година в Сан Хосе се състоя седмица на българския филм. Настояването за организирането на тази седмица бе толкова голямо, че предизвика учудване у нас: откъде такъв интерес към българския филм? Когато заедно с Людмил Стайков (режисьор на „Допълнение към ЗЗД“, с който се откри седмицата) пристигнахме в Сан Хосе и се запознахме с обстановката, оказа се, че се касае за планомерно провеждана политика от страна на Националната филмотека, за усилия за пропагандирането на социалистическия филм. Нашата седмица бе четвърта по ред през последните две години, след седмиците на съветския, унгарския и румънския филм. Поредният проект е седмица на полския филм. Тези седмици се организират скромно, те още не разчитат на масовото посещение, защото играят ролята на първи пробиви. Разчитат обаче на **нивото** на посетителите, а в това можахме лично да се убедим. Ето защо Националната филмотека е оптимистично настроена относно перспективите на социалистическия филм в Коста Рика. А сега ще издам и една малка тайна: ръководител на филмотеката е Олга Бианки (пак жена!), чилийска комунистка, установила се в Коста Рика след преврата на Пиночет.

Най-важният извод от нашата „седмица“ е, че в Коста Рика съществува голям интерес преди всичко към социалистическата система и към социалистическата култура като цяло и оттам — интерес и към нашата култура. Това е по-малко официален интерес (въпреки че безспорно съществува и такъв) и много повече непосредствен, директен, чисто човешки, изявяващ се при всеки

контакт с интелигенцията и с младежта — публиката на нашите филми. Във всички срещи, разговори и дискусии интересът към филмите неизменно прерастваше в интерес към страната и нейния народ. Оказа се, че в българските филми латиноамериканецът търси да види преди всичко правдива картина на България и хората ѝ, след това с известно радостно учудване открива близки и нему социални и хуманни проблеми и едва на края се интересува от специфичните особености на филмовото ни изкуство, на киното като кино. Безспорно познавателната страна на филмите решително доминираше над естетическата. А това е добро условие за осъществяване на положителен контакт с идейното съдържание на нашите филми, за осъществяване на идейно въздействие. И реакцията на зрителната зала, и дискусиите доказаха това. И съвременните филми, и историческите издържаха изпита на посланици на социалистическата ни култура. В един студентско-работнически кино клуб след проекцията на филма на Стайков се състоя дискусия с направо енциклопедически обхват на въпросите. Най-куриозното беше, че дискусията просто не можеше да свърши. След повече от два часа в залата тя продължи още час във фоайето, а после и по улиците. Най-упоритите — една малка група младежи — ултимативно ни отпуснаха само 45 минути за вечеря и заявиха, че след този срок ще ни търсят в хотела. Оказаха се повече от точни. Младежите се представиха като инициатори на една организация, наречена „Диалог“, посветила се на борба с буржоазната масова култура и пошлото търговско кино. Те искрено развълнувани заявиха, че българските филми и филмите на останалите социалистически страни са оръжие в тяхната борба. Неколцина от тези младежи дори се заинтересуваха от възможностите за постъпване във кинофакултета на ВИТИЗ. Групата „Диалог“ е под протекцията на професорско-студентския съвет на университета в Сан Хосе. Два дни преди това в университета се бяха състояли избори за председател на този съвет. Беше победил кандидатът на обединената листа на комунисти и социалисти. . . Председателят на университетския съвет има правото да заседава в Законодателното събрание. . .

В нашата „седмица“ бяха представени освен филма на Стайков, който достойно я откри, „Козият рог“ (както казах познат от по-рано и въпреки това най-масово от всички привлякъл публиката), „Цар и генерал“, „Иконостасът“, „Селянинът с колелото“ и „Матриархат“. Ще избягна подробния анализ на всеки филм във възприятието на костариканския зрител и само ще сумирам оценките в два цитата. В „Екселсиор“: „В този фестивал са включени най-разнообразни български филми. Те се открояват с изобразителна красота, поетична одухотвореност и автентичност, с каквато малко филми биха могли да се похвалят.“ „Ла Насион“ (ежедневникът с най-голям тираж): „Като имаме пред вид, че българското кино е създавало значителни филми с голяма хуманна стойност, нашата филмотека правилно е решила да организира фестивал на българския филм в Коста Рика.“

Преди заминаването ни ме прие зам.-министърът Китико Морено, която каза: „Не ни забравяйте! С удоволствие ще организираме отново фестивал на българския филм. Ние сме много малка и много далечна страна, но жадно се стремим към култура!“ Излишни са всякакви коментари. . .

КИНОДЕПАРТАМЕНТЪТ И НЕГОВАТА ПРОДУКЦИЯ

Първата част на изложението ми може би е създала впечатлението, че Коста Рика е държава без проблеми и конфликти, страна, в която всичко се развива едва ли не по мед и масло. Далеч съм от намерението да изградя нов мит за Коста Рика. Но ако тенденции за изграждането на такъв мит се забе-

лязват в текста, с удоволствие ще приема те да бъдат разрушени. С тази задача най-ефикасно ще се справи филмовата продукция на Кинодепартамента към Министерството на културата, младежта и спорта. Защото основната задача, основната страст, основният патос на тази продукция е търсенето, откриването и дискутирането на най-важните, най-наболените, най-нерешените проблеми на страната, нацията, обществения живот.

И така през януари 1973 г. се декретира създаването на Кинодепартамента. Една група ентузиазирани млади хора, почти всичките без специално образование, се събират около Антонио Иглесиас (и понастоящем шеф на департамента) и Китико Морено (която още не е зам.-министър) с лозунга: „Да се учим да правим кино, правейки го!“ Останалите са Карлос Фреер, Инго Нийхаус, Виктор Вега, Виктор Рамирес, Карлос Саенс, Едгар Тригерос и неколцина други. В програмата на новосъздадения институт се заявява, че „Кинодепартаментът е замислен като институт за култура, комуникация и информация. А това значи, че филмите, които той ще създава, ще бъдат кинодокументи с културен, образователен и социален характер, чиято цел е да обогатят начините за комуникация между костариканците и да укрепят опита и волята на всички ония, които страстно желаят едно по-добро бъдеще на своята родина.“

Финансово-производствените основи на Кинодепартамента са положени с 250 000 долара, отпуснати от правителството и с една помощ от страна на ЮНЕСКО и програмата за развитие на ООН — общо още 202 000 долара. С тези пари е доставен един минимум снимачна, осветителна и лабораторна техника на 16 мм.

За изтеклите пет години малката група костарикански кинематографисти са създали около 40 документални филма. За сега самите те са твърде далеч от мисълта да преминат и към производство на игрални филми. И не само защото все още не разполагат с 35 мм техника, а защото още считат това за излишен лукс, защото продължават да виждат главната си задача в създаването на проблемни документални филми, които пряко да помагат на народа и на страната в решаването на най-важните им проблеми.

Документалното кино на Коста Рика още не е направило никакви открития в областта на кинематографичната изразност. То не се и стреми към това, според скромните изявления на неговите създатели. Но с абсолютно чиста съвест мога да заявя, че то в никакъв случай не е примитивно или изостанало от световната документална продукция нито като мислене, нито като изразни средства. Костариканският документален филм се базира на чистия документ, без никакви инсценировки, и на неговия двустранен — монтажен и словесен — анализ. Авторските коментари, когато ги има, са пестеливи и насочващи и в никакъв случай не изземват приоритета на картината. Най-често обаче се използват директната анкета по дискутирания във филма проблем или коментар, който се прави изцяло от внимателно, умно и точно подбран документален герой. В това направление младите костарикански кинодейци имат завидни успехи. Не само интелектуалците и студентите, но и старците от районите на кафеените плантации, загубелите от труд работници от банановите плантации и младите докери от пристанищата Лимон и Пунтаренас, всички се изразяват и държат пред камерата не просто „свободно“, а изпълняват задачата си с желание и с все по-голямо встрастяване, защото, изглежда, и най-простият костариканец оценява ролята на киното като средство за комуникация, безспорно има какво да сподели със сънародниците си и без друго на всяка цена иска да го сподели.

Ето един съвсем бегъл обзор на темите в още малката, едва петгодишна продукция на костариканското документално кино:

— „Агонията на планината“, Инго Нийхаус, 1973 г.: с тревога поставя въпроса за масовото унищожаване на горите, изтъквайки опасните последици от този процес.

— „Възстановяването на планината“, същият режисьор, 1973 г.: почти инструктивен филм за средствата и методите за залесяване. Аapel към нацията да се включи в залесяването.

— „Недохранването“, Карлос Фреер, 1973 г.: опасните размери на феномена на детското недохранване. Теза — проблемът е здравно-медицински. Антитеза — не, проблемът е **социален**! Филмът критикува правителството за недостатъчните му грижи в това направление.

— „Тайният враг“, Карлос Фреер, 1974 г.: медицинската тема за чревните паразити отново прераства в тема **социална**.

— „Болница без стени“, Виктор Рамирес, 1974 г.: популярно изложение на националната програма за масово селско здравеопазване. Аapel към населението и обществените организации да изискват от местните власти приложението на програмата.

— „Мълчаливото мнозинство“, Антонио Иглесиас, 1974 г.: задълбочен всестранен анализ на социално-психологическата ситуация на костариканския селянин. Критика на ниските пазарни цени, транспортните трудности, спекулацията със земи, неуправляваната демографска експлозия.

— „Пуерто Лимон — май 1974“, Виктор Вега, 1974 г.: филм за най-изостаналия район на страната, където е концентрирано негърското население, апелиращ за категорична социална позиция в борбата срещу икономическата изостаналост.

— „Борбата в Ел Силенсио“, Инго Нийхаус, 1975 г.: за работническата борба, довела до национализацията на една от най-големите плантации на „Юнайтед фрут“.

— „От Рио. . . до блока“, Карлос Фреер, 1975 г.: филм за образуването на един от първите селскостопански кооперативи, стимулиращ тенденцията за коопериране на дребните собственици.

— „Затворниците“, Виктор Рамирес, 1975 г.: безжалостен анализ на социалните причини, стимулиращи престъпността в буржоазното общество.

— „Четиридесетте“, Виктор Вега, 1976 г.: критичен филм за условията, порождащи и поддържащи проституцията.

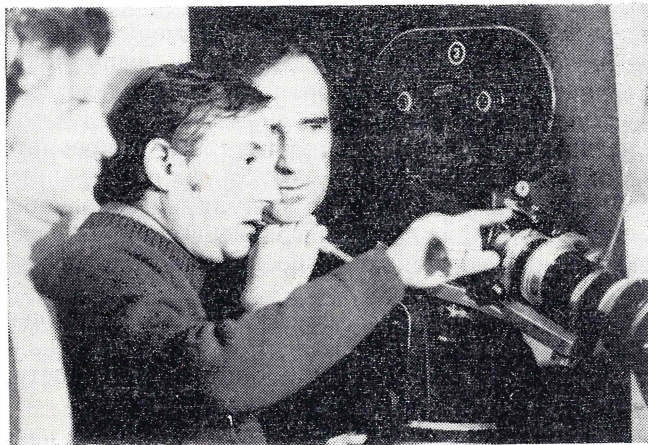
— „Коста Рика 1975“, Карлос Саенс, 1975 г.: кратка, остра и талантлива скица на контрастите в костариканското общество и в страната изобщо, устремена към бързо развитие, спъвано от традиционните форми на буржоазната собственост. Нов акцент върху първите опити за коопериране на земята, изтъкнати като средство за преодоляване на изостаналостта.

— „Двоен път“, колективна режисура, 1976 г.: филм против замърсяването на околната среда.

— „Песен за два народа“, Карлос Фреер, 1977 г.: лаконична фреска за историческото развитие на страната от епохата на колониализма до наши дни.

Заслужава отбелязване обстоятелството, че през последните две години продукцията значително се разнообразява в тематично отношение. Без да се пренебрегват социалните проблеми, които си остават най-важни за кинотворците, започват да се появяват много добри в професионално отношение филми за културата на страната, за фолклора, за международния театрален фестивал в Сан Хосе, за големи дейци на изкуството.

Новороденото кино на малка Коста Рика дава убедително доказателство за жилава жизненост.



Режисьорът Володя Янчев и операторът Цанко Цанчев запснанаха снимките на новия български филм „Топло“, сценарий — Володя Янчев. На снимката долу: актьорите Наум Шопов и Георги Черкелов в сцена от филма



СЪВЕТСКИ СЪЮЗ

Присъдени са държавните награди на РСФСР за 1977 г. В областта на киното наградата „Братя Василиеви“ получават: Сергей Бондарчук — режисьор, Вадим Юсов — оператор — за филма

„Те се сражаваха за родината“; Аврам Зак (посмъртно) и Исая Кузнецов — сценаристи, Ричард Виктор — режисьор, Вера Шолина и Сергей Илтяков — оператори на комбинираните снимки, Константин Загорски — художник — за филма

„Москва — Касиопея“ и „Юноши във Вселената“; Борис Добродеев — сценарист, Ирина Калинина, Михаил Литваков, Юрий Александров — режисьори, Михаил Масса — оператор — за документалния филм „Девятата вълна“.

*

Режисьорът Владимир Мотил, автор на филмите „Бялото слънце на пустинята“, „Звезда на пленителното щастие“, е поканен да постави в Централния академичен театър на Съветската армия пиесата „Лес“ на А. Островски. „Отдавна имах желание да направя филм по мотиви на пиесата „Лес“ на Островски, но обстоятелствата се сложиха така, че моят замисъл не можа да се осъществи. Няколко години бях зает с филм за жените-декабристи — разказва на страниците на в. „Съветска култура“ В. Мотил. — И ето сега ми бе предоставена възможност да осъществя замисъла си в „театрален“ вариант. За моя радост неотдавна получих съобщение, че студия „Ленфилм“ е приел моя сценарий „Ах този сън“, написан по мотиви на „Лес“. В скоро време ще се заема с неговата постановка.“

*

Режисьорът Вадим Абрашитов и сценаристът Александър Миндадзе („Защитна реч“) отново ще работят заедно. Новият им филм се нарича „Повратът“ и неговите герои са също млади хора. „Външната фабула — казва Миндадзе — е много проста. Един тридесетгодишен учен и неговата спътница тръгват с кола в отпуск и неочаквано прегазват една стара жена. Но както и в първия филм, съ-

дебната интрига е само повод за размисъл върху нравствените критерии и духовните търсения на нашите съвременници. Попадайки в тази крайно неприятна ситуация, героят се опитва по всякакви начини, позволени и непозволени, да докаже своята невинност, бори се за личното си щастие. Но колкото по-разпалена е борбата за това щастие, колкото по-близък е благополучният финал, толкова самото щастие се отдалечава. На края, победил и доказал своята невинност, героят, макар и да изглежда парадоксално, се оказва победен.“

*

Николай Ерьоменко, познат у нас от телевизионния филм „Червено и черно“, е поканен да изпълнява ролята на младия Максим Максимович Литвинов във филма „Бягство“, постановка на режисьора Радомир Василевски. Събитията, за които разказва филмът, се развиват в 1909 г. в Киевския затвор, където 20-годишният М. Литвинов и Николай Бауман организират бягството на група политзатворници. „Бих искал — е заявил Н. Ерьоменко — да покажа характера на един необикновен човек, да покажа как в царския затвор от един много надарен младеж се ражда убеден професионален революционер, прекрасно владеещ и теорията, и практиката на марксизма...“

*

Нона Мордюкова изпълнява ролята на Матрьона Бистрова в новия филм на Григорий Чухрай „Нетипична история“ (сценарий — Виктор Мережко). Ето какво разказва Нона Мордю-

кова: „Играла съм много женски роли в киното и в основата си моите героини притежават силен, волеви характер. Това не може да се каже за Матрьона, жена проста и наивна, често обрканата и непохватна. Какво се случва с нея? Мъжът ѝ загива на фронта, по-големият ѝ син е безследно изчезнал. И ето пристига повиквателна за малкия. И тогава тази кротка жена се ожесточава и като вълчица защитава рожбата си. Решава да укрие сина си, без да помисли, че го прави дезертъор. Външно тя живее както преди. Никой от селяните ѝ не забелязва промяната, която става с нея. Като спасява по такъв начин сина си, тя извършва фатална грешка. И когато разбира какво е направила, вече е късно да отстъпи. И двамата, и майката и синът, стават нещастни хора.“

За пръв път се срещам със сценарий, който така изцяло да ме погълне. Г. Чухрай дълго търсеше актриса за главната роля. Търпеливо взех участие в пробните снимки. Благодаря на режисьора, че повярва във възможностите ми да изиграя такава роля, каквато още не съм играла.“ Филмът е вече готов и скоро ще бъде пуснат по екраните.

*

„Работата с млади режисьори винаги е интересна — отбелязва в едно интервю за сп. „Съветски екран“ Марина Нейолова („Защитна реч“). — С надежда пристъпвам към снимките във филмите „Грешки на младостта“ на Б. Фурман и „В това време някъде...“ на А. Василиев. Предстои ми да изиграя две съвсем различни жени. Люса („Грешки на младостта“) заваряваме в момент, когато тя намира и загубва първата



Кадър от новия таджикски филм „Първата любов на Настрадаин“. Филм-дебют на режисьора Анвар Тураев

си любов и е неизвестно как ще се развие по-нататък животът ѝ. Нина Георгиева във филма „В това време някъде...“ е около 40-годишна и има вече голям син, който е отгледала сама. Животът постоянно ѝ



Актьорите Евгений Матсеев (вдясно) и Юрий Яковлев в новия съветски филм „Съдба“, режисьор — Евгений Матсеев

устройва изпити по издръжливост, но тя излиза и от най-сложните перипетии с достойнство.“

*

В кинокомедията „Живейте в радост“, постановка на режисьора Леонид Милоншичиков главните роли

изпълняват Владимир Басов и Савелий Крамаров. Това са двама мошеници, известни с прозвищата Дипломата и Бацила. По замисъл на филма тяхното поведение при едни или други обстоятелства трябва да предизвиква у зрителите не само негодувание, но и смях. Главният герой, селски мо-

Проблемите на съвременното семейство се разглеждат в новия съветски филм „Да живееш сзой живот“, режисьор — Константин Худяков



мък, пристига в града, за да набави за колхоза някои селскостопански машини. Случайните му познати в града се представят за хора от солидна търговска организация. Те му продават един ескалатор, предварително откраднат от тях, и изчезват. В края на филма всичко застава на мястото си. Мошениците са изправени пред съда. Ролята на Бацила изпълнява Савелий Крамаров. „Тази роля открива големи възможности — казва Крамаров. — В някои епизоди като че ли се появяват трима различни герои. В зависимост от обстоятелствата Бацила ту майсторски разиграва голям началник, ту изглежда учтиво скромнен посетител и на края се връща към своето истинско амплоа на мошеник. Решението на тези изпълнителски задачи бе за мен много интересно.“

*

Новият филм на режисьора Габрил Егиазаров „Портрет в дъжд“ е по сценарий на Александър Володин. Филмът разказва за три дни от живота на една 40-годишна жена, която има вече две големи деца. Бащата на сина ѝ не е пожелал да се ожени, искал е да остане свободен и Клара не го е задържала. Другият мъж в нейния живот е бил свързан с друга жена и тя не е искала да разбие едно семейство. Героинята е лишена от всякакъв егоизъм. Готова е непрекъснато да се раздава. В тази роля зрителите ще видят Галина Полских.

*

Както съобщихме, режисьорът Емил Лотяну („Табортът отива към небето“) работи сега върху филм по един разказ на Чехов. Напоследък съветските кинематографисти проявяват

голям интерес към творчеството на забележителния руски писател. По негови произведения вече са снети няколко филма. В едно интервю за полското сп. „Екран“ Лотяну разказва: „Чехов принадлежи към моите любими писатели. С неговото творчество съм отблизо свързан не само като режисьор, но и като писател. Направил съм преводи на редица негови произведения на молдавски език. Разказът „Драма на лов“, по който снимам филма, е малко известен. Нещо повече, след години той е оценен от самия Чехов доста сурово. Това действително е творба, нетипична за творчеството на писателя. Представява пародия на криминалните романи от онова време. Бих искал да реализирам този филм, който носи названието „Мое мило и нежно зверче“ в гротесково-носталгичен тон. Във филма участвуват известните съветски актьори Кирил Лавров, Олег Янковски, Леонид Марков и 16-годишната дебютантка Гая Беляева. Тя играе девойка, която за всеки един от тримата мъже е откритие — жената на годината. Действието се развива в кръга на тези четири лица. Филмът е като че ли хирургическа операция на характерите и образи.“

*

След 50 години отново ще бъде екранизиран разказът „Отец Сергей“ на Л. Н. Толстой. Първият филм по това забележително произведение на големия руски писател е снет в 1918 г. от Яков Протазанов. Сега с постановката на новия филм ще се заеме Игор Таланкин.

ПОЛША

Популярната в Полша книга „Умрелите хвърлят



Кадър от узбекския филм „Горчивият плод“ на режисьора Камера Камалова

сянка“ на Анджей Виджински за дейността на Армия людова в шльонските земи ще бъде пренесена на екрана от режисьора Юлиан Дзеджина. Оператор е Мачей Кийовски.

*

В студия „Семафор“ се работи сатиричният рисуван сериен филм „Между нас, поляците“ — за достойнствата и недостатъците на съвременните поляци. Автор на сценария е Стефан Фридман. Двата филма „Всеки поляк е артист“, постановка на Алина Котовска, и „Страна на спортисти“, постановка на Ричард Шимчак, са вече готови.

*

Режисьорът Марек Пивовски е завършил филма „Неприятностите са моя специалност“ по сценарий на Раймонд Хандлер. Филмът

пародира американския „черен криминален“ филм. Участвуват актьорите Йежи Добровски, Барбара Брилска, Здеслав Вардеин, Лешек Хердеген.

*

„Парад на мошениците“ — под такова название режисьорът Гжегож Лашота снима сериен телевизионен филм. Първият филм „Майсторът винаги губи“ вече е излъчен. Неговият сценарий е по материали на Интерпол.

*

Режисьорът Ян Рибковски екранизира малкоизвестния роман на Хенрик Сенкевич „Семейство Полянецки“. Издаден в 1895 г., романът е различно оценен от критиката. Едни атакуват писателя, че е пренебрегнал романтичния идеал и едва ли не одобрява еснаф-



Кадър от полския филм „Такуващият ястреб“ на режисора Гжегош Круликевич. На снимката актрисата Барбара Тумкевич

ския начин на живот, други поддържат Сенкевич. Героят Станислав Поланецки, потомък на разорил се помещик, не само с желание се заема с търговско-банкова дейност, но има и големи успехи в търговията със зърнени храни. По-късно се връща в родното имение и възстановява семейните порядки. В главните роли играят Ана Нехребецка и Анджей Май. Участвуват още Ян Енглерт, Алиция Яхевич, Ева Шикулска, Анджей Северин. Снимките ще бъдат направени в Познан, Варшава, Вроцлав,

Рим, Венеция. Оператор е Марек Новицки.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Младата талантива актриса Магда Вашарнова от театъра „Нова сцена“ в Братислава играе главната роля във филмовата версия на операта „Русалка“ на А. Дворжак. Филмът е съвместна продукция на студия „Барандов“ и кинематографисти от ГФР. Режисьор — Петер Вайгл.

*

Гористите хребети на Бескидите представляват естествена среда за драматични събития, развиващи се в много чехословашки филми. Напоследък там са снети филмите „Чудният изглед“ на режисьора Иржи Ханibal и „Сенките на горещото лято“ на Франтишек Влачил. И двата филма всеки по свой начин връщат зрителите в годините на войната и първите години след нейното завършване.

*

Филм под работното название „Заплаха“ снима режисьорът Зденек Сирови. Филмът е със съвременна тематика и изтъква положителната роля на колектива както за отделния индивид, така и за обществото.

*

След известно прекъсване режисьорът Иржи Секвенс продължава работата върху десетия филм от телевизионната серия „Тридесетте случая на майор Земан“. Част от снимките ще бъдат направени в Куба.

*

В своя нов филм „Блузадаеща светлина“ режисьорът

Мирослав Хорнак засяга емигрантския въпрос. Героинята Катржина Хорнова, студентка в една западна страна, след 1968 г. не се завръща в родината си. След редица несполучливи опити да намери своето място в капиталистическото общество тя осъзнава грешката си и успява да се върне у дома си. Филмът е психологически анализ на хора, изтръгнати от родната среда. Ролята на Катржина играе Божидара Турзонова.

ГДР

Студия ДЕФА в своите филми много често насочва вниманието на зрителя към различни страни от съвременния живот. Филмът „Бягство“ на режисьора Ролан Греф е разказ за един лекар, който поради недомислие и неясни позиции по някои въпроси обръква живота си.

*

Режисьорът Райнер Симон снима филмовата комедия „Пожарникарите от Зибентал“. Разказва се интересната история на жителите на едно малко градче и неговата пожарна команда. В главните роли — Винфрид Гладцедер, Ролф Лудвиг, Гюнтер Юнгханс.

УНГАРИЯ

След няколкогодишна работа в Италия режисьорът Миклош Янчо се е завърнал в родината си и е поел функцията на художествен консултант на Народния театър в Будапеща. Сега подготвя филмовата трилогия „Нашият живот и нашата кръв“. „Това ще бъде историята на един известен политически деец, напомняща дейността на убития от фашистите през 1944 г. водач



Ален Делон и Морис Роне във филма „Краят на един пропал човек“, режисьор — Жорж Лаутнер

ИТАЛИЯ

Във филма „Такава, каквато съм“ на режисьора Алберто Латuada Марчело Матрояни изпълнява ролята на един 50-годишен мъж, влюбен в девойка, за която неочаквано узнава, че е неговата дъщеря.

*

Италианската телевизия е предвидила излъчването на една поредица от филми за мафията по документални материали. Поредицата обхваща филмите „Предчувствие“, „Чакалите“, „Законът“, „Надеждата“. Режисьор — Енцо Муци, опера-

на унгарската левица Ендре Байчи-Силински — разказва Миклош Янчо. — Това не е биография, а парафраза за неговия живот в три отделни филма, чието действие се развива в годините 1910—1945. Снимките ще започнем през пролетта и ще продължим до края на годината.“ Автор на сценария е Гюла Хернад, оператор — Янош Кед.

*

Филмът „80 хусари“, постановка на известния унгарски оператор и режисьор Шандор Шара, припомня съдбата на капитан Янош Ленкеи, който през пролетта на 1848 г. заедно със своето поделение пристига в Мариампол в Галиция. По това време полското въстание преминава също в земите на Галиция. В градчето Станиславово австрийски войници стрелят в тълпата. Падат убити. Капитан Ленкеи демонстрира солидарност с поляците, ка-

то пристига със своите хусари на погребението на жертвите. Тази постъпка не минава незабелязано. Командирът на полка, австрийският полковник Алфред Паар, наказва Ленкеи със седмичен затвор. След завръщането си в Мариампол Ленкеи не намира своите хусари. Те са дезертирали. Получава нареждане да ги преследва. Когато ги настига, разбира, че войниците са решили да се върнат в Унгария и да вземат участие в революцията. Тръгва с тях.

*

В новия филм на унгарската режисьорка Марта Месарош „Двете“ зрителите отново ще видят талантливата актриса Лили Монори („Девет месеца“). Това е разказ за две жени, чието приятелство им помага по-леко да понесат и решават кризисни моменти в живота. Втората главна роля изпълнява френската актриса Марина Влади.

Леа Масари, Валери Мерес и Делфин Сейриг във филма „Индикации“ на режисьора Мишел Суте





Жерар Депардийо изпълнява главната роля във филма „Нощем всички котки са сиви“ (Франция). Сценарист — Филип Дюмарсе, режисьор — Жерар Зинг

тори — Джузепе Ротуно и Паскуалино де Сантис. В главните роли участват Ренато Салватори, Тревор Хоуард, Джеймс Мейсън, Мел Ферер.

Валерио Дзурлини, когото нашите зрители познават от филма „Те вървяха след войниците“, поставя сега филм по романа „Разточителство“ на Васко Пратолини. Режисьорът не за пръв път се обръща към творчеството на известния писател. Той е екранизирал „Девојката от Сан Фредиа-но“ и „Семейна хроника“. Действието на новия филм се развива през 20-те години, когато на власт идват фашистите. По думите на В. Дзурлини основната идея на филма е да изобрази как

разрушителната сила на фашизма развъртава всички около себе си.

ФРАНЦИЯ

„Нощем всички котки са сиви“ — новият филм на режисьора Жерар Зинг по сценарий на Филип Дюмарсе е фантастична комедия. Героят има 11-годишна племенница, на която обича да разказва съчинени от него приказки. Той е измислил някакъв си герой Филибер, авантюрист, който се движи в улавни кръгове. Веднъж героят предлага на момичето да потърсят Филибер. Дватамата тръгват и действително срещат не измисления, а реалния Филибер. Бандитът ги обира, като задига даже и любимата котка на племенницата. В главната роля — Жерар Депардийо.

След двегодишна пауза Лино Вентура отново ще се появи на екрана в приключенския филм „Една пепел-руда върху рамото“, който ще се снима от режисьора Франсоа Дери.

Клаудиа Кардинале и Жак Перен изпълняват главните роли във филма „Необходимата жертва“, постановка на режисьора Етиен Пери. Действието се развива в средите на деловия свят, където господствуват безогледни средства както в търговските сделки, така и в любовните връзки.

Жерар Блен, преди 20 години един от най-интересните актьори на френската нова вълна, работи от няколко години като режисьор. Досега е снел филмите „Приатели“, „Пеликанът“, „Дете в тълпата“. Филмите на Блен са малкоизвестни на широката публика, но са високо оценени от критиката, която им отделя важно място в съвременното френско кино. Сега Блен работи върху филма „Критерият“. Героят е 50-годишен мъж, баща на семейство, а същевременно и голям донжуан, който не може да се примири със старостта.

Режисьорът Андре Юнебел, известен с филмите „Фантомас“, „Монте Кристо“ и филмовата пародия на „Тримата мускетари“, е навършил неотдавна 81 години. Скоро той ще зарадва зрителите с новия комедиен филм „Случаят“.

АНГЛИЯ

Гленда Джексън отново е в Холивуд. Изпълнява главната роля във филмовата комедия „Посещения по домовете“. Неин партньор е Уолтър Матийо, който играе лекар за посещения по домовете. Гленда Джексън не е много доволна от своите американски филми. „Приех това предложение, защото исках да играя заедно с Уолтър Матийо, един великолепен комедиен талант. Хареса ми също и сценария, но магнитът бе Уолтър.“

*

1978 г. е обявена за година на Шекспир. Британската телевизионна компания ИТВ е запланиувала голям филм за Шекспир, състоящ се от 6 части, който ще реализира заедно с италианската телевизия РАИ. Постановката ще бъде осъществена от режисьорите Питър Ууд, Марк Кулинкам и Роберт Нйтс. Неизвестни епизоди от живота на великия драматург на Англия (чиято роля ще изпълнява Тим Къри) ще представяват скелетът на този филмов разказ.

*

При колонизацията на Австралия голямо участие взимат британските власти. Те основават в далечния континент затворническа колония. По това време и в такава среда се развива действието на филма „Пътят на самотните жени“, режисиран от Том Коуън. Неговият колега Тери Бурке засяга същата тема във филма „Падналите ангели“.

ЮЖНА АМЕРИКА

Габриел Гарсиа Маркес, автор на прочутия роман

„Сто години самота“, работи напоследък с режисьора Коста Гаврас върху филм за историята на Панамския канал, за маневрите, с които Шатите са завладели панамската територия. „Това ще бъде история на колониалното узурпаторство, на господството на големите държави над малките южно-американски държави — казва Маркес. — Във филма ще бъде показан и процесът на нарастването на политическото съзнание на панамците от започване на борбата до извоюване на независимостта.“

ИНДИЯ

В Бомбай, който се счита за център на индийското кино, е открита първата държавна студия за производство на филми под името „Киноград“. Тя е разположена по склоновете на живописни хълмове, обкръжени с палмови гори. Тук ще има и резерват за диви птици, и минизоопарк за четириногите „актьори“.

*

Известният индийски режисьор Сатаяджит Рей ще екранизира романа „Домове и свят“ на Рабиндранат Тагор. Действието се развива в Бенгалия в началото на века и се отнася за съдбата на един прислужник в семейство от висшите кръгове. „Това ще бъде един много тъжен и трагичен филм“ — е заявил С. Рей.

САЩ

Елиа Казан един от ветераните на американското кино, продължава да работи активно и като сценарист, и като режисьор. Сега той завършва сценарий за нов филм. „Това е историята на една млада, разглезена

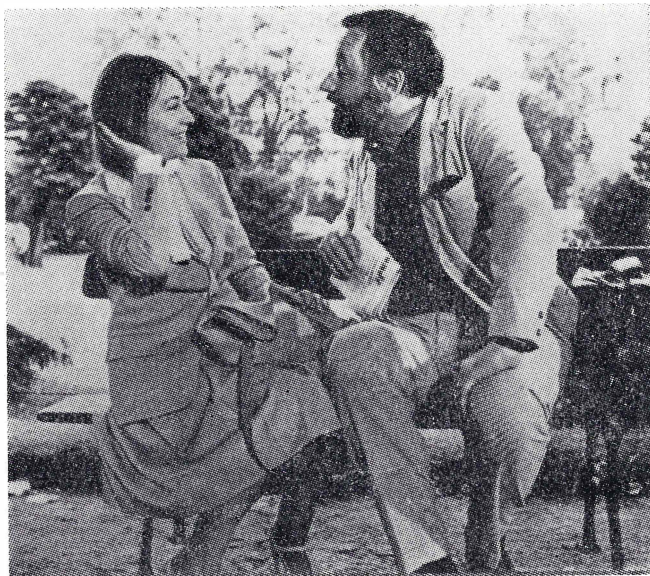
жена от буржоазна среда — е заявил в едно интервю Елиа Казан. — Бих нарекъл този филм критически по отношение на средата, в която тази жена живее и част от която е самата тя... Мисля и за един друг филм, необикновено важен за мене. Това е нещо, което не искам, но и трябва да напиша и поставя. Аз съм грък, роден в Турция, анадолски грък. И тези два мои народа враждуват вече 600 години. Убеден съм, че изкуството може да допринесе за разрешаването на някои важни въпроси много повече отколкото политиката. Надявам се да реализирам този мой замисъл, въпреки че в Шатите е много трудно да се намерят пари за такъв филм. . .

*

Дълбокият психологизъм, хуманистичната насоченост и остросюжетност на романите на известния немски писател Е. М. Ремарк не престават да възбудят творческото въображение на много режисьори. Сидни Полак („Уморените коне ги убиват, нали?“) е осъществил

Сцена от английския филм „Треска в събота вечер“, режисьор — Джон Бедъм





Ани Жирардо и Филип Ноаре във френския филм „Нежно пиле“, режисьор — Филип дьо Брока

вил екранизацията на романа на Ремарк „Небето няма избраници“. Филмът се нарича „Боби Дърфийлд“. В главните роли участват Ал Пачино и Марта Келер.

*

Американската телевизионна компания Ен-Би-Си подготвя пускането на филм по нашумелия на времето си роман „Любовникът на леди Чатърлей“ на Д. Лоуренс. В главната роля Джо-

ан Уудуорд. Книгата отдавна е забранена в много страни заради някои порнографски епизоди. Оправдавайки екранизацията, представител на компанията е заявил, че в сравнение със сегашните порнофилми тези епизоди изглеждат незначителни и банални.

*

Известният музикъл „Хейър“ ще се появи на

екрана в постановка на Милош Форман. Ще пеят и танцуват Джон Севидж, Трийт Уилиамс и Бевърли д'Анджело.

*

Ричард Бъртън ще изпълнява ролята на френския художник Пол Гоген във филма „Последният полубезумец“ по романа на Съмърсет Моъм. Филмът, в постановка на Максимилиан Шел, ще се снима в Париж и в Таити.

*

Американските продуценти Ирвин Уинклер и Роберт Шартоф са решили да изпратят на фестивала „Кан'78“ филма „Живее ездач, див и свободен“, постановка на Алън Пакула. Това е съвременен уестърн, чието действие се развива веднага след завършване на Втората световна война. Джеймс Кеен, Джейн Фонда и Джейсън Робъртс изпълняват ролите на хора, които ратуват за идеала на пионерите от 1870 г. Има предложение да бъде изпратен в Кан и филмът „Новият апокалипсис“ на Френсиз Форд Копола с участието на Марлон Брандо. И двата филма, както отбелязва американската критика, са антивоенни и свидетелствуват, че ехото на войната още не е отминало и заплахата за света от нови военни конфликти продължава.

ЗАЩИТНИ ЦВЕТОВЕ

Картини из живота на природата: птица върху клонче, в гнездото сред гъсталаците, сред тръстиките или в храстите. Водни кончета над цветовете. Чашки, разтворени към слънцето. Природа селска, ангелска. Хищна котка се промъква сред храсталаците, подушва цветчетата, скубе зеленина, оглежда се наоколо.

Нели и Ярек стоят над водата сред водни растения, облечени в бански костюми. Край тях са сгънати дрехите им. Има одеяло за печене на слънце. Шегуват се по въпроса за къпането.

Ярек е още под тридесетте. Съсредоточен, даже неестествено сериозен и принципен, притеснява хората със своята суровост, която се смекчава само от добрите маниери и вродената умереност. Смесването на тези качества създава винаги впечатление за напрежение, издава механизма на самоконтрола и става причина Ярек рядко да бъде отпуснат и свободен. В редки моменти, когато това му се случва, неочаквано той става доста инфантилен.

Нели е по-млада от него, хубава, непосредствена, предизвикателна в своята момичешка невинност. При това се облича много добре, да не кажем луксозно. Заможността, убогатостта и сравнително лекият живот са запазили нейния момичешки вид.

— Водата не е студена — казва Ярек.

— Студена е — възразява Нели със силен чужд акцент.

— Опитайте.

— Защо? Опитах вече.

— И студена ли беше?

— Да студена.

— Не е истина.

Ярек опръсква Нели. Тя изписква. После и двамата се смущават.

— В Англия аз никога не се къпя, защото е студено. Като отиваме във Франция, тогава. . .

Ярек прави физиономия — коментар към тези френски пътешествия.

— Ами да — разгневява се Нели. — На вас това ви харесва. Винаги, когато говоря за пътешествия, тук някой се учудва. А аз пътувам на автостоп, с изключение на случаите, когато съм с родителите си.

— И се къпете само когато е топло?

— Да. Когато е студено, аз не се къпя. Вие къпете ли се, когато е студено?

На шега преминават към интонацията на езикови упражнения. Нели изговаря старателно изреченията, като грамофонна плоча за изучаване на полски език.

— Да, аз се къпя, когато е студено.

— Ревматизмът ще ви завие. . . — Нели нарушава конвенцията, но прави грешка.

— Свиe — заяжда се Ярек. — Може да бъде също извие. А шефът може да превие подчинения. ;

Котката се хвърля върху една птичка. След дълго бушуване из храстите издебва жертвата си. Подробно наблюдение на ловджийските котешки операции, на приближавания, изчакване. Птичката хвърква. Котката изпуска целта си. Вбесява се.

Нели се изгубва в полските представки.

— Тук е по-лошо, отколкото в немски език. Formachen, zumachen, ausmachen — размишлява Нели.

— Май че няма ausmachen.

— Има. Das macht nichts aus. Това не вреди.

— Das macht nichts. Без aus. Сега ще проверим, но вие май грешите.

— Аз съм била в Германия.

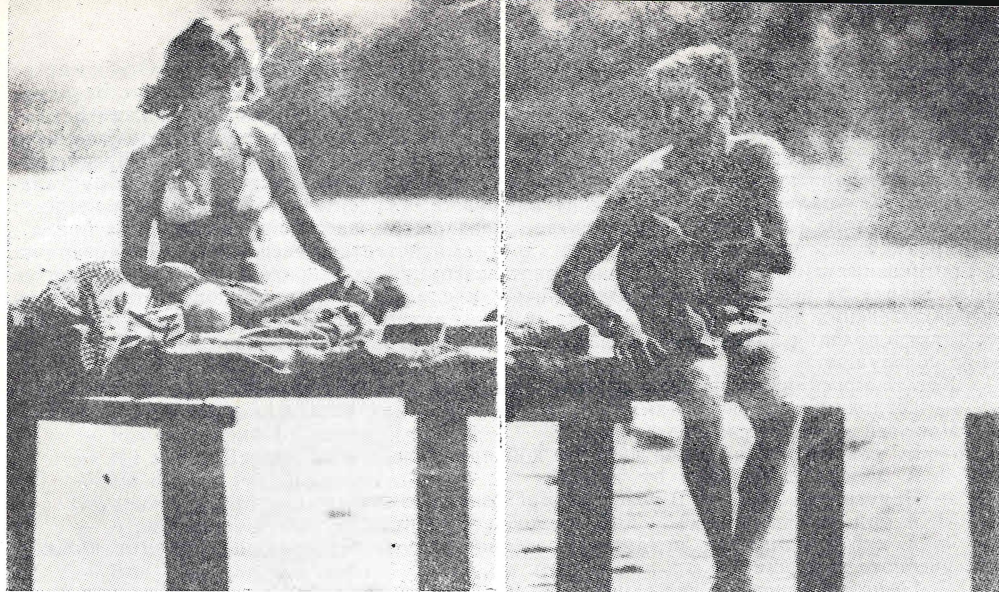
— А аз съм асистент.

— И какво от това?

— Как какво? Аз трябва да имам право.

— Откъде-накъде?

— Ще ви пиша двойка.



— Сега не са такива времената. Асистентът трябва да внимава. Защото, ако не се хареса на студентите, то... — Нели показва с ръка как асистентът излиза от учебното заведение.

— У нас не е така — казва Ярек. — У нас ако студентът не се хареса, то... — показва със същия жест как изхвърлят студента. — А от колко време сте в Полша?

— Два месеца. Но аз знам. У нас също беше така някога: йерархия, авторитети и т. н. Yt's finished.

Нели от вълнение се надига от одеялото. Забелязала е котката.

— Пст.

— Не пст, ами писи-писи.

— Вие pull my leg. Пст.

— Не: писи-писи. Пст се казва, за да бъде тихо.

Якуб чува внезапно избухване на смях. Откъсва поглед от мъртвата птица, изяждана работливо от мравките. Поглежда през храсталаците към Ярослав и Нели, които не могат да го видят. Усмихва се и отново се вслушва в пеенето на птиците. Той е мъж над четирисетте, още млад, но вече уморен и като че ли изхабен. В зависимост от обстоятелствата, понякога има още много младежки вид, енергичен и стегнат, а понякога в мигове на отпускане проявява признаци на апатия и на вътрешно крушение.

Сега лежи, загледан в небето. Но не в романтична замечтаност. Внимателно наблюдава птиците, които се готвят да отлетят, техните маневри, прегрупирания.

Ярослав ги подплашва, като минава по пътеката.

— О, извинявайте, господин доцент.

— За какво се извинявате?

— Така се казва. Добър ден вече имавме. Вие, изглежда, наблюдавате птичките, а аз ги изплаших.

— Вие причинихте прегрупироване. Погледнете тази тълпа. Чакаат да престанем да се движим и отново ще си вземат терена в своя власт.

— Вие се интересувате от орнитология?

— Не специално. Интересувам се от това, от което и вие. Но, виждате ли, природата образува една цялост. Като наблюдаваме, можем да научим много за самите себе си. Какво правите, за да бъде допусната онази работа?

— А, именно. Какво трябва да направим?

— Не знам. След срока ли е дошла? Проверихте ли датата на пощенското клеймо?

— Има разлика от един ден.

— Това е достатъчно. Може да се дисквалифицира.

— Но също може и да се приеме. Може би не бива да гледаме така формално...

— Но, колега, има принципи, или няма? А решението принадлежи на вас. Аз няма да се намесвам.

Ярек си отива необуеден, а Якуб се потапя в изучаване живота на птиците.

Лагерът се състои от бунгала и една барака, предназначена за столова. Отзад има не твърде изискана кухня. По-нататък, под открито небе, умивални и тоалетни. Встрани, сред зеленина, има малко старо здание, наполовина ремонтирано и заето от канцеларии. Няколко представителни стаи. До него има пристроена зала за събрания. Пред зданието в естествения център на лагера са се събрали участници в конференцията. Представителката от деканата заедно с организатора Франк разпределя пристигналите по бунгалата. Местният управител на лагера дава ключовете. Студентите са общо около петдесет души. По-голяма част от вече настанените се разхождат, като не знаят какво да правят. За първата вечер няма програма. Магда (другата асистентка освен Ярослав, отговаряща за организацията) ги убеждава да направят вечеринка за запознаване. Никой обаче не бърза твърде да реализира тази идея. Вече е късно. Студентите са дошли от различни учебни заведения. Не се познават. Малка група от активисти е развълнувана от нещо друго. Седят в празния клуб и дискутират полугласно над нещо, като внимават някой да не ги подслушва.

Когато Ярослав се приближава, опъвайки ризата си, го извикват в своята компания.

— Господин асистент, бихме искали да знаем как изглежда въпросът с журито? Ярослав смутено разперва ръце.

— Е, как изглежда? Нали видяхте кой пристигна?

— А доцент Маковецки от Торун?

— Пристигнал ли е? — В гласа на Ярек звучи закачка.

— А бил ли е поканен? — пита упорито студентът.

— А кой е изпращал поканите — отбива въпроса Ярослав, — научният кръжок или учебното заведение?

— Господин асистент, вие сам знаете, ние предлагаме. Но на края поканите минаваха през деканата.

— Не знам подробности. Знам, че трябваше да бъде поканен и вероятно не е могъл да пристигне. Пак ще проверя.

— А какво става с моя въпрос? — пита един от студентите, който до този момент е стоял настрана. Има раница и като я показва, добавя: — Защото, ако не става, събирам си партакешите и мога още да хвана автобуса.

Студентите поглеждат внимателно Ярослав.

— Може ли — казва той на студента и го отвежда настрана така, че другите да не чуват разговора.

— Конрад, вие сам си провалихте работата. Проверих датата на пощенската марка. Закъсняла е с един ден.

— Е, тогава какво ме тровиш? — възмущава се Конрад. — Ще ми е пристигнал...

— Не ми се вярва — казва студентът. — Заместник-ректорът е във война с Торун...

— Може би ще се привлече допълнително някой на това място — размишлява Ярослав, търсейки изход от положението. — За съжаление аз съм съвсем нов, не познавам много добре хората...

— Ние ги познаваме — изказват твърдо своето становище студентите — и затова решихме просто да разпуснем лагера.

— Консултирали ли сте се вече с някого от преподавателите?

— Не, вие сте първият. Засега се споразумяхме помежду си. Краков е „за“, Варшава също, Познан... Това не са шегги. Наистина.

— Добре. Ще направим среща — казва Ярек.

— Днес ли? — питат.

Ярек поглежда часовника си.

— Не, защото е късно и ги няма още всички. Утре след закуската...

Ярослав се сбогува с групата. Преминава в двора, който вече е опустял. На отворения прозорец в партърната стая забелязва Аня, асистентката, с бебе, което се къса от плач. Юзеф, мъжът на Аня, безрезултатно се опитва да го умири.

— Кога пристигнахте? — пита Ярек. — Не ви видях.

— С последния автобус. Малкият нещо капризничил. Не знам дали не се е простудил. — Юзеф е изпълнен с бащинска загриженост.

— Слушайте, започват проблеми. Не знаете ли дали онзи доцент от Торун е поканен в журито?

— Нямам представа — отговаря Юзеф. — А защо?

— Не е поканен — намесва се Аня. — Заместник-ректорът го задраска, аз видях... Ярослав се намръщва.

— Защо, без покана ли е пристигнал? — пита досетливо Аня.

— По-лошо — въздиша Ярек. — И не знам какво да правя...

Детето започва силно да плаче и заглушава думите му...

Якуб живее в бунгалото, което е най-близо до кухнята. Ярослав го намира, след като чука на няколко бунгала, на които студентите още не са написали имената си. Бунга-

лата са празни. Студентите са се събрали на кортовете и се съвещават при светлината на фенерчетата.

Ярослав чука на бунгалото на Якуб.

— Господин доцент.

— Да?

— Може ли да вляза?

— А за какво?

— По спешна работа.

— Колко спешна? Нищо не е спешно. Аз спя.

— Но това е важно.

— Щом е важно, толкова повече, трябва да преспя. Ако не е чак толкова бързо, утре ще поприказваме. . .

Ярослав безпощадно се обръща. Стеснява се да се приближи до студентите. Той е раздразнен и не знае какво да прави. Отива в клуба в централното здание, откъдето достигат звуци на пиано. Един от студентите импровизира някакви парафрази от класиците. Ъвгъла седи Нели.

— Какво свирите? — пита Ярослав.

— Не знам. Важно ли е какво.

— Не сте ли на съвещанието?

Студентът вдига рамене.

— А за какво? Могат да решат и без мен.

— Зигмунд е out of game — казва Нели. — Не разбирам за какво става дума.

— Вие също ли не разбирате? — пита Ярослав студента.

— Разбирам, само че аз не се включвам по принцип.

— Мога само да завиждам — казва иронично Ярослав. Поглежда за момент Нели, която се мъчи да импровизира някакъв танц. Тя се засмива смутена и излиза.

— Лягам да спя — казва.

Ярослав решава да направи същото.

На сутринта целият лагер се е струпал в умивалнята. Част от каналите са запушени. Мръсна вода тече под краката на мнещите се. Стават опашки. Ярек среща Якуб в тоалетната.

— Как спяхте?

— Великолепно.

Суеят се за момент, несигурни как да отговорят на поздравите на студентите в тази особена ситуация.

— Не знам какво казва за това савоар-вивр — коментира Ярослав.

— Джентълменът никога не уринира — отвръща със сентенция Якуб. — Имате ли още някакви други проблеми?

— Да, именно, бих искал да разменим с вас няколко думи настрана. . .

Отиват по посока на бунгалата, като отминават Франк, който, виждайки, че се връщат от умивалнята под открито небе, побързва с информацията:

— За преподавателите има баня в сградата. Уредих ключът да бъде у мен.

— Какво има? — Якуб пита Ярек.

— Виждате ли, разговарях вчера със студентите и те се бунтуват, че в журито няма никой от Торун или от други средища. А се оказва, че заместник-ректорът е зачертал поканените. . .

— Но те не знаят това, нали? — уверява се Якуб.

Ярослав поглежда внимателно.

— Но това е истина — отговаря той.

Якуб махва пренебрежително с ръка.

— И какво, бунтуват се, така ли?

Ярослав потвърждава.

— И нещо повече, сигурно имат право. . .

Якуб свива рамене.

— Няма сега да говорим за правата. Кой най-много ги подстрекава?

— Трябва ли да посоча имена? — пита Ярослав възмущено.

— Ами как? Изпратете ми ги след закуската.

Ярослав слуша удивен. Якуб нетърпеливо се възмущава.

— Какво, да разпуснем лагера ли?

— Ваша работа — отвръща Ярек.

— Не, и ваша е също. Какво си въобразявате, че тук ще има анархия?

— Не, но са постъпили нечестно.

— Защо употребихте безлична форма? Кой е постъпил?

— Шефът.

— Да, именно. Може би трябва да се обадите на шефа и да попитате защо е направил



така.

— Може би си заслужава.

— А ще се сбадите ли?

— Ще се обадя! — В гласа на Ярек звучи закачка.

Якуб се усмихва със симпатия.

— И без това го няма в къщи. Като дойде утре, ще го попитате. А засега трябва да правите поведение. Искате всичко да отиде напразно? Всичките усилия на толкова хора, толкова реферати, толкова труд. Даже толкова пари, макар че това е най-маловажното.

— А може би принципите не са по-малко важни? Вие говорехте вчера нещо на тази тема — иронизира Ярослав.

— А, да. Какво направихте с онзи закъснелия?

— Ако това наистина зависи от мен, то аз включавам тази работа.

— На собствена отговорност ли?

— Пред кого?

— Не знам. Пред шефа.

— Ако вие ми давате право да решавам. Вие сте научен ръководител.

— Съгласен съм. Но вие я поемате върху себе си и вие ще се оправдавате. . .

— А крие ли се нещо зад това?

Якуб се усмихва тайнствено.

— Не знам. Можете да се досетите. Това момче кой го ръководи?

Ярек става нетърпелив.

— Не знам и не искам да знам. Ако аз решавам, работата е допусната и няма защо да влизаме в. . .

— По-смело би било, ако знаехте и решавахте — казва иронично Якуб. — Изпратете ми тези младежи след закуската. И в десет започваме сесията.

— Толкова ли сте сигурен в победата? — пита Ярослав удивен.

— Разбира се. Знаете как е с тях. Трябва да се намери този, който ги бунтува, останалите ще млъкнат за един миг.

— Нямате твърде добро мнение за тези хора — казва Ярек, сочейки студентите.

— Ако става дума за тези хора, те, моля ви, са вече също такива конформисти като вас и като мене (да не търсим други примери).

— Жалко, че не говорите само от свое име.

— А защо? — оживява се Якуб. — Нали вие нищо не искате да знаете, а цялата ви кариера е в ръчичките на зам.-ректора. . .

— А аз мислех, че преди всичко в моите собствени ръце — отговаря упорито Ярослав.

— Трябва още да поговорим за това — казва Якуб с усмивка. — А засега ми ги изпратете и гответе залата за десет часа. Изглежда, че ще бъде нужен диаскоп и магнетофон. Те обичат всички тези помощни средства, за да изглежда, като че ли има трето дъно.

Пред столовата се е събрала тълпа от участниците в конференцията. Шумът от нестройни, нервни разговори притихва изведнъж, когато на алеята се появява Якуб. Студентите мълчаливо му преграждат пътя. Известно време продължава мълчаливата конфронтация. Якуб се вглежда в тях учуден. Зад гърба му някой пръв извиква:

— Искаме да поговорим. — Други подхващат този възглас и след малко всички събрани се надвикват взаимно:

— Събрание, искаме събрание! Искаме да поговорим!

— Аз вече казах — отвърща мощно Якуб. — Ще поговорим, но след закуската, и то с делегация. Магистър Крушевски ви го е предал. . .

Врвата става по-силна.

— Ние искаме всички и сега.

— Всички ще отидем на закуска — казва упорито Якуб и започва да си пробива път по посока на входа. Студентите гледат нерешително.

— Не ви пускаме — извиква Нели. — Jit down. All sit down!

Тълпата се люшва и пада на стъпалата на терасата, като образува трудно преодолимо препятствие: студентите седят, държейки се за ръце и препречват пътя. Сами са изненадани от резултатността на тази маневра. Засмяно, но несигурно гледат доцента.

— Така ли искате да седите? — пита той.

— Да — отговарят хорово.

Това прилича на детска игра. Якуб се усмихва.

— Малко е студено от камъните. Може да хванете някоя болест. Но ако искате. Моля! Аз ще мина през кухнята.

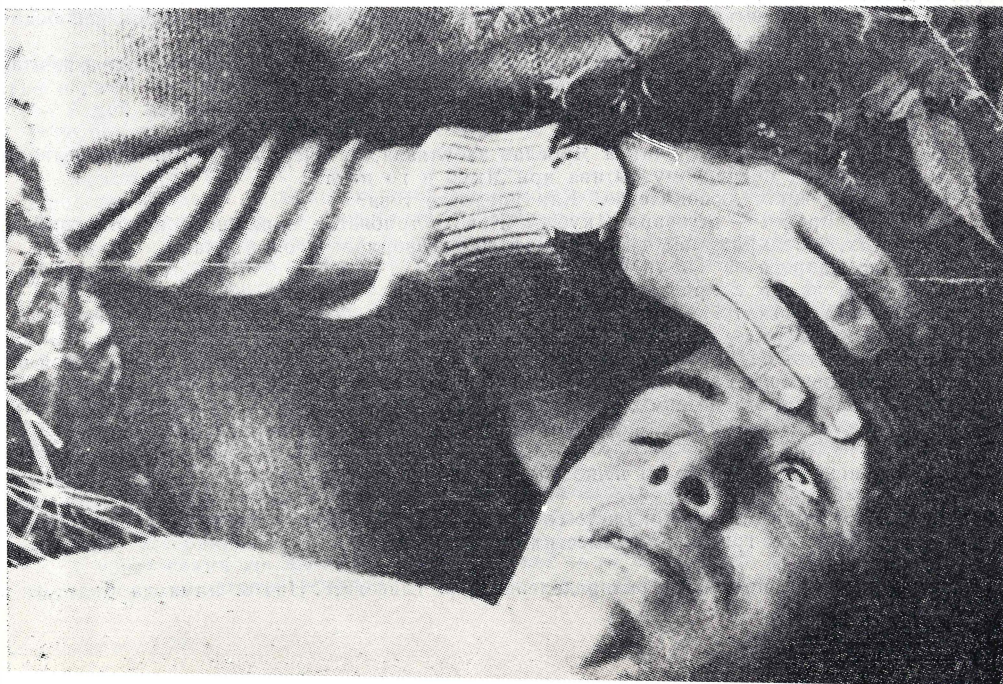
Той се обръща и прави няколко крачки, но тълпата се изправя веднага и отново го обкръжава.

— Щом е така, разпускаме лагера. . .

— Кой каза това? — Якуб се обръща внезапно. — Вие ли ще го разпускате? — сочи с пръст той един от студентите.

— Всички — отговаря несигурно посоченият.

— Но вие го казахте. Вие се казвате Глушциц, нали? Вие като че ли сте четвърти курс и искате след това да останете в института. . .



- Това са хватки по-долу от кръста — извиква някой отзад, зад гърба на Якуб.
- Аз не питам вас.
- Ние искахме да поговорим — казва помирително Глушчиц.
- Аз вече казах — отговаря Якуб, — след закуската и с делегация: с вас — посочва събеседника си, — с нея, с него и с него.

Студентите дават път мълчаливо и изненадани от обрат на нещата. Якуб влиза в столовата. Някой успява да извика зад гърба му:

- Делегацията трябва да бъде избрана, а не определена.

Якуб се обръща бавно и поглежда събраните в очакване. Издържа един момент на паузата и с разоръжаваща простота казва:

- Тогава изберете тези, които определих, ще бъде по-просто.

Противно на очакванията на Ярослав още преди десет студентите започват да се трупат пред сградата. Групата от актив и Якуб идват малко късно, но за сметка на това пък в най-добри отношения. Заемат местата. Залата е препълнена докрай. Инсталирана е трибуна с микрофон, редица маси, зад които седи журито. Магда, Юзеф, бледият хоноруван доцент и Зофия (стара мома със степен на адюнкт и с добри изгледи за напредък). Якуб е седнал малко настрана. Ярослав е на отсрещната страна на масата.

Пристъпват към четене на първата работа. Времето е ограничено точно до десет минути. Девојката с вид на зубрачка чурулика набързо своята работа.

— Цел на изследването е да се извика на живот понятието синтактичен израз. За тази цел ще бъдат подложени на анализ така наречените допълнителни детерминанти, насочващи синтактичните единици, които са най-близо в качествено отношение до постулираното произведение. . .

Якуб, изгубил охота, престава да слуша. Сяда полуобърнат към залата и съсредоточава вниманието си към аквариума, който се вълнува от малки рибки сред гъстата избуяла растителност.

— „Глупава Мецо, ако беше си стояла в гората“ или „Скъпа Зося, ти също напълно забравяш и за моето състояние и за моята възраст“ — продължава примерите студентката. — Изразите „глупава Мецо“ и „скъпа Зося“ са израз на отношението на говорещия към адресанта и следователно са в действителност изречения.

Якуб се прозява печално.

Втори излиза Зигмунд. Като помощно средство той слага касетка в магнетофона и представя на събралите се фрагменти с пелтчене от записи на болни със смущения в говора. Коментарът на автора се отнася до фонетичната, морфологичната, синтактичната и семантичната способност у болния от афазия. Зигмунд с хладна прецизност коментира записите, като подчертава техния практически аспект. От анализа на деформацията в структурите на речта може да се съди за състоянието на неврологичните увреждания.

В дискусиата Зофия придава маловажно значение на работата.

— По принцип това е скица на прблем, известен в литературата и поради това не оригинален, а и твърде общ.

Студентите се размърдват възмутени от тази неконкретна атака, но Зофия непобедимо продължава нататък.

Якуб зад гърба на полемистката прави многозначителна физиономия на доцента. Ярек е заинтересован от този коментар. Доцентът му шепне на ухото:

— Тя говори за протокола. Нейният професор не понася приложенията. . .

По време на обедната почивка Ярослав забелязва, че вчерашните ръководители на младежта отбягват погледа му. Отива при Якуб и го пита:

— Само от чисто любопитство. Как уредихте това?

— Много просто — отговаря Якуб. — Когато трябваше, заплаших, когото трябваше, похвалих, апелирах към чувството им за отговорност и омекнаха.

— А по въпроса за Торун?

— Казах, че не е пристигнал.

— Значи, излъгахте!

— Драги колега! — въздиша Якуб дълбоко. — Помисляли ли сте си някога как би изглеждал животът без лъжата? Цял низ от страдания. Всеки ден от сутринта някой би ви казал, че имате пъпка на носа; на мене, че имам голям корем; а в същото време всеки ден чувам ласкателното, че съм „отслабнал“, макар че пълнея. Лъжата е само въздържа-ност, а в средата са фактите и те се вземат пред вид. Но аз ви прекъснах. . .

— Не.

— Вие искахте, като че ли нещо да поморализирате, нали?

— Не.

— Не искахте ли да ми покажете своето морално превъзходство? — учудва се Якуб.

— А извинете ме, ако греша. Къде сместихте своя питомец?

— На края.

— Мога да ви предкажа разпределението на гласовете. Никой няма да бъде „за“.

— Но вие не познавате работата!

— Това не пречи. Доцентът ще бъде рязко против. Юзеф сигурно няма да вземе думата. Зофия ще се престори, че не е разбрала за какво става дума. Магда наистина няма да разбере. А студентите ще бъдат „за“ по-скоро от инат.

— Тъжно е това, което говорите. Значи, самата работа изобщо нэ се взема пред вид...

— Взема се пред вид, но не самостоятелно. В контекста се взема пред вид. Важно е не само това, което се говори, а кой говори и къде говори.

Връщат се пред главното здание. Започва следобедната сесия.

Конрад се изказва вече по здрач. Той е ядосан, защото Зофия е повдигнала въпроса за неговото участие и едва от бързите обяснения е разбрала, че е допуснат. Якуб, който сега седи до Конрад, записва на едно листче 1:0.

— Така да се каже, хитра и разсеяна — шепне Якуб.

Конрад отива до диаскопа.

Неговата работа, общо взето, се основава на търсене на смисъла във фоничните знаци на непознат език. Избрал е за пример японския език и прожектира на екрана записи от звукове, като пита събралите се за съответствията.

— Бърз — хайай.

— Свободен — осой.

С вдигане на ръка се отгатва дали тези думи съответствуват една на друга или не.

— Сладък — караи.

— Горчив — амаи.

Този път повечето са на мнение, че амаи се асоциира със сладък. Никой в залата не знае японски. Започват да прожектират идеограми с апарата и да питат за значението. Магда става от масата, като се спасява с бягство. Тя трябва да разреши въпроса дали експериментът има смисъл. Административният отговорник ѝ подава от залата ключа за преподавателската баня.

— 2:0 — записва развеселено Якуб.

Когато говорещият свършва, пръв съгласно очакванията взема думата хоноруваният доцент.

— Аз мисля, че в светлината на нашата философия ние свързваме знака с понятието по пътя на конвенцията и затова становището на автора ми изглежда смешно и произтича от чужди за нас нативистични възгледи. Не знам откъде колегата е намерил вдъхновение за тези експерименти, но мисля, че е далече оттук.

Настава тишина. Юзеф се опитва да смекчи нещата.

— В това има някаква оригиналност — казва той.

— И авторът е вложил много труд — му приглася жена му.

— А останалото утре ще оцени журито — заключава Якуб, понеже няма повече изказвания.

— А заседанията на журито явни ли ще бъдат? — пита наивно една от студентките.

— А вие как мислите? — пита лукаво Якуб.

В столовата е задушно. Измъчени от седенето на затворено, участниците са изнесли навън масите. Пресипналата сервитьорка не се владее от яд.

— А кой ще ги прибира, питам? На мене не ми плащат за това. Няма да сервирам. В потопа от събития пострадат даже Зофия и хоноруваният доцент. Якуб гледа възхитен разяреното момиче.

— Чудесна е, като се сърди.

Представителката от деканата вика на помощ управителя. Хоноруваният доцент, наблюдавайки упорството на студентите, забелязва:

— Характерно е, че те винаги са солидарни, когато правят нещо против. Бих искал да видя как така сговорно ще направят нещо положително.

— Например? — пита делово Ярек.

Доцентът е от друго средище. На всяка крачка подчертава своята принципна позиция.

— Не знам. Обзалагам се, че ако се издигне призив да подреждат нещо в парка или например кортовете, няма да се намери никой желаещ.

— А вие играете ли тенис? — пита Ярослав.

— Не, но заместник-ректорът играе от време на време.

— Може би тогава вие ще се заемете — подсказва Ярослав. — Сигурно някой ще ви помогне. . .

От вътрешността на столовата се чува вик. Нели изтичва подплашена с група от други момичета. По стаята бяга котка с мишка в зъбите. Мишката е още жива и момичетата се страхуват истерично.

— А убита свиня ще ядете ли с удоволствие? — ги пита Якуб.

Сервитьорката изгонва котката.

Юзеф и Аня приготвят в кухнята специална храна за бебето.

Зофия коментира хапливо:

— Това не е ли прекалено? В края на краищата тук не е курорт. Цяла нощ не съм спала. Така плака това дете.

— Доцентът пристигна с куче — забелязва Якуб — и никой нищо не казва. . . Кучето също лае.

— Само по заповед — казва доцентът. Неговият боксер седи дисциплинирано под масата. За всяко непослушание е късал ремъка и с времето се е научил на покорство.

— Ще дойдете ли на бридж? — пита Ярослав административния отговорник. — Искаме да организираме нещо тази вечер.

Ярослав се изчервява. Изморен е от компанията на по-възрастните си колеги. Перспективата да прекара вечерта в тази среда му се вижда непоносима, а, от друга страна, не иска да бъде неучтив.

— А вие отивате ли? — пита той Якуб.

— Разбира се.

У Ярослав се възвръща духът на упорство.

— Сигурно ще си легна. Главата ме заболя от това стоене на затворено.

Отваря прозореца в своето бунгало и се вслушва в звуците откъм гората. В лагера някой свири на китара, студентите са запалили огън край водата. Ярослав отива при тях. С учудване чува песен на чужд език. Пее някакъв чужденец.

— Тук наблизо има лагер на чужденци — обяснява му един от студентите. Между една и друга песен се води някакъв тъжен разговор.

— English?

— No, Italiano.

— Qu'est ce que vous baitez en Pologne?

Нели стои настрана. Италианецът ѝ е отнел възможността да бъде единствената чужденка.

— Чух, че имате болна глава — казва тя на Ярек.

Той се разсмива.

— Имам. Това значи — боли ме.

— Много?

— Доста.

— Взел прах?

— Взел.

— И още боли?

— Боли.

— Аз имам средство — казва тя, ставайки. Ярек тръгва послушно след нея.

— Живеете?

Ярек показва своето бунгало.

— Аз ще направя масаж. Наистина. Аз умея. Ще мине.

Ярек спира. Влизат в бунгалото.

— Легни — казва тя. — Тоест легнете и разкопчайте ризата. Изобщо свалете. . .

Обърква се във формите на „ви“ и на „ти“. Ярослав, несигурен в нейните намерения, се съгласява да преминат на „ти“.

— На мене не ми харесва — казва Нели, — че тук се правят толкова разлики. Щом трябва да има равенство, за какво са тези титли: господин магистър, господин доктор, господин началник. У нас е по-просто: „you“ и край.

— А „you“ удобно ли е?

Момичето се заема сериозно с масажа. Навежда се над него и с леки движения гладя шията и главата му.

— Сега трябва relax — казва тя. — Не мислиш за нищо. Relax. . .

— Не мога за нищо — казва след малко Ярослав.

И когато се накланя над него, я прегръща деликатно. Тя му позволява да я целуне.

— Но аз нямах нищо наум — казва тя по повод масажа. Разсмиват се.

— Вече не боли?

— Не.

— Но преди болеше? — иска да се увери тя.

— Болеше. Вече престана. Благодаря — казва Ярослав.

— Жалко, че ти нямаше с нас занятия — казва Нели.

— Жалко.

— Защото аз вече те забелязах.

— Аз тебہ също — казва той.

Разсмиват се. Целува я отново. Но когато прави по-смел жест, тя казва:

— Аз днес не мога. . .

Изпраща я до нейното бунгало. Целуват се на раздяла.

Разсъмването е хубаво. Якуб излиза край езерото. Наблюдава експеримент с мраву-няка. Построил е с пръчици лабиринт за мравките. Процесът на разложение на птицата е напреднал светкавично. Целият скелет вече е оголен от месото. Над езерото се събира т птици. Подплашва ги боксерът на доцента. Якуб го наблюдава внимателно. Като върви по следите му покрай камъните, се натъква на група студенти и студентки, които правят сутрешна баня голи в езерото. Притеснява ги със своето появяване. Част от тях се раз-пръсват с вик. Няколко души се намират по-близо.

— Това лагер ли е 'или плаж на нудисти? — пита Якуб строго.

— No, carissimo — отговаря спокойно един от италианците, като води партньорката си и държи няколко камъка в ръка.

— Аз питам вас — обръща се Якуб към студентите.

— Вие видяхте сам, че има неприятности с водата — казва покорно един от тях.

— Това не е повод да се развърщават малките. Ако това се повтори, ще има дисциплинарна комисия. . .

— Извинете, а ние кого развърщаваме? — пита упорито една студентка.

— Веднага се обличайте! — крисва Якуб.

След закуската студентите по поръчение на административния отговорник се заемат да чистят кортовете от плевели. Преподавателите се събират в празния клуб, за да обсъдят разпределението на наградите.

Якуб, не твърде заинтересован от хода на събитията, се е разположил встрани. Зо-фия пита събралите се при откриването:

— Ще избираме ли председател?

— Или председателка? — вмъква Магда.

— Е, ами тогава вас — прекъсва я хоноруваният доцент.

— Не, не, аз само казах, за да имаме равни права. Самата дума председател вече предполага да бъде мъж.

— А как ще кажете спортсмен за жена?

— Спортсменка.

— Мен-ка.

— Спортсмен, спортсменка, кой ще ръководи заседанието?

— Ако ще ръководи, това не е председател. Председателят има винаги решаващ глас.

— Може и да няма. Това зависи от нас. Можем да се уговорим, че ще има два гласа или че няма да има.

— А ако са наравно, кой глас ще вземе връх?

— Не могат да бъдат наравно. Ние сме нечетно число.

— А ако някой се въздържа от гласуване?

— Е тогава какво ще правим?

Погледите се обръщат към Якуб.

— Вие, господин доцент, може би ще поемете председателството?

— Не, в никакъв случай аз. Самият аз, изглежда, имам съвещателен глас.

— Но защо?

— Нали тези хора, или поне мнозинството от тях, аз ги оценявам всеки ден. Не. Имам един съвет. Можете да изберете вместо председател секретар-координатор. Това може да бъде някой по-млад например. . .

— Ярек — подсказва Зофия.

Останалите потвърждават. Якуб поглежда Ярек с хитра усмивка.

На терасата след заседанието Ярек настига Якуб и го отвежда настрана.

— Защо не казахте нищо? Вие можехте с една дума да наклоните везните. Видяхте как гледат към вас.

— И какво от това?

— Но нали главната награда е дреболия. Сигурно ще се съгласите.

— И да, и не.

— Но не. Вие сега ме правите на глупак. Полагаше ли се? Справедливо ли е?

— А какво е справедливост? Вие сте забелязали, че справедливостта като понятие се явява в малко дисциплини. Никой не говори за справедливост в естествените науки, в самата природа. . .

— Сега за природата ли ще говорим? — прекъсва го безцеремонно Ярек.

— Размишлявам, откъде се взема у всички поправячи на света такъв прокурорски тон. Това по права линия води до инквизицията, а може даже и до гестапо.

— Сега за тона ли ще говорим?

— А аз мислех, че ще се обидите за поправяча на света или поне за гестапото!

— Не искате ли да говорим сериозно?

— Не.

— Аз ли не заслужавам, или вие не чувствувате сили за това?

— Нито едното, нито другото.



- Ами тогава какво?
- Задушно е днес. Има влажност във въздуха.
- Разбирам — отговаря Ярек и иска да си тръгне.
- Вие разбирате — задържа го Якуб, — че като секретар сте длъжен да уведомите зам. ректора.
- Разбира се.
- Не се разбира чак толкова. Шефът няма да бъде във възторг.
- Трудно е.
- А ще кажете ли как сте гласували?
- Разбира се.
- Тук сте прав. И без това някой ще му каже. Ще се преструвате, че не сте знаели.
- Какво не съм знаел?
- Че шефът не признава тази насока на изследвания. Вие така питате, като че ли искате на всяка цена да минете за наивен. Не знаете ли какво мисли шефът за Торун?
- Но работата не беше лоша. Трябва ли във всичко да се съобразяваме с вкуса на шефа?
- О! Това е първият сериозен въпрос. Всеки има право, разбира се, по мъничко да не се съобразява. Зависи от степента. Аз например имам повече право от вас. И затова не бих искал да бъда на ваше място, като се появи шефът. Вие вече подписахте ли договор?
- Временен. От есента трябва да подпиша за една година.
- След войската ли?
- Ярослав кима.

— Е, виждате ли, тези са по-добре. Тази главна награда шефът ще я вземе при себе си. Ако беше момче, можеше даже да го изиска от военните. А така шансът пропада.

— А вие нищо не казвате за тази работа, заради която се излагам. По мое мнение тя беше подценена.

— И така много извоювахме. . .

— По убеждение.

— Сега ви се струва така. Вие воювахте в името на справедливостта. А съдържанието на работата толкова ви засяга, колкото и мене. Вярвате ли в тези асоциации? Случайно знам малко японски: яма на полски е дупка, а на японски планина. Всичко това са по-скоро измишльотини. Но вие постъпихте благородно, макар и безразсъдно. . .

— А вие?

Якуб се усмихва.

— „Video meliora, prolcque, deteriora sequor.“

— Тоест постъпили сте лошо, но съзнателно. Може ли да попитам: това от нехайство ли е или от липса на характер?

— Смело започвате! — забелязва Якуб.

— Възможно е!

— Но ще ви отговоря с надеждата, че вие заслужавате този разговор: постъпвам лошо, защото така ми е удобно.

Якуб поглежда Ярек предизвикателно.

— Сега би трябвало да забележите, че съм циничен — дсбая той след малко.

— Това е очевидно!

— Браво! Да се пазим от баналното. А сега ще ви попитам: а какво лошо има в това?

— Зависи дали за вас или за другите.

— Да кажем на мен. Какво проличава от предишното твърдение, за другите не ме е грижа.

— Губите нещо — казва Ярек.

— Какво? Говорете точно. . .

— Вие не питате сериозно — отсъжда Ярослав. — Вие сте провеждали стотици пъти такива дискусии. Софистика.

— А кой сега отказва да разговаря сериозно? Ролите се размениха. Но аз с удоволствие ще се върна на темата. А вие идете да дебнете зам.-ректора. Винаги е по-добре пръв да поведеш разговора.

Заместник-ректорът пристига с черна волга с шофьор. Довежда със себе си жена си и малко дете, а също и представител на местните власти.

Представителят е намръщен и тържествен, жената смутена, като че ли малко несмела, детето непоносимо. А самият заместник-ректор съединява в себе си народната виталност и сила с достойнството, прикривано от учтивост. Той церемониално стиска ръка на всички посрещачи, поръчва на шофьора да изнесе багажа, пита банално — какво ново, хвали времето и красотите на природата. Жена му се отправя към стаята под грижливата опека на представителката от деканата.

След малко се оказва, че някой е изкъртил бравата на банята за преподавателите.

— Сигурно е някой от студентите — решава административният отговорник Франк. — Може даже да се досетим кой е. . .

Заместник-ректорът със загриженост на стопанин обхожда лагера, придружен от преподавателите, любезно поздравява студентите, ръкува се с Якуб, нетърпеливо изслушва любезническите комплименти на Зофия. Едва след доста дълго време Ярослав намира удобен момент да представи своя отчет.

— Вече направихме съвещанието. . .

— Е и какво? — пита заместник-ректорът.

— Общо взето, равнището не е лошо. . . А що се отнася до наградите, имаше много противоречия. — Ярослав показва решението, написано вече на машина.

— Колкото се отнася до мене. . . — Заместник-ректорът прекъсва четенето и поглежда внимателно — аз бях против тази главна награда.

— Пеховяк ли? — проверява заместник-ректорът. — Аз я познавам. Не е нещо особено.

— Алматович беше много по-добър — добавя Ярослав.

Заместник-ректорът не дава да се разбере какво мисли, изчаква.

— И освен това гласувах за Рачик. Той е студент от Торун. . . Получи грамота. Имаше неприятности с допускането му и аз поех върху себе си. . .

Ярослав напразно се опитва да прочете нещо по лицето на заместник-ректора.

— Кой беше още извън нашето учебно заведение?

— От студентите ли?

— Не, от преподавателите.

— Доцент Чишевски от Вроцлав и адюнкт Зофия. Вие я срещнахте.

— Трябва да ми дадете тези работи, защото аз не знам какво правят там — казва той енергично. Потупва Ярослав по рамото.

— Е, проявили сте се. Аз разговарях за вас и там се открояват перспективи за заминаване. . . Ще поговорим още на обяда.

Ярослав си отдъхва облекчено, оставя заместник-ректора и лек като птица се отправя към гората. Не може да устои на изкушението и след малко намира Якуб.

— Всичко мина — казва той триумфално.

Якуб се интересува живо.

— Нищо ли не каза?

— Нищо.

Замисля се за момент.

— Възможно е — казва Якуб — да му е изгодно, че този от Вроцлав е чул това. Заедно ще изядат Торун.

Ярослав се мръщи.

— Може и да е истина — казва той. — Само че защо трябва да се ровим ние във всичко това? Не можем ли да приемаме нещата такива, каквито са, без подтекст. В края на краищата мене какво ме засяга това, какво мисли зам.-ректорът за Торун?

— Не е добре — казва Якуб, — сега вие сте вече на завоя. След малко ще почнете да лъжете и да се самоизмамвате. А това, вече без софистика, е вредно. Всеки лекар ще ви каже: инфаркти, язви. . .

— Но моля ви — възразява Ярослав. — Аз не трябва да лъжа. Мене ме интересуват сравнителните изследвания, искам да се занимавам с област, междинна между лингвистиката и информатиката, с изкуствените езици и така нататък. Трябва ли при това да се занимавам с маневрите на зам.-ректора?

— Разбира се — отговаря Якуб. — Иначе няма да стигнете до своите изкуствени езици, а само ще се приземите в някое училище и ще преподавате полски език. Вие нали сте полонист?

— Не, англицист.

— Е, тогава английски език. Все едно. И не сте вече толкова млад, че да не знаете още това, само сте толкова неискрен, че не искате да си признаете. . .

Ярослав отново се противопоставя.

— Извинете, аз ходя по земята и знам в какъв свят живея. Но има някаква граница. Не мога да бъда дълбоко вътре във всичко това и да отговарям за всичко.

— За глада в Индия не отговаряте — признава Якуб. — За характера на шефа си също, защото нямате избор. Никой друг в Полша няма да ви даде този шанс. Но трябва да си кажете ясно, че това не е така чисто и честно.

— Защо?

— Ами защото например вашият шеф е мерзавец. Унищожавал е много хора с най-мръсни методи, достигнал е до професура на чужд гръб и продължава да унищожава. А вие ще бъдете негов възпитаник. В името на изкуствените езици и на личната ви кариера.

— Говорите голословно.

— Разбира се. Вие нали не искате да знаете?

— Не знам. Шефът не е светец, но никой не говори чак толкова лошо за него.

— С вас! Защото вие нали сте негов човек?

— Аз ли трябва да заведа прокурорското дирене в тая работа? Не съм го направил аз професор. . .

— Правилно. За това има други, които са длъжни да се грижат за чистотата на кадрите. И се грижат. Но понякога грешат. Зам.-ректорът например е преписал цялата си хабилитация и някак си още никой не се е нагъкнал на това.

— А вие знаете ли?

— Знам. И вие вече също знаете. Можете още да проверите, преди да подпишете договора. Оригиналът е в Осолінеум. Наричаше се като че ли Курек — Якуб спомена ва и заглавието на работата. — Замина за чужбина и не се върна, а зам.-ректорът преписа работата.

— И не е унищожил оригинала?

— А за какво? Кой ще се осмели да се изсилва? Той си има средства. . .

Ярослав свива рамене. Той е смутен и несигурен дали Якуб не си играе съзнателно с него.

— А вие няма ли да се осмелите? — пита предизвикателно.

— Аз вече ви изложих своите принципи — казва с усмивка Якуб.

— Това не беше сериозно.

— В основата на нещата беше. Виждате ли, аз наблюдавам природата внимателно, а природата се ръководи от правото на съществуване или борбата за живот. Който остане, той побеждава. Който загива, той не е бил прав. . . Не приемайте това вулгарно. Хората са способни на саможертва, може би даже повече от животните, но всичко това

в името на съществуването на една група. Групата изработва стойностни системи, които имат смисъл дотолкова, доколкото са годни за оцеляване. Вкореняват се от детинство, внедряват се в подсъзнанието и оформят онова, което представява съзнанието. Животното също воюва в защита на малките или на стадото. Може да бъде върно, неотстъпчиво, моногамно, алтруистично. И дотук стига аналогията. Защото ние, хората, имаме още и самосъзнание и можем чрез това да се отървем от всички тези забрани и предписания. . . Само така можем да оцелеем в изменящия се свят. Вчерашното съзнание днес е вече прът в краката. Оформило се е при други обстоятелства, в други времена. . . — Якуб се разсмива. — Аз знам, че това звучи неприятно. Вашият консерватизъм сега се бунтува. Но аз ви убеждавам да се освободите, да признаете какво чувствувате и мислите наистина. . .

— Вие сте намерили в себе си някакво призвание да ме ошастливите — забелязва Ярослав саркастично.

Якуб чувства враждебността и с хладна дистанция отговаря:

— Моля да ме извините. Това е от скука.

Те тръгват в противоположни страни на гората. Ярослав се връща в лагера и излиза откъм кортовете, където заместник-ректорът играе с един от студентите. Изпотен, с панталони от костюм и с кецове, той атакува противника си с такава ярост, че, изглежда, сякаш топките ще се спукат от ударите. Студентът, играейки елегантно, на края загубва.

Звънят за обяд. За преподавателите и за госта от властите са сервирали в централната сграда. Винаги изпокапаната сервитюрка е сложила нова, чиста престилка и се старее да бъде любезна. Детето на заместник-ректора не иска да се храни на масата. Якуб си играе любезно с него — докато то е при родителите си, но когато най-после се маха от масата и се намира извън погледите им, той му прави отвратителна физиономия. Малкият отново започва да пици. Отново започват да го успокояват и да го укоряват.

В разговора темите постоянно се късат. Заместник-ректорът разказва анекдоти от военната служба: как капралът обяснява какво е това времепространство.

— Ще копаете окоп от това дърво до обяд — казва той и всички бързо се разсмиват.

Жената на заместник-ректора се оплаква на Зофия, че е трябвало да вземат шофьора, защото не било редно да пристигнат с малката си кола.

— Какво разправяш, жено! — я навиква заместник-ректорът. — Кое е нередно?

Жената млъкна и престава да се обаждат. Възбуден леко от алкохола, Якуб убеждава Магда да изпее нещо. Зад гърба ѝ прави многозначителни знаци. Магда се противопоставя леко. Ярослав седи млъчаливо и се вглъбява в себе си, след което отчаяно пита заместник-ректора:

— Господин заместник-ректор, каква беше вашата реабилитация?

Настава млъчание.

— Защо питате? — учудва се заместник-ректорът. — Моля да я намерите в библиотеката.

Някой се навежда. Ярослав не вижда дали заместник-ректорът се е спогледал с Якуб.

Хаосът на масата нараства. Хоноруваният доцент наказва кучето си, а дамите на масата молят за снизходителност. Само детето се радва под масата. Якуб с дискретен жест го изпраща в банята, за където малко преди това се е отправила Зофия. След малко в коридора се разнасят писъци и малкият се връща на масата с плач. Якуб е постигнал онова, което е искал. Магда изпява акапела хабанерата от „Кармен“. Стъклата треперят. Удивените студенти надничат през прозорците.

На края правят снимка за спомен. Всички са събрани около заместник-ректора.

— Защо колегата Ярослав е така сериозен? Хей, всички да се смеят! — вика Якуб, като щрака фотоапарата.

Разотиват се от масата, като се уговарят след един час да се съберат пред залата за обявяване на резултатите. Колата отива на станцията да вземе артистката, която трябва да направи по-гържествена художествената част.

На кортовете има нова партия на тенис. Този път мачът е международен. Италианецът играе срещу една от студентките. Целият лагер подкрепя колежката си.

Нели седи на стъпалата при кухнята. Радва се, че вижда Ярослав.

— Измислих нещо — казва тя, сочейки малък нашийник със звънче. — Това правят у нас — да не убива тези бедни птички и мишки.

Ярослав ѝ помага да подържи котката, която се брани от нашийника.

— А тя обича ли това? — пита скептично Ярослав.

— Не знам, но трябва да носи — отговаря Нели. — Така се прави.

— Какво правиш? — пита тя след завършилата операция.

— Още малко съм зает. Разни работи.

Нели го поглежда внимателно.

— Нещо има — казва тя досетливо, — толкова си тъжен. Можеш ли да ми кажеш? Може би ще мога да ти помогна.

Ярослав се усмихва.

— Не — казва той.

— А откъде знаеш? Разкажи ми, опитай. . .

— Това е много комплицирано.

Нели изведнъж се разгневява, чувайки последната дума.

— Комплицирано! Какво е комплицирано! What is the matter! Наистина от времето, когато този човек пристигна, ти си така different. Everybody is different. Всички са такива ядосани, тъжни. Why? Ако има някакъв проблем, защо никой не казва нищо, защо не може да се говори за това?

Ярослав гледа безпомощно.

— Не знам, аз не мога да ти го обясня, ти сигурно няма да го разбереш.

— Защо не разбирам? Защо не съм комплицирана? А вие всички обичате да бъдете такива complex, такава profound, а аз съм simple, аз не разбирам. . . Може и да е по-добре!

Ярослав я гледа известно време примирен, разбира, че не може нищо да обясни. Става.

— Къде отиваш? — пита тя Ярослав помирително.

— Трябва да се обади по телефона от канцеларията.

— Ще дойда с теб — казва тя и забелязва на лицето му колебание.

— Като не искаш, няма да дойда. Имаш тайни. Аз на съм ревнива. . .

Ярослав не е помислил за това и започва така внезапно да отрича, че това изглежда подозрително.

Зад кухнята се появява Якуб с някаква дребна кулинарна молба. Сервитьорката се опитва да се отърве от него, като се оплаква от тежката си работа. Това няма ефект.

Ярослав взема от представителката на деканата ключовете от стаята в главното здание, затваря прозореца и поръчва разговор с Вроцлав, като умолява да го свържат, преди да е изминал един час.

В това време мачът привършва (по-точно, прекъсва го Зофия, като обръща внимание, че след четвърт час ще започне тържеството).

Студентите се разотиват по бунгалата и се преобличат бързо и в по-нормални дрехи. (Само Нели доста демонстративно парадирва по шорти.)

Якуб, виждайки, че приближава времето да се открие тържеството, тръгва да търси Ярослав. Намира го по време на разговора с Вроцлав.

— К като Карол, у като Уршула, р като Роман, Курек — казва той по букви, прикривайки микрофона, за да не го чуват. — Още един път повтаря. — Не. — Той забелязва Якуб, който е минал зад него и е сложил ръката си на вилката на телефона.

— Извинявам се, но няма смисъл. Не е точно така и не е точно там. . . А през теста преминахте отлично.

Ярослав го поглежда вбесен.

— Защо правите така? — пита той.

— Казах ти, от скука. От скука. Наистина — иска да смекчи тази грубост, — защото в тебе има нещо, за което ми е жал, което можеш да загубиш.

— Това не е ли прекалена грижа? — пита иронично Ярослав.

— Вие я заслужавате даже ако сега сте неприятен. Да вървим! — добавя той. — Вече започва. . . Аз знам, че сега се чувствувате глупаво, защото сте позволили да ви измамат. Забъркали сте се в глупава работа. Аз така веднъж спрях при катастрофа, а се оказа, че е кукла, сложена от милицията.

— А вие спирате ли при катастрофа? — пита иронично Ярослав.

— Но нали съм човек — наивно обяснява Якуб.

Той е подозрително отпуснат и чувства нужда да говори.

— А изпита го взе пред себе си и пред мене и сега ще бъдеш спокоен известно време. Можеш да се съсредоточиш над тая англичанка. . .

Ярослав прави жест на негодуване, като чува намек за собствените си лични интереси.

— Хитро си го замислил. . . Не ти, ами този другият, който се крие в тебе и знае, че като получиш стипендия, такава годеница в Лондон. . .

Ярослав се спира на половин крачка, готов за бурен скандал.

— Можеш ли да ме оставиш на мира най-после! — вика той.

Якуб мигновено се укротява.

— А, извинявам се, извинявам се. Ти, разбира се, не допускаш такава мисъл. Може това наистина да е несправедливо.

Ярослав не отговаря, само ускорява крачките си.

За тържественото закриване чакат пред залата, като използват хубавия следобед. Повечето от участниците са облечени празнично, някои (между тях Конрад) демонстрират независимост чрез свободата в облеклото си.

Атмосферата е малко принудена. Празникът не е празник. Скрито напрежение и раздразнителност, прикривани от изкуствена небрежност (известията за разпределението на наградите още не са излезли от журито).

В голямата зала траят приготовленията. Няколко активистки довършват украсата. Масата за президиума е покрита със зелено сукно. Диаскопът отново е в края на залата (необходим за художествената част), отстрани е сгънатият екран. Малко папрат и ваза със свежи цветя. Апаратура (пращения от високоговорителя).

Магда се закача с група студенти.

— Кажете ни!

— Няма да ви кажа.

— И без това сега ще разберем.

— Ами точно затова. Трябва да почакате. Впрочем не може да има изненади. Нали сами знаете кой какво заслужава. Ние нямахме проблеми.

Конрад стои недалече, опрян о стената на сградата. Слуша чуруликането на Магда и шумно подсвирква по такъв предизвикателен начин, че няколко души поглеждат учудено към него.

— Ние нямахме проблеми — повтаря той след Магда с шутовска закачка. Кима, като че ли иска да придаде сериозност на думите си, след което хлъцва и се обръща на пета.

Заместник-ректорът стои настрана, заобиколен от свита: две местни величия, административният отговорник, винаги майчински настроената Ванда и мълчаливият хоноруван доцент, който гледа всички подозрително и косо. В центъра блести с очилата си актрисата от местния театър, доведена в рамките на културната акция за художествената част на мероприятиято. По-нататък са струпаните като стадо съпруги и асистентки (децата са оставени в къщи, да не нарушат тържеството).

Заместник-ректорът, като вижда приближаващите се Ярек и Якуб, поглежда часовника си и след дълбоко размишление решава, че е време да се започне. С махване на ръката разпорежда да се заемат местата. Самият той остава още известно време на въздух и дискутира за вредата и ползата от пушенето. Тръгва, когато Ярослав застава на вратата и дава знак, че всичко е готово.

Церемонията се малко при влизането: кой да бъде пръв — заместник-ректорът или величията.

— Вие сте наш гостенин.

— Не, вие сте наши гости.

Залата утихва, докато заемат места в президиума (присъединена е и представителка на студентите). Когато сядат, заместник-ректорът (след като духва предварително в микрофона) топло и сърдечно поздравява съблялите се. Посрещат го с ръкопляскания, на които той нерешително се опитва за момент да отвърне. После моли Якуб да вземе за малко думата (отново преместват микрофона, кабелът е къс, трябва да си сменят местата). Най-после Якуб става, отива в края на подиума и говори с топъл, сърдечен глас без микрофон.

— Скъпи! В такива тържествени моменти като този обикновено посягаме към листчета, защото толкова мисли се трупат в главата ни, че не е известно коя от тях е най-важната. Аз за съжаление нямам никакво листче. . .

Якуб на шега посяга към джоба си, а залата веднага избухва в смях. Заместник-ректорът одобрително кима. Атмосферата е симпатична!

— . . . И затова позволете да говоря хаотично, но затова пък от сърце. Скъпи! Тази среща е и за нас, и за вас велик момент. Не преувеличавам. Велик, защото е рядък, а може би за мнозина от нас е първи. Срещаме се не между стените на учебното заведение, а в лоното на природата. Не ни разделят званията или научните степени. Образоваме една единна група, чийто общ знаменател е обичта към науката или обичта към истината. . .

Студентите слушат мълчаливо, с внимание и в тази тишина хълцането на Конрад прозвучава като в празна зала. Якуб поглежда внимателно слушателите.

— Моля да не се страхувате, няма да говоря дълго. Знаем, че чакате резултатите и сте любопитни кой е победил. Но помнете, че за разлика от изпитите тук няма победени, тук има само победители — и тези, които са получили награди, и онези, които не са получили. Защото всички тук са нанесли някаква победа — победа над самия себе си, победа над предмета, над материята. И само това се оценява наистина. Радостта от наградата ще премине, но радостта от такава победа ще остане. . .

Конрад явно неразположен, посяга към скритата под пуловера бутилка вино, изпива една глътка и отново хлъцва шумно. Залата зашумява, но Якуб невъзмутено продължава нататък.

— Говоря за победата над себе си. Наистина аз даже сега чувам, че някой в залата отчаяно се бори със себе си, но нека спуснем завесите на милосърдието над слабостите на човешката физиология. . .

Залата се размива шумно: симпатията е отново на страната на Якуб.

— ...И да помислим за победата на духа или по-скоро за духа на победата, който оживява всички нас. Мисля, че трябва да помолим магистър Крушевски, който беше секретар на журито, да прочете решението.

Ярек става, приближава се до микрофона и прочита текста от листа, като се старее да му придаде възможно най-безличен характер.

— ...Журито в състав... с мнозинство от гласове реши да признае първа награда на Маря Реховяк...

Ръкопляскания. Наградената излиза скромно да получи дипломата.

Навън децата се качват едно върху друго на прозорците, за да видят какво става вътре. Жената на заместник-ректора смъква своя малчуган от раменете на друг. Аня люлее укротеното си бебе и загрижена от това, че не присъствува в залата, дава знаци на Юзеф, който седи в президиума и подава дипломите за връчване, редувайки се с Магда.

Втора награда получава Зигмунд. Залата го награждава с френетични овации, тъй като според общото мнение той заслужава първата награда. Награденият приема успеха си с надменно безразличие. Споменава се още третата награда и отличие за Конрад.

— Конрад Рачик — извиква Ярек, като гледа в залата.

— Слушам — казва отличеният.

— Има отличие за вас.

Юзеф подава дипломата на заместник-ректора. Разменят си многозначителни погледи. Конрад с несигурна стъпка върви през залата. Качва се в президиума, покланя се прекалено. Няколко души ръкопляскаат. Заместник-ректорът протяга ръката си за поздрав. Конрад изтрива ръка от панталоните си и като подава ръка на заместник-ректора, се навежда така ниско, като че ли иска да целуне неговата ръка. Заместник-ректорът издърпва ръката си, гледайки ядосано Ярослав, който стои няколко крачки по-назад.

— Може ли нещо да попитам? — казва гласно Конрад към цялата зала.

Заместник-ректорът в първия си рефлекс иска остро да каже „не“, но Конрад моли учтиво.

— Една дума.

— Моля, моля.

— Но само на ухото ви.

— Не разбирам какво говорите!

Конрад снишава глас и се обръща с шепот:

— Познавате ли добре Достоевски.

Заместник-ректорът се разгневява вече не на шега.

— За какво става дума? — пита рязко той.

Конрад учтиво се накланя към него, като че ли иска наистина да му каже нещо на ухото и с внезапно движение го ухапва. Пострадалият се изтръгва. Якуб хваща Конрад. Двата асистенти се хвърлят на помощ. След малка бъркотия заместник-ректорът си възвръща равновесието.

— Моля да го изведете — казва той, владеейки гласа си. — Той е пиан.

Конрад не се съпротивява. Излиза покорно с наведена глава. Обърканата зала ври от коментари. Представителката на студентите по съвета на някого от колегите си се приближава към микрофона.

— Извиняваме се от името на студентите...

Заместник-ректорът се оказва на висота и маха пренебрежително с ръка.

— Да преминем нататък към дневния ред. Време е за художествената част. Освен ако това беше началото — шегува се той.

Част от залата поема шегата, като разрежда атмосферата. Спускат екрана, свалят масата от подиума и пускат ролетките. Заместник-ректорът и представителите на властта заемат места на първия ред.

Ярек излиза след Конрад. Навън те се гледат лице в лице. Студентите ги оставят сами. Жената на заместник-ректора се усмихва отдалече.

— Там вътре е задух, нали?

— Да-а-а — отговаря Конрад, като разтегля сричката и си вее с ръка. Ярек го поглежда с отвращение.

— Много ви е слаба главата — казва той.

— Като за мен, стига ми — отговаря Конрад. Обръща се към детето на заместник-ректора. — Чудесно детенце. Кукличка.

Жената на заместник-ректора се усмихва благосклонно, не знаейки все още какво се е случило. Конрад погалва детето по главата, обръща се и си отива в своето бунгало. Ярек иска да тръгне след него, но го извиква един от студентите.

— Господин заместник-ректорът ви моли да отидете при него...

В залата продължава художествената програма. Прожектират портрети на Бачински, които се сменят със сцени с отделни хора от барикадите. Актрисата рецитира с умерен патос на фона на акомпанимента, който пианистът изпълнява на малко разстроен инструмент.

... Но този свят е само наш свят,
виелица от имена и мъгла от отъждествявания,
в които горим като блуждаеща светлина,
натоварени с бъдещи стъпки.

Ярослав дискретно си пробива път и сяда до заместник-ректора.

— Осигурете ми работата на този Рачик, защото ще искам да я взема със себе си.
А самият той трябва незабавно да напусне терена на лагера. Съгласувайте това с младежите...

Актрисата рецитира по-нататък.

— О, живот, живот. Непрекъсната грижа
за сполучливостта на стъпката. Не за имената на пътищата —
даже когато пространството звъни с измислени звуци,
колко образи като дъжд се стичат по нас.

По време на аплодисментите Ярек извиква двама представители на младежката организация. Съветват се шепнешком и излизат навън.

— Аз даже бих влязла, но там сигурно няма да може да се диша — започва любезно жената на заместник-ректора. Ярек потвърждава и отвежда събеседниците си настрана. Към тях се присъединяват още няколко студенти, отегчени от поезията и от музиката.

— Не разбирам. Той беше толкова рязък, но не е пил; във всеки случай малко.
Тук други повече пиха — разсъждава представителят на младежта.

— Съвсем не е могъл да бъде пиан.

— А какво, ако беше трезвен, щеше ли да го направи, какво говориш?

— Така или иначе, е безсмислено — въздиша Ярек.

— Защо? — пита упорито най-младият от студентите. — На мен ми харесва. Какво от това, че е безсмислено. Той показва, че не го е еня. Ние се напъваме, а той съвсем. Трябва да имаш смелост...

— Кой се напъва? Какво говорите? — възразява Ярек. — Що за смелост? Безсмислено е — в гласа на Ярек звучи съжаление за измамените надежди. Младият студент се усмихва иронично, а неговата колежка добавя закачливо:

— А вие бихте ли имали смелост?

Ярек, раздразнен, вдига рамене. Представителят на младежта се връща към разговора, започнат шепнешком в залата.

— Няма да има голям смисъл, ако той замине сега. И без това утре е краят. Може би е по-добре да изтрезнее.

— Ако е пиан — добавя с недоверие студентката.

— Дали е или не е, това е поръчение на заместник-ректора и ние трябва да го изпълним.

— Трябва ли? — повтаря с ирония момичето.

— Можем — поправка се Ярек. — А можем също да се борим в негова защита, ако наистина сме убедени. Вие убедена ли сте?

— Аз, не — веднага променя фронта тя.

— Сигурно е по-добре да замине — казва третият от студентите. — Защото, ако се възбуди дело, ще го изгонят от университета.

— И така ще излети — казва мрачно неговият колега.

— Не мисля така — казва Ярек. — И затова смятам, че вие имате право. Според закона не може да има два пъти наказание за едно и също провинение. В случай на нужда можем да се позовем на това, че вече е бил наказан.

— Е, ако трябва да се спаси от дисциплинарната комисия, по-добре е да замине.

— Идете да поговорите с него — казва Ярослав. — Най-добре е да си събере багажа и да хване автобуса, преди още тук да е свършило.

— А ако не, може господин заместник-ректорът да го закара — шегува се язвително студентката.

Ярослав смята въпроса за уреден. Студентите тръгват по посока на бунгалято на Конрад. Ярослав се връща в залата. Актрисата рецитира стихотворение от Шимборска. На екрана се появяват цветя, акомпаниментът меко илюстрира настроението на размисъл и тъга.

Извинявам се на случая, че го наричам необходимост,

извинявам се на необходимостта, че все пак се мамя,

нека не се сърди щастието, че го вземам като свое.

Нека ми простят умрелите, че едвам тлеят в паметта,

извинявам се на времето за многото пропуснати неща,

извинявам се на старата любов, че новата смятам за първа,

простете ми подпалването на войната и че нося цветя в къщи,

простете, отворени рани, че се убождам по пръста,

извинявам се на викащите от бездната за плочата с менуета,
извинявам се на хората по гарите за моя сън в 5 часа сутрин,
прощавай, сразена надежда, че се смея с очи. . .
извинявам се на вечните въпроси за малките отговори. . .

Студентите се приближават до прозореца и чукат, за да извикат Ярослав. Той се извинява и отново се промъква между редовете. Артистката за миг го стрелва с поглед, без да прекъсва рецитацията:

извинявам се на всичко, че не мога да бъда навсякъде,
извинявам се на всички, че не мога да бъда всеки и всяка. . .
Ярек излиза пред зданието.

— Какво стана? — пита той раздразнен.

— Не иска да разговаря — казва студентката. — Затворил се е в бунгалото. Може би вие трябва да поговорите с него.

Ярек се съгласява с кимване на глава. Студентите искат да тръгнат с него, но той ги задържа с движение на ръката.

— Идете да се просвещавате — казва той.

Бунгалото на Конрад е в редицата на други. Ярек се колебае за момент, преди да го намери, като проверява имената по списъка. Чука. За момент няма никакъв отговор, но се чува някакъв шум. Ярослав чука повторно.

— Мене ме няма — отговаря Конрад.

— Дръжте се сериозно. . .

Настава тишина. Ярек дърпа бравата, но вратата не се подава. Приближава се до прозореца и вижда Конрад, който си сваля дрехите.

— Какви лудории вършите? — пита Ярек ядосано.

— Не надзъртайте.

— Да не сте полудял?

Конрад се съблича съвсем гол.

— Казах да не се надзърта. Хайде, марш! — В гласа на Конрад звучи нотка на лудост. Той е неестествено агресивен.

— Това вече не е ново. Не е модерно. . . Тичаха вече голи по стадионите, даже на олимпиадата. . .

— Хайде измитай се! — изревава Конрад и хвърля бутилка по прозореца. Ярек отскача настрана.

— Вие сигурно сте ненормален!

— Ти си нормален! — крива Конрад. — Марш отгук!

Приближава се до прозореца и иска да го затвори. Ярек се опитва да му попречи. Той е съсредоточен и се владее.

— Помислете какво вършите. Трябва да си вземете нещата и да заминете незабавно от лагера. . .

Докато говори това, той дърпа прозореца навън. Конрад взема ножици.

— Ще те бодна! — предупреждава той.

— Разбирате ли какво ви говоря?

Конрад с бързо движение бодва Ярослав по ръката. Той пуска прозореца, наранен леко. Хваща нишата с другата си ръка и още веднъж процежда:

— Чувате ли. . .

Конрад събира слюнка в устата си и плюе в лицето на Ярослав. След това с бързо движение затваря отвътре прозореца. Ярослав изтрива лицето си с кърпа и бавно тръгва по посока на главното здание.

Художествената програма вече завършва. Заместник-ректорът изпраща актрисата, на която са поднесени цветя. Този, който акомпанира, носи диапозитивите и нотите.

— Ще кажа да ви закарат. А после колата ще се върне за мен.

— Но защо? — протестира актрисата. — Можем заедно да пътуваме. Бензинът е скъп.

— Не, аз имам работа, а освен това наистина ще бъде тясно. А това е само до станцията. За половин час ще се върне.

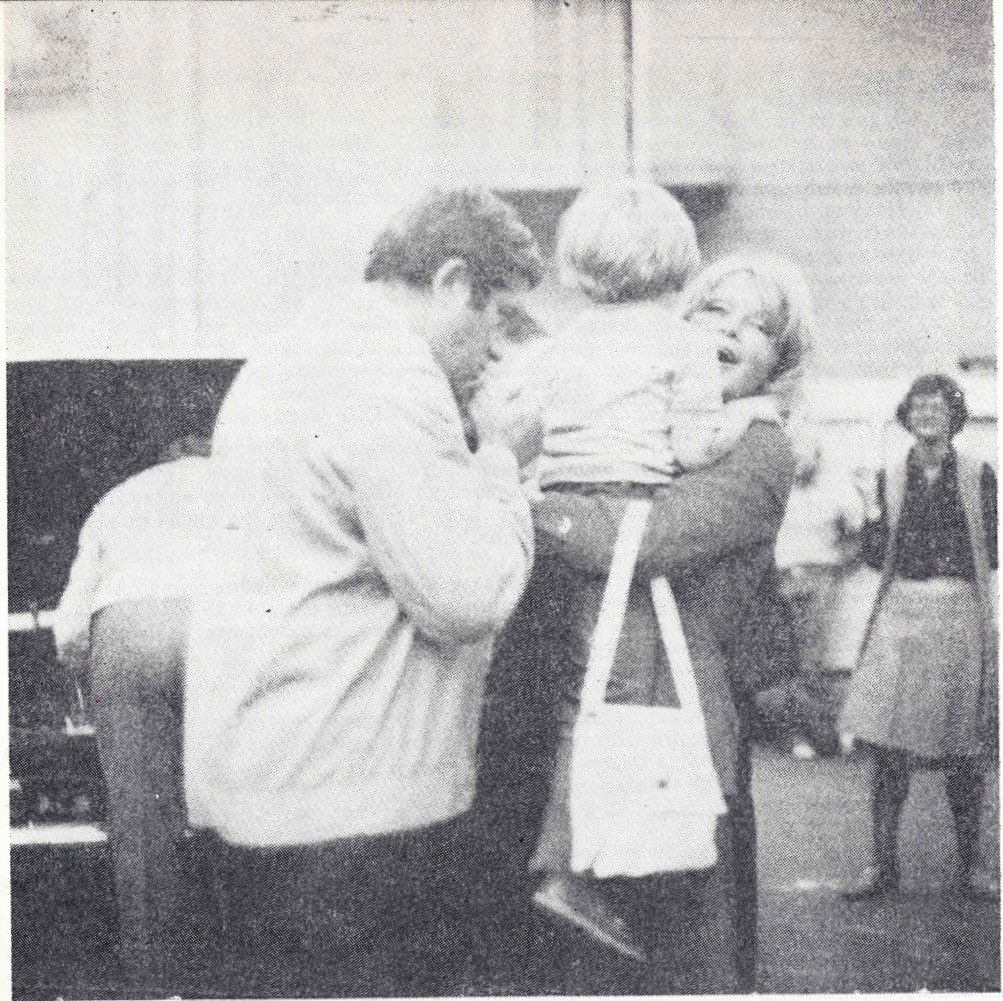
— Ние имаме тук още формалности — намесва се административният отговорник, като изважда от чантата заповед за възнаграждението и плик с пари. Актрисата тръгва дискретно по посока на стоящата отстрани волга. По пътя към нея се приближава италианецът с поздравления.

— Je n'ai pas compris un seul mot, mais c'était formidable. Comprenez-vous française?

— Ncn — отговаря актрисата. — Deutsch.

— Този не е нужен тук. . . — казва заместник-ректорът, като посочва италианеца.

— Аз ви попитах — казва Магда с оправдание в гласа си.



— Добре, добре. Нека сега само да се маха. . .

Приближава Ярослав, забавлявайки с разговор Магда, по чието мнение подборът на стихотворенията е бил напълно неуместен.

— Господин заместник-ректор, много се извинявам, че трябва да се върна към онзи инцидент, но ми се струва, че това момче не е в ред психически, може би под влияние на алкохола.

Заместник-ректорът го прекъсва на половин дума:

— Казах да се изхвърли от лагера. Изпълнено ли е?

— Не, защото той е в състояние, в което. . .

— Франк! — вика заместник-ректорът по посока на административния отговорник, който оправя сметката с актрисата. — Моля, елате при мен!

Ярослав не се признава за победен. Отново повдига въпроса:

— Господин заместник-ректор, извинявам се, че изразявам собственото си мнение, но наистина няма смисъл да се прави нещо насила, защото той е болен човек, и може само да се надяваме, че до утре ще му мине. А пък в този момент. . .

— Студентите не протестирали ли? — прекъсва го заместник-ректорът.

— Не, но тук става дума за формалната страна. . .

Заместник-ректорът не го слуша повече. Обръща се към Франк.

— Господин заместник-ректор! — издига глас Ярослав.

— Не ми досаждайте! — крясва заместник-ректорът, след което отново се обръща към Франк полугласно.

— Моля, обадете се в милицията и следете за тази работа.

- Но аз исках да тръгна с вас. . .
- Няма да тръгнете. . .

Ярослав отива настрана, отбягвайки студентите, които са наблюдавали цялото произшествие. Якуб се приближава до него. Слага ръка на рамото му.

- Получи ритник! — казва той приятелски.
- Получих — признава Ярек.
- Не първия и не последния. — В гласа на Якуб звучи чудна веселост, като че алкохолът, изпит на съда, започва да му действа със закъснение.
- Но си го заслужи.
- Защо?
- Защото се изтъкваше.

Ярек се съгласява.

- Но не само затова. Защото глупаво се изтъкваше.
- Защо?
- Първо — обяснява Якуб, — защото е безрезултатно. Второ, защото е непоследователно, трето, защото е безразсъдно. Старият ще ти го припомни това. Той е паметлив с изключение, разбира се, на онова, което не иска да помни. — Якуб се изкикотва многозначително. — И най на края кое ще бъде поред? Четвърто, защото е ненужно. Този бо-
клук си заслужава да го изхвърлят от лагера.

- Но той вероятно не е наред с главата. . .
- Защитата винаги предлага да се проведе психиатрично наблюдение. А ти си си наумил да го защитаваши. Харесваш се в тази роля. Вече ти говорих за това. . .

— Но тук става дума за нещо друго. . . Не видя ли? Аз разговарях с него. . .

Якуб поглежда внимателно Ярек.

- Знаеш ли как е в действителност?
- Не разбирам.
- Не, наистина, ти би искал да го натупаш, защото ти действа на нервите, нещо повече — поставя те във фатална ситуация. Почувствувал си това и си си намислил да заложии отново на него, за да бъдеш благороден докрай.

- Но в каква ситуация ме поставя той?
- Фатална.
- Защо?
- Защото е някакъв, а ти си непоследователен. Искаш да бъдеш смел, но предпазлив, решителен, но честен, Само такъв. Липсва ти тази трохичка лудост, за да бъдеш наистина човек. И се боя, че няма да се решиш никога на това.

— По какво съдиш? — в гласа на Ярек зазвучава обида.

— По какво ли? По това, че се страхуваш от истината, както дяволът от тамян. Да останеш на полуистината и нищо повече. Не искаш да знаеш какви са хората в действителност.

— Имаш ли доказателство?

— Ти си горд, че си се обадил по телефона. Драги! Има неща на небето и на земята, за които даже философите не са сънували. Тук на земята специално. Знаеш ли как беше с оная работа? Този кучи син следваше заедно с мене. . .

— Якуб! — разнася се викът на заместник-ректора.

Колата се е върнала от станцията и на нея се товарят нещата — детска сгъваема количка, касетка с ябълки от местното стопанство, прясна риба, която още скача във вестника. Най-после се качва жената с детето на ръце. Якуб се приближава с фалшива усмивка да се сбогува със занимаващите. Франек се обръща с молба към него.

- Господин доцент, вие оставате ли до утре?
- Оставам.

— Аз вече телефонирах. Те ще дойдат след около половин час. Вие наблюдавайте, много ви моля. . .

— Любезност за любезност. А вие ми разменете петстотин злоти.

Той се ръкува със заместник-ректора, потупва детето по бузата, като предизвиква болезнена вълна от плачове, целува ръка на жената на заместник-ректора и се връща при Ярослав.

— Та ние работехме заедно. И сме от един и същи курс. И той започна да ме унищожава. А само за това го бива. И на края нямах изход. Съгласих се на спогодба и му написах тази работа като роб. Тези твои познати нямаше да намерят нищо в библиотеката, но аз имам оригинала в къщи, някога ще ти го покажа. Работата не е лоша.

- Трябваше ли да направиш това?
- Не трябваше, но не държах на това. Заради светото спокойствие я написах.
- И имаш ли спокойствие?

— Както край печката на господ-бог. Каквото и да стане, той се укрива. Защото знае, че ми е в ръцете.

— Сега ли го измисли това? — пита с надежда Ярослав.

— Ти би искал да бъде така. . . В края на краищата не е приятно да имаш такъв шеф. Но не се тревожи. Насила няма да те накарам да разглеждаш тези документи. Може даже ако някога ги поискаш, да не ти ги покажа. . .

— Защото ги няма.

— За тебе тях ги няма и край. Живееш честно и имаш добро мнение за себе си. . .

Докато се разхождат, достигат от задната страна на кухнята между котлите, поставени там, за да бъдат изтъркани с пясък (последната храна тъкмо е сервирана в столовата). Якуб се споглежда многозначително с момичето, което мие съдовете. Поглежда часовника си, показва нещо с пръсти. Ярек не разбира какво става.

— Едно нещо не ми е ясно — казва той. — Не разбирам как е било с тебе. Казваш, че той е умеел и умее да унищожава хората. А ти не умееш ли?

Якуб се усмихва замечтано.

— Умеех. Някога умеех, но то беше много отдавна. Тебе още не те е имало на света. На колко си години?

— На двадесет и шест.

— Е, тогава си бил съвсем малък.

— И какво?

— Нищо. Стари истории. А после ми се отця. . . Аз съм ленив. И освен това. . .

От кухнята отново поглежда миячката.



— Извини ме — казва внезапно Якуб. Той изважда разменените злоти и ги слага в двата си джоба така, че момичето да не види.

— Заместник-ректорът иска да се внимава за ексмисията на онзи сополанко.

— А ти? — пита учуден Ярослав.

— Аз имам друга работа — казва Якуб с многозначителна усмивка. Дава знак на момичето и отминава.

Ярослав се вглежда в миляката и отива по посока на бунгалата. Студентите свирят на китара, прибират си багажа, разпръснали са се из гората, някои вече са си заминали. Пред главното здание намира Юзеф с детето, което както обикновено плаче.

— Не знам какво му е — оплаква се Юзеф. — Анка се страхува, че е от водата. Разреждаме млякото с вода и това, изглежда, му вреди. . .

В празния клуб Зигмунд дрънка нещо на пианото. По стените още стои украсата, но столовете са струпани един върху друг, за да се почисти.

— Би трябвало да посвирите нещо за всички — казва Ярослав с усмивка.

Зигмунд престава да свири.

— Музиката смекчава нравите. Но Конрад не е музикален.

— Вие познавате ли го отблизо? — пита Ярек с надежда в гласа.

— Горедолу. Развинтен. Винаги е бил такъв.

— Но на какво се дължи това? Днеска това беше амок.

— Моля ви се, има хора, които обичат да бъдат онеправдани. На него това не му харесва. Не победи, но затова пък излетя с трясък.

— Но той не можеше да знае, преди да раздадат наградите.

— Толкова по-зле, че получи отличие. Това именно го бодна. Защото това не е нито успех, нито поражение. . . А понеже е развинтен, затова направи номер. Това от „Престъпление и наказание“ ли е?

— Не, от „Бесове“. Вие бихте ли могли да поговорите с него? Може би ще може без милиция. . .

— О, не. . . — отговаря Зигмунд. — Аз по принцип се старая да не се намесвам в такива работи.

— Жалко! — казва Ярослав. — А и без това сигурно е вече твърде късно.

В двора пристига милиционерска кола. От нея слизат двама души.

— Вие от ръководството ли сте? — питат те Ярек, мъчейки се да преценят възрастта му.

— Да. Вие сте дошли, за да извършите ексмисията от лагера ли?

— Къде е? — пита милиционерът.

— Третата къща отляво. Но аз имам впечатление, че това е по-скоро на психиатрична основа. . .

— Пиян ли е? — пита милиционерът.

— Пил е малко.

— Това е нормално.

Приближават към бунгалото. Чукаат.

— Милиция.

Конрад не отваря. Излизат няколко студенти да наблюдават развоя на събитията.

— Не се струпвайте — казва един от милиционерите. Поглеждат през прозореца. В бунгалото е тъмно вече. Осветяват с фенерче. Конрад прави неприличен жест. Един от милиционерите пита за резервен ключ от бунгалото.

— Това беше резервният — обяснява ръководителят на лагера, който е пристигнал, разтревожен от вида на милиционерската ниса пред главното здание.

— А може би имате диамант?

— Откъде?

— Ще трябва да се счупи стъклото.

Милиционерът взема фенерчето и внимателно счупва края на стъклото при райбера, а после отваря прозореца.

— Хайде излизайте. Облечете си нещо и излезте — говори той на Конрад спокойно.

— Такова — казва Конрад, като подновява обидния си жест.

— Ще си го получите. И за какво ви е това? Елате, докато ви моля.

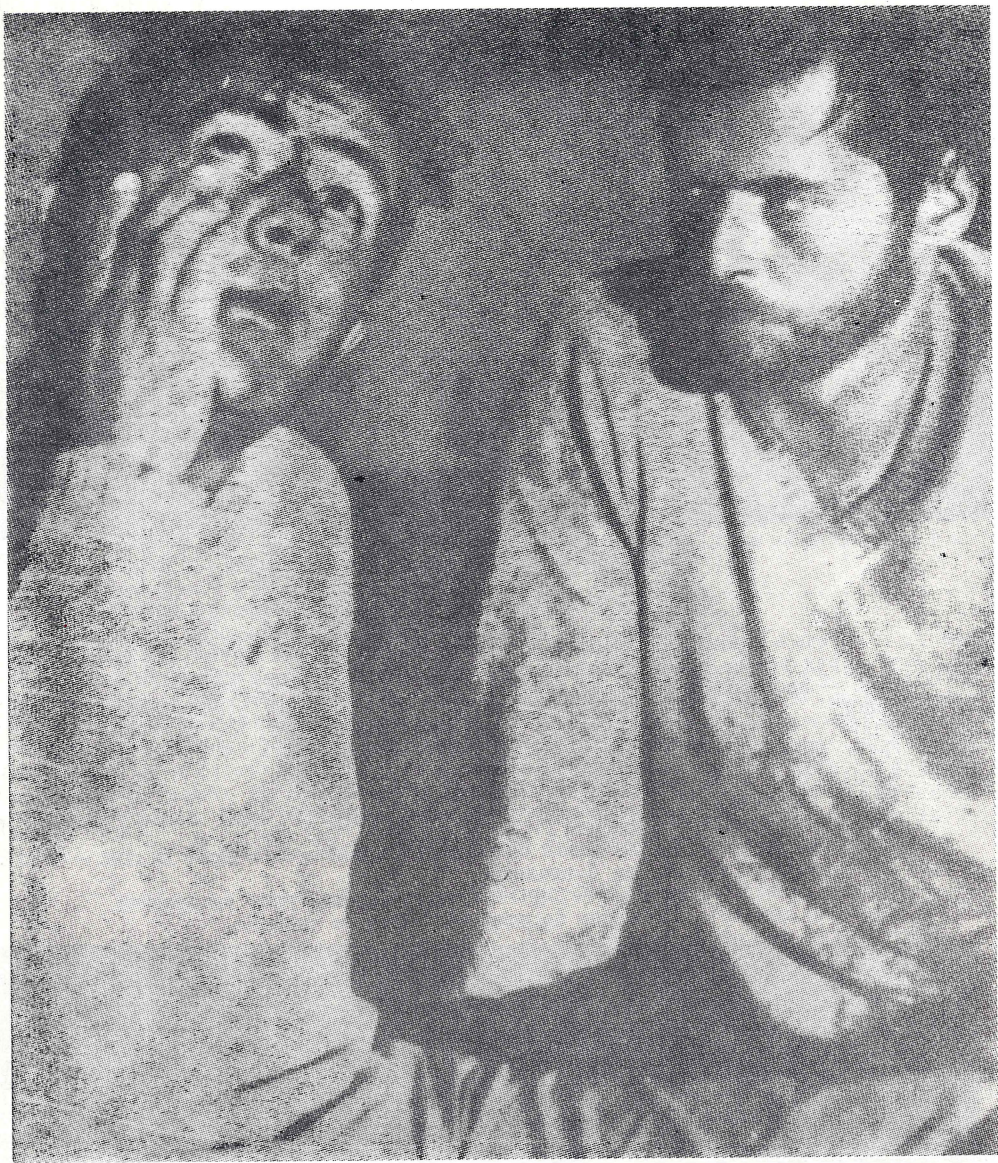
Конрад не отстъпва. Един от милиционерите дава оръжното си на другия, изважда палка и влиза през прозореца. След малка бъркотия вратата се отваря. Конрад, увит с одеяло, излиза покорно. Милиционерът — след него.

— Вземете му нещата — казва той.

Някой от студентите влиза в бунгалото и започва да събира багажа на Конрад в раницата. Ярослав се приближава до втория милиционер. Взема го настрана.

— Като му премине сутринта, обадете се в психиатрията. А ако няма нищо, пуснете го, защото нищо особено не е станало в края на краищата. . .

— Ние знаем вече — казва тайнствено милиционерът.



— Какво знаете? — пита Ярек.

— Вие мислите, че това е първият днес. Заплата и хората пият.

Конрад се качва покорно в колата. Студентите му донесат раницата и нисата тръгва по посока към града.

Ярек тръгва към бунгалото на Нели. Не я намира. Връща се в своето бунгало.

Сваля си връзката и възнамерява да се съблече и да си легне, но тези прости действия му се виждат много трудни. Сяда уморен и се вглежда в тъмнината зад прозореца. Някой чука. Ярек се приближава до прозореца и вижда лицето на Якуб. Поглежда въпросително, защото не му се иска да отвори. Якуб е учудващо весел. С пиянско упорство той повтаря някакви знаци: отдалечава се от прозореца, заобикаля бунгалото и чука на вратата. Ярек отваря. Якуб, преструвайки се, че има нещо тайнствено, го хваща за ръката и се



мъчи да го заведе в тъмното. Ту се смее, ту прави сериозна физиономия, ту отново щурее без повод. Ярек все по-ядосан пъди натрапника.

— Ела! — настоява Якуб.

— Защо?

— Ела!

— Но за какво?

— Казвам ти ела! Ела, ще видиш!

— Какво ще видя?

— Ще видиш каквото ще видиш.

— Остави ме на мира, Якуб. Едвам се държа на краката си. Лягам да спя. — Ярек затваря почти насилва вратата на бунгалото.

— Ще съжаляваш — Якуб не се признава за победен. Тропа на вратата.

— Ярек, по дяволите, служебно поръчение! — Отново тропане.

Ярек вбесен застава на вратата.

— За какво става дума?

— Ела.

— Станало ли е нещо?

— Моля те, ела. — Якуб скръства умолително ръце. — Направи го заради мене.

Ярек е безсилен. Разбира, че няма да се отърве от натрапника. Угасява светлината да не влизат комарите и тръгва през лагера. Якуб държи в ръката си фенерче, но го угасява, когато влизат навътре в гората.

— Птичките се страхуват — казва той с обяснителен тон.

Спират. На края на езерото продължава нощният живот на природата. Трясъци, шумове, крисък на нощни птици. В тревата звънва звънче. Якуб се изкикотва. Запалва фенерчето. Улавя със светлината котката, която безрезултатно провежда нощния си лов. Якуб се втурва след нея, светейки си с фенерчето. Хваща я, сваля нашийника и я пуска.

— Нека да си убива — казва той, доволен от делото си. Хвърля нашийника на тревата.

— За това ли става ше дума? — пита отегчен Ярек.

— Не.

— Ами за какво?

— Ще видиш, ела.

— Никъде няма да отида по-нататък, достатъчно.

— Ела, няколко крачки.

— Но какво е това?

— Природа. Нещо любопитно.

Достигат до брега на езерото. Вървят сред крайбрежните растения. Якуб дава знак, че трябва да пазят тишина. Самият той се ослушва.

— Е и какво? — пита Ярек.
— Нищо. Изглежда, че сме закъснели. Вече е свършило. — Ослушва се. — Всъщност, не — кикоти се той. — Сега ще видиш.

Отива напред няколко крачки. В тъмнината се мяркат останки от стара беседка, разположена на колове върху водата. От нея се чуват някакви звуци, които напомнят далечен рев на слени. Приближават и Ярек се качва на раменете на Якуб, промъква си главата през дъските и вижда две сплетени тела. Това е Нели и един от студентите. Ярек се олюлява. Якуб нарочно се старее да му затрудни връщането, като му дава знаци да не попречи с шума на двойката в процеса на акта.

Ярек въбесен се мъчи да върви тихо, докато се отдалечават достатъчно, за да говорят свободно.

— Е какво? — пита Якуб.

Ярек се удря по челото.

— Блестящо — казва Якуб. — Видя ли с кого е?

— Измитай се, чуваш ли!

— Моля за повече почит и уважение. Това беше много интересен социологичен феномен. Знаеш ли кой беше това?

— Не знам и не искам да знам.

— Не, но по този начин впиташ някаква лична нотка, а мене ме интересува познавателният елемент. Кого би могъл да очакваш? Можеше да бъде, да речем, спасителят с оглед на вродените размери, но щеше да бъде стереотипно. Можеше да бъде, разбира се, заместник-ректорът, но това щеше да бъде истински банално. А в същото време блестящото е това, че това е Никой. Нула. Анонимен. Ни такъв, ни онакъв. А госпожичката е луксозна, добре измита, от класа. И ако съм гледал внимателно, даже не се е старал много. Измъкнал ти я е под носа и ти си останал като глупак.

Ярек се спира.

— Защо това толкова те радва? — пита той.

— Защото в него има много дълбока мъдрост.

— Каква?

Якуб се съсредоточава, за да отговори. Вдига менторски пръст нагоре и гледайки Ярек, избухва в смях. Ярек изгубва самообладание, замахва и с удар в корема поваля Якуб на земята. Безсилното тяло започва да се свлича, удря се о по-големи блокове, закача се по стоманените пръчки на разбити парчета бетон. Ярек гледа след него, сам учуден от последиците от своите действия и се вслушва недоверчиво. Якуб безсилно се спира в подножието на склона. Не дава никакви признаци на живот. Ярек започва да слиза внимателно по склона, като раздвижва лавини от камъчета, които се сипят върху Якуб.



Той обаче остава неподвижен. Когато Ярек се навежда над него, забелязва малка струйка кръв на лицето на лежащия.

— Якуб! — вика той недоверчиво. Докосва лежащия и се ужасява едва сега, като че ли съзнанието за събитията достига до него със закъснение.

— Якуб! Боже господи! Не е възможно!

Иска да вдигне лежащия, поколебава се, боейки се да не му навреди.

— Якуб! — повтаря умолително. Оглежда се безпомощно, търсейки помощ. Забелязва бъчва от смола, пълна с дъждовна вода. Затичва се. Взема вода в дланта си. Изтичва да напръска лицето на лежащия, навежда се над него. Слага ухо на гърдите му. Якуб дава леки признаци на живот, диша нервно, подсвирквайки с отворена уста. Езикът му е изплезен, течащата слюнка пречи на дишането, той хрипти тежко. Ярек, наведен над него, трепери ужасен, неспособен да разбере какво е станало. Опрян в бетонен блок, той удря безразсъдно глава о каменната плоскост. Едва след дълго време идва на себе си, изправя се, плачейки безгласно, оглежда се наоколо, иска да извика за помощ, но разбира, че няма на кого да разчита. Поглежда лежащия, оправя положението му, решава да опита още веднъж с водата. Изтичва до бъчвата, изважда кърпата си, намокря я, изтискава я. Когато се приближава с нея до Якуб, забелязва, че тялото се е изместило някак странно. Без да разбира нещо, той се навежда над лежащия и започва да му изтрива лицето със студената кърпа, след което му разтваря яката и слага студения компрес на врата му. Намира фенерчето, което Якуб е изпуснал от ръката си при падането. Запалва го, изтрива ръцете си и деликатно повдига клепачите на Якуб, като му свети в окото. Забелязва реакция, радва се. Иска да скочи и да тича за помощ, когато Якуб ненадейно го хваща за крака. Ярек се олюлява, пада настрана. Якуб се вдига на ръце и развеселено наблюдава шока, който Ярек преживява. След малко става сериозен, виждайки колко е вбесен приятелят му. Дватамата бавно се изправят.

Якуб, още засмян, но бдителен, прави внимателно няколко крачки назад. Ярек тръгва след него. Започва гонитба. Якуб бяга на зиг-заг, за да заблуди противника си. Дишайки тежко, вика отделни думи.

— Престани, полудя ли?

В гласа му зазвучава истински ужас. Ярек, заслепен от гняв, не чува нито дума. Настига Якуб при бъчвата.

— Престани, няма вече. . . — пици уловеният.

Ярек го удря с всичка сила, след което го хваща за шията и потопява главата му в бъчвата с вода. Якуб, обезсилен, пие вода; пуснат за момент на повърхността, той изплюва цялото съдържание от устата си в лицето на Ярек. Потопен отново, преставя да се брани. Изваден на повърхността, кашля, плюе пясък и гнили листа, с каквито е пълна бъчвата. Безсилно пада на земята. Ярек, също уморен, сядва до него. Дълго време мълчат, дишайки тежко.

— Е, виждаш ли. . . — процежда Якуб — виждаш ли, най-после от тебе изскочи звярът. Разсмива се със задоволство.

Ярек след малко разбира какво има Якуб пред вид.

— Ако беше изскочил — отговаря с пресекващ глас той, — ти вече нямаше да си жив.

Якуб се замисля за момент и тихо, като че ли на себе си казва:

— Кой знае, може би за мене така щеше да бъде по-добре. . .

Седи безсилен, ужасно тъжен, от него се стича вода. До него Ярек трепери от студ. Ръми дъжд. Двамата гледат с тъп поглед пред себе си в храстите, в които са се скрили водните птици. А птиците гледат тях, кривейки учудените си глави. Бавно се разсъмва.



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НОВИЯ БЪЛГАРСКИ
ФИЛМ „ТАЛИСМАН“

НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА СЦЕНИ
ОТ СЪВЕТСКИТЕ ФИЛМИ „НЕНАВИСТ“
И „ДА ЖИВЕЕШ СВОЙ ЖИВОТ“