

KLIHO
uzkucmbo

6





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

съдържание:

НАЦИОНАЛНО И ИНТЕРНАЦИОНАЛНО В
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОТО КИНОИЗКУСТВО

ВЕРА НАЙДЕНОВА — НЕ ОПИСАНИЯ, А ИЗСЛЕДВАНЕ

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА — СТРЕМЕЖ КЪМ ИНТЕР-
НАЦИОНАЛНА АУДИТОРИЯ (3)

ЕМИЛ ПЕТРОВ — НА РАВНИЩЕТО НА МЕТОДА И
СТИЛА (8)

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ — ДИАЛЕКТИКА И МЕХА-
НИЗМИ НА ЕКРАННАТА ИСТОРИЯ (13)

ВЛАДИМИР МИХАЙЛОВ — ОСОБЕНОСТИ НА ГЕРОЯ
С ПРОДЪЛЖЕНИЕ (21)

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ — АНИМАЦИЯ '77 (29)

АЛЕКСАНДЪР ЯНАКИЕВ — НЕСОЦИАЛИСТИЧЕСКИ-
ТЕ КИНЕМАТОГРАФИИ И МЯСТОТО ИМ В НАШИЯ
КИНОРЕПЕРТОАР (1960—1977) (40)

ЕДУАРД ЗАХАРИЕВ — СЪС СВОЙ ПОГЛЕД И ПРИСЪС-
ТВИЕ (53)

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ — СОЦИАЛНО И ЧОВЕШКО
РЕАЛИЗИРАНЕ НА ТАЛАНТА (59)

ГРИГОР ЧЕРНЕВ — А ШУКШИН ПРОДЪЛЖАВА... (67)

ГОЧО ГОЧЕВ — „КРЪСТОПЪТЯТ НА ДИСКУСИИТЕ“
(71)

МАРИЯ РАЧЕВА — ЕДИН ЧУДАК СРЕД ХОЛИВУД
(75)

ХРОНИКА (83)

СВ. БЪЧВАРОВА, ИВ. НИЧЕВ, Ж. РАДЕВА — БУМЕ-
РАНГ (сценарий) (90)

КИНОЦЕНТЪР

излиза всеки месец

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

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

оформление и техническа редакция

КОНСТАНТИН КЕЧЕВ

коректор РАДКА БРАДИСТИЛОВА

Адрес на редакцията:

София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж
тел. 87-91-11, вътр. 316, 317 и 319 от 14 до 18 ч.

Издателство „Български писател“

Каса — 88-00-31

ул. „Ангел Кънчев“ 5

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

Тираж — 9000

Абонаментът се внася при всяка

телеграфопощерска станция в страната.

Ръкописи не се връщат.

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

Дадено за набор на 3. V. 1978 г.

Подписано за печат на 12. VI. 1978 г.

ПК „Георги Димитров“ — базисно предприятие

Код: 9524158511

*На първа страница на ко-
рицата сцена от българския
филм „ ЧУЙ ПЕТЕЛА“*

*На втора страница з. а.
КОНСТАНТИН КОЦЕВ*

Не описания, а изследване

БЕРА НАЙДЕНОВА

Колкото и да е невъзможно да се поставят железни граници при един разговор, все пак не бива да забравяме, че темата ни в случая е: **националното и интернационалното в киното на социалистическите страни**. Т. е. разговаряме не за националното своеобразие на изкуството въобще или за конкретната характеристика на която и да е отделна кинематография, нито само за взаимодействията между кинотворчествата на социалистическите държави, а за единството на тези аспекти, за тяхното диалектично съществуване. Нашата тема има широки, но конкретни исторически и социокултурни параметри, които би трябвало ако не да изчерпим, поне да набележим.

Не е случайно, че именно сега, в този период от време такава тема застава в центъра на професионалното ни внимание. През последните години на Запад усилено се говори, че комерсиализацията и потребителското отношение към изкуството убиват националните и регионалните му отлики, космополитизират го. Някои буржоазни философи издигат идеята за конвергенция, за световна „единна култура“, като надценяват въздействието на средствата за комуникация и игнорират различията в социалните и идейно-политическите основи, върху които действуват процесите на НТР. Затова всяко дело по осветляване на социалистическата концепция за запазване националната специфика на изкуството и за анализиране процесите на социалистическата културна интеграция има важно идеологическо значение.

От друга страна, по логиката на вътрешни закономерности може би именно сега действително е назрял моментът за теоретични обобщения. Известно е, че разсъжденията за „националното“ ознаменуват, така да се каже, самоосъзнаването на собствените сили: да се отдели една или група кинематографии като културен тип означава вече оценка, признание. Но за това е нужен обективен предел на натрупания опит, на устойчивите черти, т. е. естетическа цялост. А, както се знае, киното на отделните социалистически страни се е развивало в различна продължителност, с нееднакви мащаби и интензивност. Съветското кино съществува повече от половин век, но вътре в него с течение на времето се зародиха филмовите производства на редица републики; кинематографиите в европейските социалистически страни се създадоха след Втората световна война върху основата на някакво наследство от миналото. Наистина темпът на естетическото развитие в цялата ни общност е много висок, но в него при отделните нации все пак съществува различна динамика; марксистическата творческа философия е действувала през всички етапи на развоя, но е имало и години, белязани с догматично ограничение на реализма. Ето защо именно сега, в етапа на строителството на комунизма и на зрялото социалистическо общество, можем да говорим, че социалистическото кино, което без съмнение е сред авангардните съставки в общите високи художествени достижения, се е оформило вече като реално, зряло, дълбоко и многообразно културно явление. То представлява феномен, в който има и общо, и особено, и диалектиката на едното и другото. Методите и формулите за изучаването на този феномен са заложи в марксистическата естетика. Теорията и историята на киното са извършвали своето през всички етапи на досегашното развитие, но днес е необходимо задачите и пътищата за решаването им отново да се актуализират и конкретизират.

Неведнъж съм чувала да се казва, а и тук, в нашия разговор прозвучаха подобни думи, че по въпросите за националното и интернационалното в киното прекалено много се теоретизира, а малко се върши за конкретната разработка на проблемите. Мисля, че в случая обвинението не бива да се хвърля към теорията. Може би ще е по-точно да се каже, че нашите разсъждения в тази област най-често страдат от импресивност, от повърхностно емпирично съставяне на описателни характеристики или от механично изчисляване на плюсовете и минусите. Именно теорията, научната методология могат да ни въоръжат с инструментариум за изследване на комплицираната същност на проблема. Националната характеристика на отделната кинематография може да се постигне само ако киното бъде разглеждано и оценявано в „силното поле“ на цялата национална култура, която го е породила, която е неговата хранителна среда. За да се открие „индивидуалността“ на филмовото творчество, трябва да се познава и националното битие на изкуствата, които, макар и чрез пречупване, се вливат в неговия синтез. Би трябвало да ни интересува също

Продължение и край на разговора „Национално и интернационално в социалистическото киноизкуство“.

така цялостният исторически път на кинематографичното дело в страната, етапите на прогреса му, тъй като, както бе отбелязал един авторитетен историк на литературата, националният характер на изкуството това са и особеностите на историческия му път, особеностите на неговото взаимоотношение с действителността и обществените му позиции, ролята, която то играе в живота на народа. Когато говорим за национално кино, би трябвало да допускаме също така и съществуването на особен национален зрителски вкус към него, а и към филмовото изкуство въобще. Би трябвало да ни интересуват също така и организационните структури, производствените механизми и технологиите, с които се създава и разпространява филмовата продукция. Но, разбира се, най-вече фактите — темите, проблемите в тях, изразните средства, формата, жанровете, стиловете и теченията. С други думи, националното кино трябва да се изучава едновременно в дълбочина — като път, и в ширина — като богатство.

При добро познаване на филмовото творчество във всяка отделна социалистическа страна никак не е трудно да се открие наличието на общи теми, герои, структури във всички досегашни етапи на изминатия път. Разбира се, всяка страна ги издига и акцентува и според своя, обоснована от вътрешната ситуация ценностна скала. И все пак сред днес актуалните и общи за всички наши кинематографични теми можем да назовем редица теми, като тази за новия човек и моралната му отговорност за онова, което прави, взаимодействията между града и селото, проблема за борбата с потребителското отношение към живота, с консуматизма и пр. Но... такова изброяване на сходни моменти и на техните варианти би се превърнало в неизчерпаем каталог, ако не се разглежда в диалектиката на общите социалистически принципи, идеи и цели, на обществените движещи сили, стимули и закономерности. Става дума за сходство, детерминирано от единна обществено-идеологическа платформа, от единна ценностна система. Общите закономерности в историческите и социално-икономическите процеси, както се знае, обуславят независимо от известна самостоятелност в развитието на изкуството общи черти в развитието на художественото съзнание и възможностите, жизнената основа за художествени взаимодействия. Маркс и Енгелс пишат: „... стига се до всестранина връзка и всестранина зависимост на нациите една от друга“. И отнасят тази връзка както към материалното, така и към духовното производство. Постепенно интеграционните процеси водят към осъществяване на изкуството от неговата национална „ограниченост“. То се включва в общите социалистически начала на живот и става достояние на всички. При това може да се каже, че киното по силата на редица свои естетически особености е сред изкуствата, в които и чрез които интернационализацията на социалистическата култура се извършва най-бързо и най-забележимо.

И все пак в сегашния стадий на развитие общото се оцветява, коригира, уточнява от „локалното“, пораждащо се от необхватен комплекс икономически, етнопсихологически, езикови, религиозни, художествено-наследствени и пр. различия. Дори може да се каже, че критерий за богатството на социалистическото кино днес, за температурата на реализма в него е многообразието на проявите. Същественото в случая обаче е, че се говори именно за единство на многообразието, а не за „множество от своеобразия“. Оттук главно идва трудността при анализа и обобщенията — те могат да се постигнат не чрез откриване и класифициране на белезите в общото и в единното, а чрез едновременно разкриване и на сходните начала, и на различното, при което и двата компонента са еднакво важни. Т. е. би трябвало да ни интересуват не само сходствата, нито само различията поотделно, а типологичното им съотношение, включващо в себе си и покриващо и двата аспекта. Затова аналогните и паралелите не бива да ни задоволяват, а трябва да се стремим към сравнителен анализ, който обаче изисква високо теоретично равнище, солидни методологически постановки и изходни понятия.

Съществен е и фактът, че социалистическото кино се създава върху отделни части от територията на три континента, че чрез него се изразяват народи с различни етнопсихологически и културни корени, някои от които се намират в по-голямо родство помежду си. А това означава, че е необходимо съставянето и на някаква точна карта на по-големи и по-малки вътрешни, регионални общности.

Но единството в изкуството се изгражда не само върху общи социални, исторически и философски закономерности, а и в резултат на сложни художествени взаимодействия, които са различни по залог, равнище, тип, характер и т.н. Както в цялостното развитие на отделни страни, така и в историята на киното им могат да се открият случаи и на едновременност, и на разностадиялност. При социалистическите условия някои от по-малките кинематографии се развива без никакво наследство от миналото, с рязкост на прехода, ускорено, под силното влияние на по-големите и по-развитите. В такъв смисъл значителен проблем представлява всепроникващото влияние на съветското кино, което има значение на основополагащо „гравитационно поле“ за цялата социалистическа кинематографична общност. Няма да е пресилено, ако се каже, че в един по-ранен етап от развитието си всички останали кинематографии минаха стадия на пряко заимстване от него. Но при правилна насока на развитие с течение на времето подражанието все по-определено се

превърщаше в задълбочено творческо усвояване на уроците на великото изкуство; кинематографиите се еманципираха художествено, без да престават да се обогатяват и до днес от неговото оплодяващо влияние.

В единството на равноправни кинематографии всяко национално кино оказва влияние и търпи влияние. Изобщо интеркинематографичните взаимодействия са многопосочни и многостепенни. Те се извършват както между отделни кинематографии, така и на нивото на отделни творци, творби, стилове, течения и т. н. Нужен е научен подход, за да се изяснява реалната типология на тези взаимодействия, а заедно с това и много добро познаване на производството. Тук еднакво могат да помогнат както „вътрешната“, така и „външната“ анализаторска гледна точка. Понякога от дистанция, при естественото отстранение на чуждия изследовател по-добре се улавя общата характеристика на едно национално филмово творчество. Наистина такъв поглед към нещата крие опасност от опростяване и схематизиране, но той може да бъде изключително полезен при взаимодействие с оценката и изследванията, направени отвътре, с по-детайлно осветляване на материала. С една дума — теоретичната и кинокритическата мисъл на социалистическите страни също трябва да си взаимодействуват в общото дело по изследване проблема за националното и интернационалното в киното. От нас се изисква все по-целенасочено да вървим и по-нататък — към откриване мястото на киното ни в общия световен кинематографичен процес. Социалистическото кино завоюва все по-голяма широта на обхвата и дълбочина на проникването в световната култура. То съществува във взаимодействие с прогресивни творци и творби, създадени в друга идейна среда, а със своите образци влияе за формиране на социалистически ориентирано киноизкуство по всички краища на земята. Това са все периметри на нашата тема, които очакват своєвременни, компетентни, проникателни разработки.

Тук аз пледирам за систематичен, научен подход при разсъжденията ни върху поставения проблем. Разбира се, давам си сметка, че типологизацията и систематизацията при изследване на изкуството винаги са някакъв разумен компромис между абстрактната схема и многоликата конкретност на фактите. С изучаването и характеризирането на една национална кинематография, а и на цялото социалистическо кино като определен тип, като структура ние съвсем не избяваме себе си от необходимостта да запълваме общите теоретични разработки с богатството и оттенъците на подробностите, да ги уточняваме при всеки конкретен случай отново. Всъщност това е и всекидневната задача на кинокритиката. Социалистическото кино е отворена, динамична, бързо развиваща се система, чието опознаване и осмисляне предполага енергични реакции, широк обхват на знанията и използване на различни методологии, форми и жанрове на изследване.

Стремеж към интернационална аудитория

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

Струва ми се, че проблемът за националното и интернационалното в киноизкуството би следвало да се разглежда в два аспекта. От една страна, националното и интернационалното във филма като звено от веригата автор—произведение на изкуството—зрител. От друга— националното и интернационалното в произведението на изкуството като обект на изследване особеностите на развитието на това изкуство, откриването на мястото на отделното художествено произведение в цялостното развитие било на киноизкуството, било на културното развитие на дадена страна или общност от страни. Останах с впечатлението, че ние изпускаме първата страна на въпроса, макар в някои изказвания да се направи опит този общотеоретически разговор, който водим, да има и своята практическа страна. Не би трябвало да забравяме, че произведението на изкуството се създава от необходимостта на автора да сподели нещо съкровено със зрителите. И в много голяма степен за националното и интернационалното въздействие на художественото произведение се съди по

това, до каква степен изразените от автора мисли и емоционални външения са стигнали до своя адресат.

Тук беше споменато, че поради пропуски в школото ни образование ние нямаме достатъчно ясна представа било за живота на даден народ, било за особеностите на неговото световъзприятие, било за поетическите структури, характерни за тази нация. Което ни пречи да стигнем до най-дълбоките пластове на художественото произведение, отразяващо този живот и това световъзприятие. И тук възниква въпросът, след като на специалистите често липсва тази първоначална подготовка, какво да кажем тогава за обикновения зрители, който в много отношения не е и на обикновеното образователно ниво, на което по принцип или на теория поне трябва да бъде всеки един от нас? Не е ли задачата на произведението на изкуството (благодарение на неговото интернационално звучене) да приобщава многонационалния зрители към особеностите на националния живот и световъзприятие, които се отразяват в дадения филм?

В този план ми бяха много интересни разсъжденията на Маматова за различното отреагиране във филмовите произведения на различните националности в СССР на подобни или сходни конфликтни ситуации. Очевидно тук се откриват и онези особености на националното световъзприятие, които се отразяват в художественото творчество и придават специфичния аромат на самобитното изкуство.

Във връзка с проблема, който разглеждаме, би трябвало да си отговорим на въпроса, дали е задължително условието да се познават предварително своеобразието на живота на дадена нация, особеностите на художествената традиция, за да може човек да бъде пълноценен зрители на произведението на изкуството? Струва ми се, че отговорът би следвало да е отрицателен. От само себе си се разбира, че това предварително знание многократно ще повиши степента на зрителското съучастие, но интернационалното звучене на едно художествено произведение ще бъде толкова по-силно, толкова по-всеобхватно, колкото повече зрители е способно то непосредствено и спонтанно да приобщи към своя емоционален и мисловен свят. Не са редки случаите, когато филмовото изкуство, съобразено с тяхно специфичните особености на местната художествена традиция и нормите на човешкото поведение в даден район, изпълнява блестящо функциите си на национално изкуство, без да прехвърля мост към зрителите от другите краища на света, т. е. без да придобива интернационално звучене. Смятам, че в това отношение е много показателно индийското кино, което с малки изключения не е в състояние да прекрачи границите на своята страна. Много по-редки са случаите, когато филмовото произведение въпреки специфичността на своята система, поетична значимост на образи, ситуации и дори цветови символи завладява с магята на художествената си сила и въвлече в своя свят непосветения зрители. Но тук очевидно стигаме до един друг въпрос, който се поставяше многократно и за който се напомняше, че не трябва да се забравя, но конкретните ни разговори го отминаваха или заобикаляха. Става дума за художественото майсторство на филмовото произведение. Ако именно днес така сериозно и задълбочено говорим за националното и интернационалното в киното на социалистическите страни, ако именно днес подчертаваме, че този проблем е твърде навременен, важен, излязъл на предна линия, то не е само поради интеграцията на тези страни — икономическа, политическа и културна, — но и поради действителното състояние на нещата в самото филмово изкуство. Професионалното узряване на отделните кинематографии, натрупаното творческо самочувствие се превърнаха в реалната база, която роди самобитни творчески личности, способни **художествено** да отразяват действителните процеси, които се извършват във всяка една от отделните нации. Неоднократно също така се напомняше, че развитието на отделните кинематографии не е изолиран процес както от киното на социалистическите страни, така и от цялостното развитие на филмовото изкуство в света. Трябва обаче да отбележим, че в много отношения именно това приобщаване към съвременния изказ, дори към съвременните „модни“ увлечения на структуриране и цялостно изграждане на филмовото произведение станаха реалният мост, по който националното изкуство прекрачи към световния зрители. В противовес на изказаните съображения, че колкото е по-национално едно филмово произведение дори като начин на изказване, като художествен език, толкова е по-голямо и интернационалното му звучене, ще приведа няколко парадокса от практиката на българското кино, които според мен изразяват спонтанната вътрешна тяга на самите създатели към световния екран.

Известно е, че преди българското игрално и документално кино да получи днешния си резонанс в другите страни, като самобитна национална школа се изяви нашата анимация. Парадоксът е в това, че тя се изяви като национална школа тогава, когато взе на всеоръжие **интернационалния език** на раздвижената рисунка и кукла. Словото отстъпи на заден план, преките аналогии с фолклорното наследство изчезнаха и на преден план излязоха такива елементи, които по своята видимост в никакъв случай не бихме могли да наречем национални. Нашите филми придобиха **общочовешко** звучене, темите, които се третираха, и идеите, които се внушаваха, съвсем лесно прехвърлиха националните ни

граница, приобщавайки към себе си разноезичната публика от целия свят. И именно тогава се заговори за българска национална анимационна школа, именно тогава се подчертаваше, че в тези безсловесни миниатюри се разкрива българското светоусещане.

Връщайки се към много ценната мисъл на Белински за националното в изкуството като особен начин на мислене и изразяване, аз бих искала да проявяваме едно по-широко разбиране по отношение на особенния начин на изразяване. Защото особенният начин на изразяване не винаги се открива веднага, не винаги е драстично особен, специфично и само специфично национален. Имам усещането, че нашите художници интуитивно търсят и намират пътища за приобщаване на своето отношение към света на едно ново ниво, което е по-понятно, по-разпространено, по-достъпно в мащабите на света, без да загубва специфичния си аромат на националното.

Вторият подобен парадокс е „Козият рог“. Никой не е обвинил този филм в подражателство, в космополитичност, в липса на национално своеобразие. Тъкмо обратното — това бе един от малкото български игрални филми, които, намирайки широк прием на световните екрани, бе оценен като дълбоко национално, съкровено българско кинопроизведение като чувственост и мисловност. Но външните прилики със стилистиката на Бергман са повече от очевидни. Така се случи, че за първи път гледах филма непосредствено след една панорама на Бергман. Порази ме и дори неприятно ме шокира изумителната прилика между структурното и кинематографичното изграждане на „Козият рог“ и „Изворът на девствеността“. Особено началото с надписа („Тази история се е случила в края на XVII век“) и сцената на изнасилването, сякаш цитати от Бергман, и дълго време възприятието ми на българския филм не можеше да се отърси от предубеждение. Обърнах внимание на обстоятелството, че подобни преки паралели между Бергман и „Козият рог“ моите колеги не правеха. Не можеха да бъдат направени и от зрителите. И тогава си казах, че обръщането на Андонов към опита на Бергман в никакъв случай не може да се изтъква като подражателство. Възможно е това обръщане да е подсъзнателно, резултат от натрупаната емоционална памет на твореца. Независимо от това съзнателно или несъзнателно Андонов е вървял към Бергман, крайният резултат показва, че е открил верни пътища към много по-широк кръг от зрители, при това към интернационалния зрител, запазвайки в същото време особенния начин на мислене и светоусещане, което е характерно за българина.

Преди „Козият рог“ имаше друг подобен случай — филмът „На малкия остров“. Но тогава положението беше малко по-особено. В нашата страна той бе приет от някои кръгове като безкрито подражателство на неореализма. И трябваше да мине време, за да се разбере, че известната прилика във формата още не означава измяна на специфично българското отреагиране на проблемите, на българския начин на мислене и световъзприятие. Нещо повече, да се оцени неговият **новаторски** характер, надхвърлящ постиженията на неореализма, а в някои отношения и цялостното развитие на световното кино в онзи период. Авторите бяха надскочили своето време като мислене с кинематографични образи.

Подобен, но с обратен знак за мен е филмът на Бинка Желязкова „Последната дума“. В България той беше много високо оценен. Подобна оценка получи и от някои чуждестранни критици. Но в същото време изразната му система бе охарактеризирана от някои като стремей да се покаже, че и ние можем да правим сложно кино, т. е. да не останем назад от другите страни във формалното овладяване на материала и темата. Времето ще покаже дали Бинка Желязкова не е останала повече върна на себе си, отколкото на влиянията на модата.

Дадох тези няколко примера, за да подкрепя мисълта си, че стремейт към широка аудитория е вътрешно **присъщ** на **всеки художник** и че пътищата към нея са различни. Когато говорим за интернационалното и националното в кинематографиите на социалистическите страни, винаги е интересно да се проследят типологиите, повторемостта на различните проблеми и герои. Но много по-важно ми се струва да се отиде отук нататък, т. е. след като се открие общността на теми и проблеми, на конфликтни ситуации и герои — а тя е неминувема, тъй като нашите страни имат политическа, икономическа и, бих казала, нравствена близост, — да се установи дали тази повторемост е и израз на **овладяване** на темата. Само високо художественото произведение ще накара един национален (или общонационален) проблем да придобие интернационално, общочовешко звучене.

Що се отнася до българския филм, той излезе на световна арена като национално кино с интернационално звучене именно в 70-те години, макар преди това отделни наши произведения да са приемани много добре от чуждестранния зрител. И това за мен не е случайно. Защото ние можем да кажем, че днес като цяло българското киноизкуство е овладяло тайните на филмовото творчество. Това му дава самочувствието и ражда художниците, които, без да мислят за занаята, и защото не мислят за него, са способни да споделят съкровения си вълнения за българина, гражданин и на цялата планета.

На равнището на метода и стила

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Науката днес, във века на своя триумф, във века на най-крупните си открития и завоевания, има според мен пълно основание да завижда на изкуството за неговата способност да отразява някои явления на живота по-силно и по-убедително, отколкото тя може да направи това. Става дума за явленията, при които общото и особеното се преплитат така, съществуват в такова неделимо единство, че в края на краищата се ражда един уникален, инвариантен резултат. Този уникален резултат се оказва, че е по в силите, по в компетентността на изкуството поне засега в сравнение с компетентността на науката. И действително, когато например говорим за националното своеобразие на дадено конкретно изкуство, ние виждаме, че нашата мисъл, устремена към улавяне същността на това своеобразие, се удря в някакви прегради. Според мен науката все още не се е въоръжила със способността да навлиза така интимно дълбоко и точно в природата на уникалните явления, както това прави изкуството. Ако сега, да кажем, извършим една народна мелодия, нашето съзнание, провокирано от това, което изкуството е въплътило, от това, на което то е станало съсъд, веднага и безпогрешно ще даде съответния национален адрес. А когато пристъпим към формулирането на това своеобразие, пред нас се изправят големи трудности. Аз нямам пред вид най-общите философско-методологически и гносеологически предпоставки на човешкото познание. Говоря за недостатъчното засега умение на научното мислене да навлиза и в тая област, където нещата са трудно уловими, където агрегатното състояние на проблемите не е така твърдо и определено и където се искат много по-фини инструменти за овладяване стихията на тия явления.

Правило ми е впечатление, че често, когато се говори за национално своеобразие на известен народ или на неговото изкуство, наред с точно напипаните отделни черти в това своеобразие се бори с доста рисковани обобщения или пък се търси помощта на образно-емоционалното мислене, на поезията и белетристиката, като по тоя начин се напуска теренът на научното познание.

Това очертало се противоречие има временен характер и то би трябвало да ни накара да активизираме нашите усилия, да развием на по-висока степен и на тоя фронт способностите и компетентността на науката в сравнение с великолепно развитите способности на изкуството да хваща със своите най-чувствителни антени в кръга на своята досегаемост различните прояви на тоя вид явления. Става дума, разбира се, именно за развиване и активизиране на собствените способности на научното мислене, а не за дублиране на онова, което е присъщо на художественото творчество.

Съществуват много причини за засилване на нашата мисъл в тая посока. Вече някои участници в дискусията говориха по тоя въпрос. Аз искам да обърна внимание на два вида причини, които за социалистическото изкуство играят особено подчертана роля. Първия вид причини бих нарекъл външни по отношение на изкуството. Най-общо взето, това е оня огромен, станал вече колосален социален опит, който нашите страни натрупаха в изграждането на социализма. Опит, който съдържа блестящи постижения, новаторски открития и исторически прозрения, опит, в който се ражда реалният социализъм. Но тоя опит като всяко живо дело съдържа и погрешни стъпки, и моменти на непълноценни решения, на подценяване или деформиране на някои страни от тоя така сложен и небиват исторически процес.

Днес ние се намираме в период, който се характеризира със зрелост на мисленето при изграждането на развитото социалистическо общество, зрелост, която се опира на обществени отношения, намиращи истинските си стойности и взаимовръзки, зрелост, която е извлякла своите поуки от допусканите грешки. Това е зрелост, която свързва в неделимо вътрешно единство националния и интернационалния момент при изграждането на новото общество. Днес ние се намираме в такъв период от развитието на социалистическия строй, когато върху основата на осъществяването на неговите най-общи и решаващи закономерности, валидни за всички социалистически страни, се разцъфтяват с невиджана сила и националните особености на тия страни. Тоя процес, който съществува обективно в социалния опит на нашите народи, дава своите отражения и върху ситуацията в областта на изкуството, умножава неговите възможности да се осъществява и да се самоосъзнава по най-ефективен начин.

На второ място бих посочил крайно изострената идеологическа борба около проблема за единството на националното и интернационалното при изграждането на социализма и специално при изграждането на неговата художествена култура. Тъкмо тоя проблем се

оказа огневата точка, в която се кръстосаха и кръстосват усилията, тезите и аргументите на борещите се страни в идеологическия двубой на нашата епоха. Всички знаем колко остра, колко непрекъснато пораждаща се е тая битка. Няма да се спирам надълго по този въпрос. Световноизвестен е победоносният положителен опит на социалистическите страни в това отношение, известни са и красноречивите уроци, които историята даде. Уроци, които говорят, че не бива да се подценяват както общите закономерности, валидни за всички страни при построяването на социалистическото общество, така и своеобразните, неповторими национални особености, при които се осъществяват тия най-общи закономерности.

Бързам да се спра и на специалните, вътрешни причини в областта на изкуството за активизирането на нашия интерес по посока на търсене на връзката между националното и интернационалното. Според мен изкуството отговаря на този въпрос толкова по-добре, колкото по-добре разрешава своя основен проблем — проблема за отношението на изкуството към живота, за способността на изкуството да отразява правдата на живота. Колкото тая способност е по-изострена, по-дълбока, по-резултатна, толкова ще бъде по-изострена и по-резултатна неговата годност да постига единството на националното и интернационалното. В областта на изкуството ние не можем да дадем верен отговор на въпроса за националното и интернационалното, ако го откъснем от способността на художественото творчество да изпълнява основната си мисия — да претворява правдата на живота, ако го откъснем от проблема за степента на реалистическата зрелост на съответното изкуство. Колкото реалистическата зрелост на изкуството е по-голяма, толкова по-голяма ще бъде и неговата зрелост при осъществяване на връзката между националното и интернационалното, при обединяването и взаимопроникването на тия моменти в социалната и естетическата природа на изкуството.

Нашето изкуство, социалистическото изкуство, преминавайки през редица етапи от своето развитие, днес се намира в период на насочване към зрелите, дълбоките задачи и стойности. Извличайки продуктивни поуки от извървения път, то се въоръжава с по-голяма способност да осъществява както своята социално-възпитателна роля, така и своя характер на особена форма на общественото съзнание, която по своеобразен начин съчетава в себе си националното и интернационалното.

И никак не е случайно, че в нашето киноизкуство ние осъзнахме с известно закъснение необходимостта от съсредоточаването на вниманието ни върху този проблем. Според мен това е естествено и неизбежно, би могло да се каже, генетически естествено и неизбежно. Разбира се, не става дума да се бавим неоправдано, не става дума да не отговаряме своевременно на импулсите, които идват от художествената практика и от потребностите на живота. Нашето киноизкуство стана по-зорко при проникването си в действителността и естествено върху тая основа се породиха и неговата способност да бъде в по-висока степен национално и интернационално.

Този проблем възниква във всички фибри както на изкуството като цяло, така и на отделното негово произведение, взето само по себе си. Това е проблем, който се проявява на всички равнища при осъществяването и функционирането на изкуството и на отделното произведение.

Тук вече бяха предложени много интересни и съдържателни срезове на темата на нашата дискусия по линия на традициите, на взаимоотношенията между националните художествени култури в съветската кинематографическа общност, която се роди след Октомврийската революция. Много нови аспекти разгледа и Юрий Ханютин в своя доклад за връзките и взаимодействията между социалистическите кинематографи. За техните типологически сюжетно-тематически ориентации.

Аз искам накратко да се спра върху въпроса за националното и интернационалното с оглед на творческия метод и на стила в произведенията на българското киноизкуство.

Киноизкуството в социалистическите страни в основата си се развива като социалистическо-реалистическо киноизкуство независимо от обстоятелството, че не всички теоретици признават това. В дълбоката си социална и интимно-творческа същност като идеологическо и естетическо явление това е една нова формация в кинематографическото развитие на човечеството. Но едновременно с това ние си даваме сметка, че методът на социалистическия реализъм заедно с цялата система от стилистически образowania, които носи със себе си, не съществува шаблонно, не се проявява по един и същ, еднотипен начин в отделните киноизкуства на отделните страни.

Първо, нашите киноизкуства стигат до социалистическия реализъм самостоятелно, по начини, които носят белезите на неповторимостта, белезите на националното своеобразие, в което се сумират историческата съдба, географският, биологическият и социално-историческият опит на отделните страни, оригиналното сцепление на тия елементи.

И, второ, всяко наше национално киноизкуство осъществява творчески този метод също така по неповторим и нееднотипен начин, давайки преднина на едни или други моменти в неговото изиявяване. Така се ражда единната в основата си и заедно с това пестра и многообразна панорама на съвременното социалистическо киноизкуство.

Специално във връзка с българското киноизкуство на равнището на проблема за метода и стилистиката аз искам да обърна внимание на някои важни моменти, които поставят много силно отпечатъка си върху националното своеобразие на нашето филмово творчество, върху особенния начин, по който се проявява в него единството на националното и интернационалното.

Нашето изкуство преди 9 септември 1944 г. има своите несъмнени и ярки национални белези. Разбира се, ние не трябва да забравяме, че във всяка нация при условията на буржоазното общество съществуват две нации, две култури. Това Лениново указание играе за нас ръководна методологическа роля. И затова, когато разсъждаваме за българската художествена култура преди 9 септември, нашата мисъл се насочва преди всичко към това изкуство, което е свързано дълбоко със своя народ, това изкуство, което е не само национално, но и народно. Това е изкуството, което изразява тежненятия, начина на мислене и начина на реагиране, на възприемане на света на трудещите се маси, на народа. Това е изкуството, което ние наследяваме, от което тръгваме, което дава нашите предпоставки за по-нататъшното ни развитие.

То се характеризира преди всичко с дълбоката си връзка с живота на народа. Разбира се, ние не претендираме, че тая особеност е само наш монопол, но това е несъмнено една характерна черта, доста ярко и плодотворно реализирана в историческата съдба на нашето изкуство. Малко е да се каже, че изкуството ни е свързано с живота на народа. Българското изкуство е изпълнено, просмукано от борческите, революционните традиции на нашия народ. То е органически близо до тия традиции, раждало се е от тях и от своя страна е раждало нови борчески и революционни традиции.

Развивайки се върху тая основа, българското изкуство не позволи в неговите недра да намери осезателно място и да пусне по-широки разклонения декадентското, модернистично изкуство. Нашата художествена култура има дълбоко в своите корени връзката с руското революционно-демократическо, а по-късно и пролетарско-революционното и социалистическо-реалистическото изкуство.

Изкуството на нашия народ след 9 септември наследява тия традиции и предпоставки то се ражда върху тяхната основа.

Тая характеристика е в пълна сила и за нашето киноизкуство. То се създава не в някакъв вакуум, не в затворено пространство. Днешното ни киноизкуство е издънка на нашето цялостно национално изкуство. Днес ние сме длъжни внимателно да се вглеждаме в това, което сме наследили, в тоя утаен през вековете опит на нашия народ в областта на художествената култура, в това, което представлява нашите ресурси, нашите шансове за по-нататъшно движение, нашите събрани сили от миналото, които ние сме длъжни да развиваме, да обогатяваме и да насочваме към бъдещето.

Подчертавайки с най-голямо основание и гордост положителните моменти, за които стана дума, днес ние сме длъжни едновременно с това да виждаме и да сочим някои особености, които в известна степен крият определени минуси, знаци на недостатъчна развитост в нашето изкуство и специално в нашето киноизкуство. Ще бъдем лекомислени апогети, ако не се възнуваме сериозно от тия проблеми, ако не видим наред с великолепните предпоставки, които обуславят и обясняват сравнително бързото, лесно и спонтанно възприемане на социалистическия реализъм от най-широкия състав на художествената ни интелигенция, и някои слабости в развитието на нашето изкуство преди 9 септември, които не могат да бъдат веднага преодолені и които поставят печат върху нашето развитие след тая революционна дата.

Нашето изкуство преди народната победа, отличавайки се със своята демократичност, със своята жизненост, със своята реалистичност и със своя революционен дух, едновременно с това като цяло не можа в достатъчна степен поради липсата на необходимия исторически срок да направи ония открития на големия, на високия реализъм, които в други страни бяха направени още преди победата на социализма и още преди усвояването на социалистическия реализъм. Имам пред вид способността на изкуството не само да бъде жизнено, не само да бъде близко до народа, не само да бъде пропито от революционен дух, но и да постига с най-голяма дълбочина своя главен обект — човека, неговата способност да улавя диалектиката на човешката душа, неговата способност максимално обективно да разкрива противоборството на различните тенденции в живота и върху основата на тая обективно изградена картина да прави своите поетически присъди, своите оценки, да стига до своето „да“ и своето „не“. Аз имам пред вид способността на изкуството да смъква всички и всякакви маски, способността му да влиза в дълбочините, в бездните на човешката душа и там да прави своите открития за времето и обществото, за човека и за неговата съдба.

Трябва да признаем, че в това отношение нашето изкуство преди 9 септември въпреки някои проявили се плодотворни тенденции в него, въпреки някои великолепни конкретни завоевания не е достатъчно въоръжено и развито, не е стигнало в необходимата степен до тия открития, не ги е осъществило така дълбоко, пълнооводно и пълногласно, както ги осъществиха други литератури и изкуства. Не случайно и романът като литературен жанр, който говори за порасналите способности на художествената мисъл да пра-

ви дълбоки социално-аналитични прозрения в живота, да търси сложните връзки между отделния човек и обществото, да обединява епическото с индивидуално-психологическото начало, не случайно този роман от най-висок ранг не можа достатъчно да се развие в нашата литература преди 9 септември.

Ето защо днес, когато говорим за националното своеобразие на българското киноизкуство, налага се да имаме пред вид тая особеност на нашето изкуство преди народната победа. Необходимо е да осъзнаем много добре, че вече насочило се към овладяването на социалистическия реализъм, нашето изкуство трябваше и трябва да наваксва това, което историята не ни позволи да овладеем съвременно. Нашето изкуство е длъжно да прояви траен интерес и да потърси дълбоки контакти не само с ония произведения, автори и тенденции, които отговарят на досегашната му въоръженост, на досегашната му подготовка, но и с ония художествени открития на високия реализъм, които, овладени творчески, ще увеличат неговата способност по-проникновено да разкрива правдата на живота.

Във връзка с всичко това не е излишно и безполезно да се направи и следната констатация. Нашите контакти с руската литература, със съветското изкуство ни предлагат много и много красноречиви моменти и блестящи страници. Това е постоянна закономерност в развитието на литературата и изкуството ни. Но ако се вгледаме по-дълбоко, ще видим, че тия контакти с руската литература, със съветското изкуство са най-изявени пак във връзка с ония произведения, с ония автори, които са особено близки, афинитетни на това развитие на българското изкуство, което вече характеризирахме. Тия контакти са се установявали с произведения и автори, отличаващи се със своята жизненост, демократичност, революционност, пряка антидекадентска насоченост. И по-малко са осъществени контакти с ония произведения и автори на многоликата руска литература и на многоликото съветско изкуство, отличаващи се със своите дълбоки и сложни философско-психологически и аналитически проникновения в човешката душа, във връзката между човека и обществото. Не е ли особено показателно в това отношение обстоятелството, че от творчеството на един такъв автор като Максим Горки, така обичан и популярен сред нашите читатели, редица поколения от които се формираха духовно под неговото пряко въздействие, един автор, оставил такива трайни и продуктивни влияния върху художествените традиции на литературата и изкуството ни, най-слабо е известен у нас неговият дълбок социално-философски роман „Животът на Клим Самгин“?

В развитието на нашето киноизкуство след 9 септември всички положителни предпоставки, традиции и черти в облика на националното ни изкуство, за които вече говорихме, дадоха своите продуктивни отражения. Те започнаха да дават своите плодове още от първия ден на създаването на нашата кинематография като социалистическо-реалистическа кинематография. Достатъчно е само да посочим изначалната способност на нашето изкуство да бъде там, където е неговият народ, да бъде заедно с него, да откликва на това, от което се вълнува народът, на това, което върши народът. Още първите киноснимки на девето-септемврийската народна победа са безсмъртен паметник на тая съвременност на историческата и социалната отзивчивост на нашето изкуство. По-нататък на способността на нашето киноизкуство да бъде там, където е народът, да се вълнува от това, което назира в неговите недра, дължим редица изпъкнали произведения, особено през последните години. Тия кинотворби ни дават основания за самouchвствие на една оригинална социалистическа кинематография, която, правейки своите открития в живота на народа си, заедно с това възплъщава в себе си дълбоко интернационално съдържание.

Но нека се замислим и тук с оглед вече на утрешния ден на нашето киноизкуство и да видим може ли да се задоволяваме с тоя пласт от постижения, с тоя етап на усвояване на истините на живота, с днешната способност на филмовото ни изкуство да ги улавя в тяхната сложност и дълбочина, с днешната му способност да постига връзката на националното с интернационалното. Колкото и да ни радват най-новите успехи на киноизкуството ни, колкото и да ни доставят задоволство високите оценки, които му дават редица авторитетни чужди наблюдатели, хора, които имат възможност да усетят особено осезателно някои негови отличителни белези, ние не можем да се задоволим с постигнатото досега. Това обстоятелство поражда вече нови тежнения, нови факти в киноизкуството ни, които говорят за неговата пораснала способност да се движи напред, за неговата по-голяма зоркост и зрелост, за умението му да прониква по-дълбоко в действителността, да се обогатява с нови моменти.

В произведенията, които донесоха засилена струя на реализъм и национално своеобразие в нашия филм, е възплътено умението да се видят някои общи процеси и проблеми в социалистическите страни, изявени по един своеобразен национален начин. Но ако се вгледаме, да кажем, в миграционния цикъл от филми, за които всички говорим непрекъснато, не може да не видим, че киноизкуството ни не бива да се задоволява с тая степен на реалистическа зоркост и на осъществена връзка на националното с интернационалното, които съдържат тия филми. Колкото и да са богати, жизнени и ярки тия произведения, те притежават и някои съществени слабости и моменти на ограниченост. Според мен такива произведения ще се появяват и за в бъдеще. Би било нелепо да кажем рязко „не“ на

направеното досега и да започнем да правим съвсем други филми. Тук става дума за теж-
нения, за тенденции, за даване път на някои нови моменти в развитието на нашето кино-
изкуство, в неговото съдържание и в неговата форма, в националното му своеобразие. В
някои от по-слабите произведения от миграционния цикъл изпъкват недостатъци, присъ-
щи в една или друга степен и на целия цикъл. В сърцевината на тия произведения се съ-
държа известна ярка и пъстра, но не достатъчно дълбока етюдность, известна недоведена
докрай типизация, в тях е недостатъчно разгъната типизиращата стихия на изкуството.
Може да се говори не без основания за известно онагледяване с образен човешки материал
на социални процеси, извършващи се в нашата страна, които по един жив, интересен,
многообразен начин са поднесени на зрителите. Едновременно с това в тях не е изявена в дос-
татъчна степен силата на проникването в истините на живота чрез създаване на круп-
ни, трайни и дълбоки човешки образи, привилегия на големия, на зрелия реализъм.

Искам да разгранича етюдностьта, скицата, ескизността като белег на един съзнателно
избран съдържателен стил от етюдностьта като израз на недоведен докрай творчески про-
цес при създаването на едно произведение. Първият вид етюдность ще бъде винаги необ-
ходима и присъща на изкуството, вторият вид етюдность би трябвало да бъде преодоляна
в по-нататъшното развитие на нашето филмово творчество.

Задачите на съвременното ни киноизкуство непрекъснато се повишават. Свързвайки се
все по-органично със социалните процеси, които определят съдържанието в днешния жи-
вот на народа ни, нашите кинотворци се стремят към по-голяма дълбочина на реализма в
своите филми, техните усилия се насочват към творческото овладяване на богатите и слож-
ни измерения в образа на нашия съвременник. Неделимо с всичко това изпъква и необхо-
димостта от улавянето на сложната диалектика между националното и интернационалното
в тоя образ на съвременния етап от тяхното развитие. А тая задача изисква все по-голяма
зоркост, зрелост и проникновеност на творческия поглед.

Националното и интернационалното днес живеят във все по-сложна връзка, във все по-
сложни преходи и взаимопрониквания. Преди всичко налице е една много по-ускорена
динамика на тая връзка. Националният облик на народа ни днес се развива, като изменя и
обогаत्या редица свои черти. В наше време при формирането на тоя облик е изнесена
решително напред ролята на работническата класа, на трудовото селячество и на народ-
ната интелигенция, които от своя страна с изменение на социалното си положение изменят
и много моменти от духовно-нравственото си съдържание. Пословично изостаналата ня-
кога България бе поставена от социализма в първите редици на прогресивното движение
на човечеството, бе изправена пред най-големите, водещи проблеми на епохата ни. Всичко
това засили и продължава да засилва интернационалното съдържание в живота на народа
ни. Елементите на това съдържание влизат в нови, все по-обогащащи се връзки с нацио-
налните черти в нашата действителност. Върху тая основа се пораждат нови, оригинални,
небивали досега, а понякога и парадоксални кръстосвания, съчетания и синтези. Нацио-
налното в живота на народа ни в хода на това ускорено развитие придобива все по-сложни,
ни,нерядко опосредствувани и трудно уловими характеристики. То не се побира само в ра-
мките на устойчиво-статичното, само на това, което е продукт на миналото. Все по-очевидна
става несъстоятелността на пасивно-реставраторския подход към проблемите на нацио-
налното ни своеобразие както в теорията, така и в художествената практика. Все по-очевид-
но става, че на националното не бива да се гледа само като на достойние на една минала
действителност или на една селска действителност, в която величините са неизменни и за-
стинали. В центъра на вниманието застава националното своеобразие, неповторимият на-
ционален колорит в протичането на динамичните социални процеси. Националният об-
лик на народа ни обхваща не само селячеството (самото то вече изменено и обновено), но
и работническата класа, и народната интелигенция. И тук в тоя изменен национален облик
своеобразните черти не винаги са очевидни и хвърлящи се веднага в очи. Националното
своеобразие днес все по-често трябва да се търси не на повърхността на живота, а в него-
вото вътрешно съдържание. Освен стилизираните и подчертани форми то все по-често тър-
си и намира и по-скрити, непъказни и дискретни превъплъщения. Днес особеното, нацио-
налното все по-често, без да престава да съществува, е по-трудно уловимо, защото е скрито
в общото, в интернационалното, то се реализира чрез тях и в тях, като от своя страна става
форма за тяхната реализация.

Всичко това изисква особено наложително от киноизкуството ни да излезе от кръга
на досегашните си постижения, да се развива и обогаत्या, да изостря способността си да
открива националното своеобразие в пълнотата на неговото осъществяване, дори и при
ония герон и образи, при които то живее в по-сложни и не така очевидни форми, дори и
тогава, когато то е скрито във вътрешната структура на образа, когато се е превърнало
във вътрешен духовен жест.

Диалектика и механизми на екранната история

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

Думите на Маркс: „хората сами правят своята история, но те не я правят произволно“, струва ми се, важат с пълна сила и за кинематографа. Независимо от това, че на екрана не попадат самите реални исторически събития и исторически герои, всяко време по свой начин интерпретира материала на историята. Нерядко този процес на интерпретация се оказва зависим от цяла поредица социални и политически обстоятелства и условности. Не на последно място сред факторите, оказващи влияние, са личните особености на хората, които „правят историята“ на екрана — техните мисли, чувства, дори просто дарованието им. . . Така че нерядко на екрана реалните исторически лица и техните съдби, реалните исторически факти биват прекомпозирани с оглед на една или друга преобладаваща политическа конюнктура, на един или друг възглед, на едни или други лични предпочитания. . .

И все пак, колкото и подчертана да е субективността при интерпретиране на историческия материал, биха могли да се открият и онези „правила“, които действуват в силовото поле на взаимоотношенията на киното с историята, онези „правила“, които обхващат целия твърде различен спектър от индивидуални, стилистични, мирогледни предпочитания, онези „правила“, които позволяват да говорим за съществуването на определени закономерности, обуславящи движението на историята върху екрана. И ако е несъмнено, че отношението на киноизкуството към даден исторически период се променя, претърпява с годините ясно различни модификации, то самата промяна твърде често се подчинява на обективно съществуващи закономерности. . .

Намерението на тази статия е да се опитам да посоча особеностите на някои от етапите, през които ми се струва, че преминава отношението към историческия материал в киноизкуството. Естествено, трябва да се условим и да се опитаме да проследим промените в отношението спрямо една и съща историческа епоха: струва ми се, че особено удобно е онова историческо време, което е близко до нас и в същото време вече е излязло извън рамките на съвременността и се е превърнало в история. Можем да приемем, че това е времето на Втората световна война и дори първите години след нейния край. Това време притежава едно изключително качество за изследователя: то е история, то е минало и в същото време е необикновено, чувствено уловимо близко — за немалка част от човечеството, в това число и активно

работещи кинематографисти то е част от живота. Едновременно история, тази епоха е и част от съвремението. Тя е една своеобразна гранична зона, в която историята не е изгубила строгите си очертания и достоверността на създаваната картина може да бъде проверена чрез личния опит на немалка част от зрителите. . .

Би следвало да се започне с онзи момент, когато между кино и действителност не съществува дистанция във времето, когато киното се стреми, доколкото му е възможно, да зафиксира адекватно и синхронно реалността около себе си. Естествено извършва го предимно със средствата на документалното кино. Това е несъмнено първият стадий, през който преминава всяка отразявана на екрана епоха, откакто съществува киното.

Днес документалните кадри от онова време придобиват особено значение — те са съхранили за потомството облика на времето: детайлите на бита, на облеклото, на поведението, — зафиксирани са и най-важните белези на тази епоха — разрушените градове, опожарените поля, лагерите на смъртта, някои от най-важните събития (от сраженията по полетата на Европа до дипломатическите срещи, подписването на капитулацията, посрещането на освободителните войски. Днес тези кадри са незаменимо свидетелство за отминалите години, за истинността на епохата — не случайно за първи път в историята кадри от хрониката бяха представени като документално свидетелство в залата на съда в Нюрнберг. . .

Напълно логично е, че игралното кино встъпва в този процес с известно закъснение — от няколко месеца до няколко години. Просто механизмът на игралното кино не е така подвижен. За да се задвижи той, са необходими усилията на много хора, да бъдат преминати многобройните етапи на подготовка и реализация на един игрален филм. Не случайно най-първите, претендиращи за публицистична актуалност филмчета, отклик на военните събития в съветското кино, са киносборниците, които най-често използват готови образци — възкресяват популярни герои от киното на 30-те години (Максим, Чапаев), — отстранявайки по такъв начин необходимостта от продължителна подготвителна работа по търсене, оформяне и написване на литературния оригинален материал. . .¹

Разбира се, игралното кино отразява епохата иначе от документалното кино. Но все едно и игралните филми, създадени в годините на войната и непосредствено след нейния край, също претендират да имат характера на документ — и те наистина са документи, но документи от друг род.

Това са филми, които пресъздават събития, твърде близки, твърде живи, нерядко болезнено живи в съзнанието на съвременниците.

(Съзнателно изпускам онези филми, които се създават с минимално приближаване във времето — военновременните филми, — за тях ще стане дума по-долу. Съзнателно изпускам и първите следвоенни филми — това е период, който заслужава самостоятелно изследване. По много причини от обективен и субективен характер филмите, създадени тогава, трудно се поддават на обединяване: суровият документализъм на първите полски филми, епичните повествования на Захари Жандов у нас, баталните платна на съветското следвоенно кино, в гигантските размери на които нерядко се губи човекът, това е една пъстра и сложна картина, която сега изпускам.) Интересува ме онзи интервал от време, който е необходим на игралното кино, за да започне работата по интерпретиране на дадено събитие, на даден исторически период, така че неговите създавания да имат характера на документ, но на твърде специфичен документ — това са по-скоро емоционални доку-

¹ Х а н ю т и н Ю. „Предупреждение из прошлого“, М., „Искусство“, 1968 г., стр. 26.

менти, чиито автори възкресяват на екрана едно недалечно, но все пак минало. . .

Нерядко това са филми за собственото минало на авторите, за преживяното от самите тях. . . В българското кино интервалът от време, необходим за появата на филмите на емоционалния документ, се оказа по-продължителен — причините имаха и субективен, и обективен характер, — но, така или иначе, в нашата кинематографична практика подобни филми се появиха през втората половина на 50-те и дори началото на 60-те години. Това са заглавия, познати на всички — „А бяхме млади“, „Звезди“, „Бедната улица“, „Пленено ято“, „На малкия остров“ (който има същото звучене независимо от това, че събитията в него се развиват преди 25 година. Миналото, към което те се връщат, е твърде близко и живо. . .

В произведения от този тип достоверността на изображението заема особено важно място — авторите са задължени да бъдат верни на външния облик и на вътрешната нагласа на времето, което зрителите в кината сами са преживели и което познават твърде добре. Такава е стилистиката на емоционалния документ. Разбира се, това не е суровата и строга правда на кинодокументите. Войната и съпротивата в тези филми са очевидно опоектизирани. . .

Трябва да прибавя, че при цялата си вяност към духа на отминалото време в по-голямата си част тези произведения не са само възстановка на една изчезнала епоха. Твърде често те са и пряко адресирани към съвременността. Кое и от споменатите по-горе произведения да изберем, в него неизменно ще открием тази двупосочност на адреса. Да си припомним най-яркото: звуковата рамка в „На малкия остров“, дискусията за доверието в „А бяхме млади“. . . Показателно е, че тази специфична черта на филмовото повествование не е присъща единствено на филмите от българското кино. Продукцията на редица други кинематографии ни предлага твърде сходни, като отчитаме националните особености, разбира се, примери. Ако се вгледаме във филми като „Балада за войника“ и „Летят жерави“, които за развитието на новото съветско кино имат принципното значение на „А бяхме млади“ и „На малкия остров“ в нашето, то ще открием същите белези на емоционалното документиране на епохата на войната и търсенето на съвременен адрес. И не само в съветското кино ще открием подобни характеристики. Да кажем, филмите на Анджей Вайда „Пепел и диамант“ или „Поколение“. Извън всичко друго нека вземем онова, което лежи на повърхността — защото какво друго са черните очила на Цибулски и поведението на неговия Мачек, поведение на младеж от 50-те години, ако не все същият стремеж да се актуализира миналото, възкресено със силата на емоционалния документ пред очите на зрителите?

Мисля, особената природа на тези филмови произведения — тяхната несъмнена актуалност и емоционалната им документалност — се дължи на простия факт, че материалът от действителността, който обработват тези произведения, все още не се е превърнал в история. Времето на войната се оглежда в тях през призмата на изтеклите години, но тези години не са така много, че в съзнанието на съвременниците да е прекъсната връзката, която здраво свързва времето на разиграващите се на екрана събития и времето на тяхното пресъздаване. Изследваният период е на границата между историята и съвременността, когато се създават споменатите дотук филми. Убеден съм, не е без значение фактът, че тези филми са създадени от хора, активно и непосредствено взели участие в събитията, за които разказва екранът, че авторите на „Балада за войника“ и „Летят жерави“ сами са преминали по пътищата на войната, че Вайда е участник във Варшавското

въстание, че създателите на нашите филми пазят спомена от нелегалната работа, партизанските отряди, затворите и смъртните си присъди. . . . Защото нашият личен опит не се превръща в история. Поне не за нас. За да се осъществи промяната, която прави реалността история, е необходима друга гледна точка, друга дистанция от събитията. . . .

В задачите на тази статия не влиза изследването на филмите от този тип, нито тяхната еволюция. За анализа на интересуващите ни проблеми е важен моментът, в който подобен тип повествование, подобна авторска стилистика се оказват недостатъчни, когато филмите на емоционалната достоверност изчерпят възможностите за пълно и адекватно (в рамките на преобладаващите в този момент социални представи) изследване на историческия материал и, най-важното, за пълноправен диалог със зрителите. Любопитен е тъкмо този момент, когато се налага необходимостта от нов подход в разработването на историческия материал. При това става дума не за търсене на нови исторически епохи, за неизследвани векове и времена, а за нова интерпретация на все същия исторически материал. В основата на тази потребност лежат множество причини — социални, идеологически, социално-психологически, естетически, — сред тях би ми се искало да отбележа една, разглежда се, свързана с всички останали.

На сцената на общественото развитие се появява едно ново поколение — поколение, родило се по време на войната, в годините непосредствено преди нея или след нейния край. През втората половина на 50-те години и най-вече през 60-те години то достига творческа зрелост — неговите представители се превръщат в активно работещи кинематографисти и, което поне за мен е от особена важност, в значителна и особено активна част от киноаудиторията. Това поколение разполага предимно или само с вторична информация за интересувания ни исторически период — сведенията си за войната, за съпротивата, за освобождението или революцията то е получавало единствено от документи, снимки, книги, разкази и, разбира се, преимуществено от филмите, за които говорихме досега. Новото поколение не притежава способността на преходното да сверява чрез собствения си жизнен опит достоверността на пресъздаваната в киното картина на историческите събития. Най-често, особено за по-младите, войната и военната епоха са такива, каквито им ги е показвало киното. А това е една от главните предпоставки за отпадане необходимостта от емоционалния документализъм или най-малкото за съществени изменения в неговите характеристики. . . .

Естествено обществото се развиваше, променяше се социалното мислене, световното кино отиде далеч напред. Всичко това не можеше да не се отрази и на стилистиката на историческите филми върху материал от времето на войната, не можеше да не внесе изменения в отношението ни като хора, художници и зрители към този материал. Измененията се почувствуваха не само в творчеството на младите кинематографисти. Достатъчно е да сравним филмите на режисьорите, за които говорихме по-горе; за да се убедим, че пред нас е обективна проява на съществуваща закономерност. Да вземем например „Пепел и диамант“ и „Пейзаж след битката“ или „А бяхме млади“ и „Последната дума“. Трудно, мисля, могат да се намерят по-убедителни доказателства. . . .

Киното бе длъжно да намери общ език със зрителите си — в противен случай го заплашваше изолация, при това в една от основните тематични области. Разбира се, пътищата за намиране на необходимото решение бяха много — изкуството не познава единичните и абсолютни решения. Естествено, не съм в състояние да проследя всички варианти и модификации в този кръг от филми. Ще се опитам да посоча само един от пътищата, който не

само е показателен, но според мен има по-общо значение и приложение и обхваща отношението на киноизкуството към историята в по-широки рамки. . .

И така за младите зрители достоверността на изображението на екрана от епохата на Втората световна война бе изгубила значението си на солиден и решаващ аргумент в процеса на възприемане и оценяване на дадено произведение на филмовото изкуство. За младите кинематографисти обстоятелството на непознаване епохата отблизо представляваше сериозна опасност в работата им. Един от основните им проблеми се оказа приблизителността в представянето на епохата. Необходими им бяха сигурни ориентири, които не само да трасират пътя из твърде мъглявите за тях очертания на историческата епоха, но и да регулират диалога им със зрителите.

Любопитно е, че в този момент част от кинематографистите, независимо от възрастта си, се обърна към проверените от времето, доказали възможностите си жанрови конструкции, които се ползват с доверието на широк кръг от зрители. (Подобни жанрове, разбира се, съществуват — киното изработва конструкции им в течение на десетилетия, а твърде често се възприема и развива вековният опит на другите изкуства в тази област.)

Не случайно един от най-често използваните жанрове бе приключението — може би защото каноните на този жанр са наистина твърде популярни, близки на милиони зрители; те твърде често съдържат минимално количество информация, но и минимални затруднения при възприемането ѝ. Биха могли да му съперничат само мелодрамата и комедията. И в определен момент — или по-скоро период, обхващащ около десетина години — историческият материал от епохата на Втората световна война започна да се разполага на екрана според проверените канони на приключенския жанр.

Това откритие не е патент на 60-те години. По това време при други условия, при други обстоятелства, при обработването на друг материал се повтаряше и отново откриваше вече откритото в десетилетната практика на киноизкуството. И търсейки аналози на това явление, се натъкваме на едно любопитно наблюдение. Принципите на приключенското кино, използвани сега, когато материалът от войната вече категорично се е превърнал в исторически материал, са използвани и тогава, когато той все още е бил жив и актуален. Един показателен пример — един от първите съветски филми на военната епоха — „Секретарят на райкома“. В книгата си, посветена на военното кино, Юрий Ханютин пише: „Първата сцена на евакуирането на града впечатляваше с драматизма си: заревото на боя, езиците на пламъка над покривите на къщите, рушащите се стени. . . безкрайният поток от бежанци. . . чувствуваше се, че всичко това не е чуто оттук-оттам, а преживяно.“ Важно е да отбележим, че една от темите на филмовото повествование — темата на нашествието — е изградена в подчертано документален стил. В същото време другата тема на филма — темата на съпротивата — се гради изцяло в каноните на приключенския жанр: „Когато Ладинина с широкопола сламена шапка, с шалче, небрежно вързано на врата, препуска на кон по полето, то ти се струва, че тя току-що е излязла от последния каубойски филм.“ „И цялото ѝ по-нататъшно поведение — пише Ю. Ханютин — се определя преди всичко от каноните на „уестърна“.“

Връщането към филм като „Секретарят на райкома“ е предизвикано от факта, че тук са особено ясни и очевидни онези причини, които пораждат явлениято. „Авторите на „Секретарят на райкома“ още не познават психологическото състояние на хората, останали в тила на врага, индивидуалните а не общоизвестните мотиви на конфликтите.“²

² Ханютин Ю. „Предупреждение из прошлого“, стр. 53.

Но същите обстоятелства лежат в основата и на измененията, реализирали се двадесет години по-късно, в основата на стилистичните и жанровите отклонения от общоизвестната практика, оформили се след идването на новото поколение. И тук, и там става дума за незнание, за непознаване на епохата. В единия случай — „още“ непознаване, във втория — „вече“ непознаване на епохата.

Ето още един пример, който може много точно да илюстрира механизмите на съграждане на филмовата конструкция при „вече непознаването“ на изследваната на екрана епоха. Макар филмът да е свързан не с годините на Отечествената, а с Гражданската война, то от това, мисля, същността на фактите не се променя особено. Никита Михалков избра за своя пръв режисьорски филм сюжет от Гражданската война, както и авторите на филма „Секретарят на райкома“, но по други причини той превърна своето незнание на материала и на епохата в произведение по схемите и каноните на уестърна.

Очевидно в момента, когато по една или друга причина между художника и историческия материал, обект на художествено изследване, настъпи разминаване, когато отсъствува знанието за реалността на историческите събития, на помощ на твореца кинематографист идват стабилната и надеждна конструкция на жанра, каноните на утвърдили се в дълголетната практика на киното и на останалите изкуства жанр.

Подобни примери лесно ще открием в практиката на почти всяка кинематография. Те не са идентични, не повтарят буквално решенията си, но под външните различия лесно ще открием общността на използвания похват, породен от един и същ стремеж, от едни и същи обстоятелства на диалога творец—история. Да си припомним първия „обществен“ филм след 1944 година — „Калин Орелът“ — не без претенции търсил в историята актуално звучене със съвременността и в същото време подчинил „историята“ изцяло на каноните на мелодрамата. Не случайно един от първите филми-модели на американското кино е „Голямото ограбване на влака“ — приключенският жанр тук само подсказва бъдещото си значение в разработването на огромна част от кинематографичната продукция на Америка. . . И още много други. Важното в случая е, че този механизъм на взаимодействие на киното с историческия материал се обуславя до голяма степен от „младостта“ — независимо дали ще става дума за „младост“ на самите събития, непозволила на творците да ги опознаят и осмислят, или за „младост“ на творците, отдаляваща ги от събитията и тяхната реална достоверност. . . И в единия, и в другия случай киното на определен етап от отразяването на историческия материал се стреми да се укрепи върху здравата почва на жанровия канон. Тогава канонът идва, за да замести отсъстващото знание.

Схемата вероятно трябва да изглежда така: на първата дистанция във времето, която е почти минимална, разминаването между художник и материал води до съжителството на хрониката с крайната условност на жанровия канон. Едва след време, чието протичане позволява да се осмислят и материалът, и отношението ни към него, се появяват филмите на емоционалната достоверност. А когато тяхното послание се окаже изчерпано, на сцената отново се появява и започва да играе съществена роля канонът на жанра.

Тук, мисля, се крие причината за появата на приключенски филми от сферата на антифашистката съпротива в нашето кино през втората половина на 60-те години — толкова различни заглавия, като „Осмият“, „Черните ангели“ и „На всеки километър“, са достатъчно показателни. Тенденцията не е случайна — потвърждението намираме отново в практиката на други кинематографии. По същото време или най-малкото в близки години в полското

и съветското кино — щом вече на няколко пъти използвах примери именно от тези кинематографии, то нека продължа аналогите с тяхната практика — се появиха филми като „Вълче ехо“, „Закон и юмрук“, „Никой не искаше да умира“. Вярно е, че таланът на Жалакявичус или на Хофман преодоляваше канона на приключението, събитията на филмите се изпълваха със сила и жизненост, отстранявайки изсушаващото подобие на сюжетните схеми. И все пак подобни филми са единици. А реалността на кинематографичната продукция в своята маса ни предлага друга картина — многократното използване тъкмо на подобен принцип при подхода към историческия материал създава опасност от още по-голяма приблизителност, от още по-голямо отдалечаване от жизнените процеси и човешки съдби. Тъй като се осъществява вече не стилизиране на историята, а на схемата, „подражава“ се не на реалността, а на жанровия канон... А в цикличността на многобройните повторения и героите, и техните автори все повече и повече изпадат в зависимост от канона. Там, където принципът е доведен до своя логичен предел, героите са поместени в една абстрактна среда. В един момент спасителното решение се оказва (в перспективата на кинематографичния процес) в схематизиране на историческия материал, разкрояване според каноните на жанра, изчезване на всяка достоверност и документалност, господство на крайната условност, отрицание на историчността.

Отново искам да напомня, че това не е единственият път за трансформиране на отношението на киното към историята. (Да припомним, че по времето, когато в областта на филмите, посветени на антифашистката съпротива у нас, се появиха заглавията с приключенски елемент, на екрана излязоха и филми с друга насоченост, филми, преодоляващи проблемите на приблизителността на знанието за епохата от други позиции с други крайни резултати — „Птици и хрътки“ например.) Повтарям, че ме интересува само един от възможните пътища и механизмите на неговата реализация. А проследявайки този механизъм, е необходимо да се подчертае, че с описаните дотук процеси не се изчерпват механизмите на структуриране на историческия материал според каноните на един определен жанр, в случая — приключенския. Споменах, че — и това е една от особеностите именно на масовата продукция на кинематографа — при повтарящото се канонично интерпретиране на историята тя постепенно се превръща на екрана в сбор от стереотипи: в чертите на героите, в тяхното поведение, в характеристиките на историческите събития и промени, в обясняването на историческите движения. В съзнанието на зрителите обликът на историята се изгражда от постепенното наслагване на повтарящи се черти, белези, мотиви, типове герои и типове събития. При това чертите и белезите на тези герои и на тези събития се стремят да съответствуват не толкова на историческата реалност, а на условния свят на приключенския жанр. Историята се превръща в терен за поникване на киномитологията...

Естествено, става дума за митове от „трета степен“ — от онези митове, които, както показва практиката на нашето столетие, се създават изкуствено.³ Езикът на тази митология „не съвпада с езика на древните митове, тъй като не е възможно да се постави знак на равенство между необособеността на личността от общината и нейната деградация в съвременното индустриално общество“⁴. Съвременната киномитология се гради върху канонизирането

³ „Мифологии древного мира“, М., „Наука“, 1977 г., стр. 33.

⁴ Мелетинский Е. „Поэтика мифа“, М., 1976 г., стр. 371.

на определени събития, на промяната на значенията на отделни исторически факти и явления, на поведението на хората в тях, на ритуализирането на това поведение, на появата на определени мотиви, добиващи символично значение. . .

Митологията в киното възниква върху почвата на естествения процес на използване на каноните на даден жанр при разработването на историческия материал, но ако използването на каноните на жанра при интерпретирането на историята на екрана е белег на относителна младост и на скъсено разстояние до изследвания материал, то митологизирането е проява, демонстрираща твърде късен период в обработването на историята върху екрана. То е характерно за времето, което е твърде отдалечено в годините от изследваната епоха, то идва като резултат на многократното стереотипно пресъздаване на екрана на отделните моменти от дадена историческа епоха. Цикличното напластяване на каноните на жанра, унифициращо чертите на различните исторически събития, води до белези и мотиви, характеризирани се с абстрактност и обобщеност, напомняща митологията.

Проследяването и изследването на системата от митове е предмет на друго, отделно изследване. Интересно ми бе да се опитам да уловя динамиката на един кинематографичен процес, един от крайните резултати на който е пораждането на киномитологията. В съвременното кино тя е реална даденост — и не по-малко реална е реакцията срещу оформената и изградилата се система от митове в киноинтерпретацията на историята. Тази реакция е особено силна там, където функционира разгърната и богата система от киномитове — например в американското кино. Неговото развитие ни предлага многократни и нагледни опити да се пародират, да се изпразнят от съдържание и просто да се отрекат митологичните представи. Цяла поредица от филми — от „Есента на шайените“, да кажем, до „Малкият голям човек“ и „Буфало Бил и индианците“ в американското кино — се стреми да се върне към изворите на историята, да премахне или осмее стереотипите на съществуващата ѝ интерпретация, да възстанови чистотата и непосредствеността на художественото мислене, да отстрани напластяванията, натрупали се в годините, когато е действувал механизмът на взаимодействие на киното и на историята. . .

Естествено, не се заблуждавам, че схемата, която се опитам да очертая, далеч не изчерпва принципите на подход към историята. Съществуват и пътища, изчистени от използването на каноните на жанра — пътят на „Александър Невски“, „Иван Грозни“ и „Младостта на Линкълн“. А и митологията в тази област не се появява по един-единствен начин. Нейното зараждане познава и други варианти: например изчистването на битовите подробности може да има и друг произход — извисяването на човешките характери, обобщаването на страстите до онази степен на абстрактност, при която през контурите на реалните герои започват да прозират чертите на мита; както, да кажем, изплува легендата за Христос и Юда във филма на Лариса Шепитко „Извисяване“.

Занимаваше ме логиката на един процес — на механизма на усвояване на историята в киното, механизъм, при който с отдалечаване в годините все по-очевидно на преден план излизат каноните на жанра, обсебват функциите на историческия материал, подтискат и го подчиняват, за да го отведат до равнището на митологията. И този път: от документалното зафиксирание и едновременно с него на едно условно интерпретиране през стадия на емоционалната документалност до властта на канона и оттам към съграждането на киномитологията е път, водещ към нов предел, отвъд който започва ново движение, ново приближаване до историята и нейната същност...

Особености на героя с продължение

ВЛАДИМИР МИХАЙЛОВ

Може ли някой да си представи съществуването на серийните тв филми без ярък централен герой или централни герои? Мисля, че това е почти невъзможно. Зрителите трябва да се вживяват в тяхната съдба, да взимат участие във всичките им постъпки. Иначе филмите просто няма да бъдат интересни за гледане. Великият принцип на многосерийността дори доведе до куриоза зрителите да се приравняват с героите, да са убедени в достоверността им и да не желаят да се разделят с проследяването на техните съдби. В резултат много от героите с продължение, като майор Деянов и капитан Клос например, „насилствено“ продължиха телевизионния си живот във все нови и нови серии. . . По всичко личи, че пред нас възниква един нов феномен в художествения живот, който набира скорост и ни изправя пред редица интересни проблеми.

Юрий Ханютин, когото така неочаквано загубихме, в едно свое изследване за филма и зрителя в системата на масовите комуникации е успял да намери като че ли най-точно и синтезирано основната причина за съществуването на героя с продължение: „Телевизията не завладява само вниманието на зрителя, но формира в определена посока неговата психология. Тази психология на възприятието може да се определи като психология на серийността. Сред потока от информации, стоварващи се върху главата му, зрителят търси инстинктивно някакви постоянни, несменяеми ориентири, които телевизията му дава.

Така той, телевизионният зрител, не гледа просто поредния мач на киевския „Динамо“, а следи как днес ще играе всеобщият любимец Олег Блохин. Той чака какво ново ще изтърси днес пан Зозя, за какво ще беседват двете вече прекрасно познати старици Маврикиевна и Никитишна. И накрая, какво ще стане днес в седма серия с Олга Сергеевна и нейния недостоеен възлюбен. „Непознатото в познатото“ — така може да се определи тоя принцип на възприятие. Новата информация трябва да бъде свързана с вече известното и привичното.¹

Предложеното обяснение е толкова по-ценно, като имаме пред вид, че серийността и героят с продължение не са откритие на телевизията. Тяхното съществуване датира от литературата, театъра, киното, но истинска благоприятна почва те намериха на малкия екран. И даже, казано без преувеличение, започнаха от новата си висота да влияят по убедителен начин върху своите прародители. Психологията на възприятие на телевизионния зрител е вече повсеместна, защото днешните зрители са преди всичко зрители от стаята с домашния телевизор. Театърът и киното явно не могат да се състезават с броя на сериите, но по отношение на постоянни герои или постоянни актьори те са напълно конкурентни. И не случайно се ориентираха към експлоатацията и даже преексплоатацията на няколкото обикнати от зрителите актьорски имена. Стефан Данаилов у нас е буквално олицетворение на максимално използване на създаден вече ориентир в „телевизираните зрители“, както ги нарича Ханютин. Без съмнение ще трябва да се съгласим с разпространеното мнение, че многосериийните продукции не могат да разчитат на успех, ако нямат обединителния център на главния герой. В отделни случаи, когато структурата на филмовото повествование е по-сложна, многопланова и се нуждае от повече действащи лица, създателите на серийното произведение обикновено прибегват до похвата всяка серия да се строи около един или друг персонаж. Така са постъпили например съветските режисьори В. Краснопольски и В. Усков, чийто филм „Вечният зов“ по романа на Анатолий Иванов тази година гледаме в пълното му дванадесетсерийно издание (първо бяха заснети и показани само шест серии). Въпреки че филмът има за главен герой Поликарп Кружилин, бивш селянин, станал секретар на районния комитет на партията, поради гъстата населеност от образи на малкия екран, всяка отделна серия е подчинена от режисьорите на събитията, свързани предимно с едно от действащите лица.

За да очертаем облика на героя, трябва да имаме пред вид особеностите в неговото развитие от зараждането му до днес. Това поглеждане към героя в исторически план ще помогне и за по-ясна систематизация на етапите, през които е минало израстването му. В началото телевизията създаваше главно приключенски, остросюжетни многосериийни филми и това отговаряше на тогавашните разбириания за спечелване вниманието на аудиторията. При преобладаващото предимство на фабулата, на ефектните за околото приключенски атракции в тези филми не оставаше време да се проникне в психологията на героите, да се покаже по-дълбока личностна характеристика. Героите бяха дори до голяма степен условни (майор Деянов например) и по принцип при тях ефектът на достоверност не беше задължителен. Постепенно психологическите характеристики на образите във филмите започнаха да вълнуват умовете и сърцата на зрителите и лека-полека романният принцип в телевизионното повествование поизмести еднолинейния приключен-

¹ Ханютин Ю. „Филмът и зрителят в системата на масовите комуникации“, „Кин оизкуство“, 1977 г., кн. 11, стр. 44.

ски сюжет. Сега вече героите са от „плът и кръв“, с родово минало и развитие на характера, с личен живот извън задълженията им по фабулата на филма. На практика преминаването от приключенския в романния принцип на строеж на серийното телевизионно кино се означава с едно постепенно хуманизиране на остросюжетните филми, което ни накарва да започнем да вярваме на героите от малкия екран, да се вълнуваме за техните лични съдби.

Двата етапа, през които премина развитието на серийния телевизионен филм и съответно на неговия герой, на практика рядко се срещат в чист вид. Многообразието на живота трудно влиза в рамките на един или друг канон. Затова са възможни и осъществявани различни вариации не само на приключенския и на романния принцип, но и на всевъзможни симбиози между двата принципа. Безсмислено е сега, във времето на жанровите преливания във всички изкуства, да се занимаваме с чистотата на приключенското и романното телевизионно кино(и герой) и да пледираме за тяхното съхраняване. Това обаче в същото време не може да бъде причина да не отбелязваме случаите, когато рецидиви от начина на изграждане на героя в приключенските серии се пренасят механично във втория етап на телевизионното филмопроизводство — романните серии. Какво друго, ако не робуване на стари привички, е сянката на героите от „На всеки километър“, която дълго време витаеше над нашето кино за малкия екран. Спомнете си с каква упоритост и недалновидност основни черти на абстрактния, без личностна характеристика централен герой от приключенското серийно кино преминаха в „Последна проверка“, „Произшествие на сляпата улица“, „Синята лампа“, че дори и в „Изгори, за да светиш“, който претендираше да бъде втори наш филм след „На живот и смърт“ с романно повествование. И резултатите не закъсняха — почти невероятната по своите размери аудитория на серията „На всеки километър“ започна осезателно според социологическите справки да спада. Не помогнаха нито порасналото професионално майсторство на сценаристи, режисьори, оператори и актьори, нито усложняването на приключенските перипетии, нито преминаването на телевизионното производство в цвят. Зрителят имаше вече други разбирания и очакваше друг герой на малкия екран, герой, който да му бъде по-близък и разбираем. Ярко потвърждение на тази теза стана Щирлиц — полковник Исаев в „17 мига от пролетта“.

Приключенският сериен филм „17 мига от пролетта“ на сценариста Юлиан Семьонов и режисьорката Татяна Лиознова се появи във време, когато романният принцип взимаше вече връх в телевизионното кино. Т.е. рискът зрителите да не му обрнат внимание беше голям. Неговите създатели обаче заложиха всичко на главния герой и. . . спечелиха! Какво имам пред вид? Щирлиц е измислен герой, на пръв поглед дори абстрактен герой, както в началното приключенско тв кино, но е пласиран да действа в обстановка, създадена от действителни хора и събития. По употребената преди малко терминология налице е симбиоза между двата принципа плюс добавък от все по-засилващото се със своето въздействие тв кино на факта, на документа. Не отричам част от привлекателността на „17 мига от пролетта“ да се дължи на интригуващата документална основа, но главната причина за успеха си остава в героя, така чудесно изигран от Вячеслав Тихонов. Отново искам да цитирам Юрий Ханютин, който обяснява завладяващото присъствие на героя: „Щирлиц — Тихонов е възплъщение на възвишения романтичен идеал. Той е романтичен персонаж. Анти-Бонд. Не случайно най-силните моменти от неговото изпълнение съвсем не са тези, в които той стреля — а той почти и не стреля, — а минутите на размишления, на спомени за дома — неговият едър план, — уморени, пълни със сдържана тъга и болка очи. Той

е самотен сред враговете, той се държи въпреки всички интриги в чуждия, враждебен свят несломен и тъгуващ, защото има висша идея, която го поддържа.“²

Съдбата на героя в последна сметка се решава от зрителя. Дали той ще бъде приключенски романтичен герой върху основата на документалността или типичен пълнокръвен романен тв герой, е без значение, ако не успее да предизвика доверие всред възприемащите, да влезе в контакт с техните мисли и чувства. Така стигаме до един от следващите щрихи в отличителните особености на героя с продължение, който е свързан със задължителното изучаване и познаване на зрителите пред телевизионните апарати. Не случайно в света към телевизионните компании съществуват толкова много социологически центрове и институти, които едва ли не всеки ден проверяват какви евентуални изменения са настъпили в настроенята на зрителските маси. Немалко внимание в тези проучвания се отделя и на въпроса, кой е героят, който зрителят предпочита. Често това се придружава дори със задълбочено изследване на отделните негови характеристики. Знайно е как за телевизионните филми не важат традиционните измерения за популярността на героите, като наличието или отсъствието на ръкопляскания, пълните или празните зали. За съжаление, ако приложим всички тези изисквания за запознаване със зрителските търсения към нашите условия, ще констатираме, че почти нищо в телевизионното ни филмопроизводство не се прави на тази основа. Ние не познаваме телевизионния зрител в неговото развитие. Какво е било отношението му към героя от чистото приключенско кино, какво е сега? Има ли някакви изменения даже в последните 1—2 години, когато започнахме да екранизираме големи литературни произведения като „На живот и смърт“, „Записки по българските въстания“, „Чичовци“, „Пътят към София“ и други? Известни и обикнати литературни герои ползват ли се със същите привилегии и на малкия екран? Въпросите могат да се умножат в геометрична прогресия, но от това надали ще последва увеличаване на липсващите отговори. Играта на „сляпа баба“ и скъпо струващото тв филмопроизводство, което на всичкото отгоре е с неизмерим психологически ефект и за доброто, и за лошото, е, най-мекото казано, недопустимо.

Пред мене е справка с резултати от допитването през м. октомври 1969 г. за филма „На всеки километър“ на бившия Център за проучвания при Българското радио и телевизия. Наред с общите и по-малко общите цифри за процентите от населението, които са гледали филма, на главния герой Деянов е обърнато внимание само по линия на актьорското изпълнение от Стефан Данаилов. Около 65% от анкетираните зрители оценяват играта на Данаилов като отлична, чудесна, безупречна, превъзходна и хубава, други, 21% — дават много добра оценка, 9% — добра и само 1% — средна. Посъщери в отличните оценки са жените, а от социалните групи — учащите се. И това е всичко — нито дума или цифра за оценка на принципно новия за нашата телевизия герой с продължение, за характеризиране на неговите естетически параметри поне като начало. Може би въпросното социологическо проучване не е имало такива задачи, каквито сега ни се иска да е имало, но независимо от това пропуснат е един миг, който не се повтаря. Същите мигове пропускаме и днес, въпреки че телевизионните филми и телевизионните филмови герои са далече повече, отколкото преди десет години и следователно се нуждаем в по-голяма степен от ориентири за създаване образа на главния персонаж в телевизионното кино.

² Х а н ю т и н Ю. „Филмът за войната: постижения и перспективи“, сб. „365 дни кино — 1975“, С., „Наука и изкуство“, 1977 г., стр. 20.

Трябва ли да напомним в тази насока от мисли отдавна известния факт, че телевизорът е семейна вещ? Освен това закономерно явление е телевизионните филми да се гледат по-често от цялото семейство заедно, отколкото от сам човек. И съвсем естествено е тогава героят на серийния филм задълго да стане член на нашето семейство. Него ние можем да видим съвсем отблизо, да разгледаме и най-малките детайли от дрехите и поведението му, да надникнем в очите му, да уловим продължителното контактуване и някои незабележими на пръв поглед черти от характера му. Явно е при тази ситуация какво огромно значение придобиват за героя с продължение достоверността на характера и постъпките, отношението на зрителите пред телевизорите. Всичко това доведе до създаването на „ориентира“ за идентификацията на зрителите с героя. Може би припознаването на аудиторията за образите от малкия екран да не е тотално приложимо при всички филми, но безспорно е, че печелят онези от тях, които разчитат на тесните си връзки с членовете на семейството, седнали пред телевизора.

Принципът за идентификацията на зрителите с главните персонажи на серийните филми дотолкова стана господстващ в голяма част от световното телевизионно филмопроизводство, че някои стигнаха до крайности, като се опитаха да поставят зрителя дори не „пред“, а „вътре“ в телевизионния апарат. Оригинално хрумване за първи път дошло в главата на американския режисьор Крейг Джилбърт. Той успял да уговори седемчленното семейство на Уилям Лауд от градчето Санта Барбара, щата Южна Каролина, да заснеме живота им в най-пълни подробности всеки час, всеки ден, всеки месец в продължение на близо година. После материалът бил обработен, монтиран и разпределен в рамките на дванадесет едночасови филма, които се излъчили през 1973 година в САЩ и други западноевропейски страни. Серийният филм „Едно американско семейство“, от една страна, предизвикал скандал, тъй като образцовото американско семейство пред очите на милионите зрители се разпаднало (жената Патриша напуска мъжа си, големият син Ленс участва в хомосексуални оргии, невръстната дъщеря Дилайла подранява с любовните си авантюри), но, от друга — предизвикал изключителен интерес и горчиви размишления за собственото битие на хиляди други американски семейства. Общото мнение на критиците, че „ако хиляди семейства проявяват такъв интерес към съдбата на едно единствено, значи искат да разберат по-добре своя собствен живот, наблюдавайки този на себеподобните си“. Както можеше и да се очаква, опитът на Джилбърт се оказа заразителен и подобни филми не закъсняха да се появят и в други страни — Марсел Жулиан е заснел във Франция в продължение на четири години „Семейство Фаржо“, Пол Уотсън в Англия проследява с камера и микрофон за три месеца живота на четиричленното семейство Уилкинз от град Рийдинг и т. н. Струва ми се, че подобни филми с герои самите зрители могат да се приемат сериозно единствено като експеримент. От този експеримент обаче могат да се направят ред изводи и не на последно място сред тях е този за тесните връзки на основната маса зрители с живота и действията на героите в серийните телевизорни филми.

Разбира се, подобни постановки за очертаване контурите на героя с продължение не бива да се абсолютизират. Как бихме обяснили тогава успеха на споменатите вече условни приключенски герои или на героите от старовремските кралски хроники? По-скоро въпросът за идентификацията, важен сам за себе си и за една от линиите, в които се развива телевизионното кино, има като цяло по-други психологически измерения. Той ни дава в някои отношения ключовото разрешение за изграждане ефекта на достоверност в серийните телевизорни филми. Героите с продължение могат да бъдат всякакви, но

на малкия екран те трябва да присъствуват осезаемо, да убеждават в реалността си, да могат буквално да бъдат „пипнати с ръка“. Винаги един такъв персонаж, независимо от епохата и обстановката, в която действа, може да разчита на радушно посрещане от страна на телевизионните зрители. Най-странният и убедителен пример в това отношение е масовият възторг от филмите за приключенията на полицаа от Ню Йорк Коджак. Външният вид на актьора Аристотел Савалас (американец от гръцки произход), който стана първата истинска телевизионна суперзвезда в западния свят, е в пълно противоречие с познатите изисквания за изпълнител на подобна полицейска роля. Според колоритното обяснение на един журналист от „Нюзуик“ главата му е изцяло гола, носът му, изглежда, сякаш е понесъл повече юмручни удари от допустимото, ушите му неволно напомнят разтворените врати на таксиметрова кола, а стойката му — дори под безупречно елегантно скроения костюм — недвусмислено издава половинвековната възраст на актьора. Самият Савалас е на мнение, че безличната обикновеност на неговия Коджак позволява на милионите му зрители да се идентифицират с него — нещо, което е невъзможно при другите актьори, тъй като те приличат именно на актьори, изпълняващи полицаи, а не на реални персонажи. „Когато зрителите гледат Коджак (или Савалас, името е без значение), те виждат себе си — обяснява актьорът. — Струва ми се, че тук се крие причината за моята популярност.“ Към това може да се прибави само неспоменатата приключенска тематика на филмите, което, съчетано с Коджак, носи особена притегателна сила за зрителите — „приключение, смелост и непобедимост“, в обвивката на един обикновен, незабележим като всеки зрител човек.

И още нещо по въпроса за идентификацията на зрителите с героите в серийния тв филм. Тъй като приравняването с вкусовете на масовия зрител, макар и да носи успех, все пак не е изкуството, към което се стремят мнозинството телевизионни творци, редица изследователи започнаха да търсят изясняване на дилемата. Изглежда обаче, условието „хем вълкът сит, хем агнето цяло“ постави почти непреодолими прегради пред разрешаването на задачата, защото нищо ново не последва в изграждането на героя с продължение през последните години. Една своеобразна интерпретация на този проблем има у немския автор Ингеборг Ньосиг и мисля, че заслужава да се има пред вид. Според него две главни линии трябва да са ясно и в диалектично единство очертани при формирането на героя в серийния тв филм: стремеж да се даде възможност на зрителите да се идентифицират с героя и в същото време въздействие върху тях да се дистанцират в положителен или критичен смисъл от постъпките на героя.³ Някакво генерално откритие в тази позиция няма, но тя разчита на богатството от чувства, страсти, вълнения у човека и вероятно ще допадне на телевизионните зрители при сполучливо осъществяване на малкия екран.

Образът на съвременника, който най-лесно се поддава на идентификация със зрителите, обикновено в телевизионните програми е разположен наред със своите прототипове — участници в текущите предавания на различни рубрики. Т. е. на практика често герой и образ са един до друг. И естествено в това живо, непосредствено сравнение между живота и неговото отражение в телевизионното творчество много повече, отколкото при другите изкуства ще се забелязва всеки фалш, всяко отклонение от правдивостта. Един от начините да се избегне „опасното“ сравнение е използването в телевизионните филми на елементи от „живата“ телевизия, например на постоянен

³ Nössig I., Zur Wirkung des Fernsehromans, Filmwissenschaftliche Beiträge, B., Institut für Filmwissenschaft, 1969, S. 220.

ните водещи в редица публицистични тв рубрики. Впрочем в интерес на истината трябва да споменем, че корените на серийността на телевизионните филми и на техния централен герой се крият преди всичко в цикличните телевизионни предавания с водещ. Какво, ако не герои с продължение са Димитър Езекиев в „100 минути на зрителя“ или Валентина Леонтиева в съветското предаване „От цялата душа“? Дълго време този резерв в установяването на ефекта на достоверност в телевизионното кино не намираше път за приложение на малкия екран. После се наложи в някои исторически тв филми и за съжаление по-голямото му използване остана именно там. В нашето телевизионно филмопроизводство и досега не е направен опит за разчупване на традиционните рамки, за въвеждането на главен герой „отвън“, за използването на неговите преки контакти със зрителите. А популярността и близкото познатство на един коментатор с аудиторията действително може да изгради мост на доверие към показваното на малкия екран. Особено ако то е документално съществувало и има вероятност чрез играта на актьорите достоверността да бъде разрушена. През 1972 г. Полската телевизия се представи на Третия телевизионен фестивал в София с филма на режисьора Роман Виончек „Потсдам 1945 година“, който спечели първа награда „Златната ракла“. На следващата година филмът получи и наградата „Златен екран“ на полското списание „Екран“. Голяма заслуга за успеха на „Потсдам 1945 година“ има решението на неговите създатели да въведат във филма като водещ герой коментатора Едмунд Османчик. От една страна, той е жив свидетел на историята, тъй като е бил полски кореспондент на Потсдамската конференция и в същото време се явява пълномощник на зрителите със своите размишления за значението на историята за съдбата на Полша и целия свят. Всичко това, съчетано с документално точното пресъздаване на обстановката и стенографското възстановяване на текста, засили вътрешния драматизъм на творбата и, най-важното, помогна да се установи непосредствен, телевизионен контакт със съвременните зрители.

Един от най-сложните проблеми, свързан вече с реализацията на многосерийния тв филм, е изборът на актьор за централния образ. Тъй като това решение увенчава всъщност делото по създаването на героя с продължение, заслужава да му отделим съответното внимание. Бъдещият изпълнител трябва да умее да премине от серия в серия дългия, изпълнен с перипетии живот на своя герой, постепенно да натрупа и формира пред очите на зрителите неговия характер. От актьора в серийния филм се иска най-трудното — да покаже не резултата на творчеството, а самия процес на изграждане на образа. Именно тази особеност на актьорското изпълнение в телевизията е най-мъчна за постигане, тъй като освен качествата на добрия актьор за нея се изисква специална телевизионна нагласа. Друга страна на проблема е, че участието в многосериен филм поднася на изпълнителите много повече физическа и психическа натовареност, която не е по силите на всеки. Да не говорим, че пълноценното ангажиране в главните роли почти винаги е съпроводено с няколкогодишно откъсване от всякакви други ангажименти. С две думи, изборът на актьор за главния герой в серийното кино е нелека задача, а от изпълнителя зависи в крайна сметка успехът на целия филм. Тази отговорност често сковава режисьорите и те предпочитат да спрат избора си на някой опитен, проверен актьор, който няма да им изневери. В повечето случаи стабилното актьорско изпълнение прави филма добър, но не и отличен. Защото на телевизионния зрител липсва откритието, липсва новото лице, което ще стане поредният му домашен приятел и което така ще отъждестви с героя, че после трудно ще възприеме в друга многосерийна роля. Преди години режисьорът Николай Машченко рискува в познатия на всички

ни филм „Как се каляваше стоманата“ и Владимир Конкин така заживя в образа на Павел Корчагин, че един следващ постановчик на друга версия на романа доста би се поизмъчил как да преодолее „конкиновското“ в героя. В същия стил Машченко се опита да разреши и задачата си за двата централни образа на Неда и Андрея в българо-съветската тв продукция „Пътят към София“, но този път не сполучи. А всичко това на практика означава, че рецепти в тази деликатна област са невъзможни. Важен е преди всичко усетът (но подплатен с познаване спецификата на героя с продължение) на талантливия режисьор за всеки конкретен случай.

Привършвам вече размислите си върху някои от особеностите на героя в серийния тв филм и откривам колко много неща могат да се кажат още за него. Например интересна е темата за националното и интернационалното в стандартизирания приключенски герой на световното телевизионно кино, темата за разкриване пълноценно характера на героя, темата за героя от голямото литературно-епично произведение, пресъздадено на малкия екран, и т. н. Но с проблемите на героя от телевизионното кино тепърва ще се срещаме, тъй като, убеден съм, той все повече привлича вниманието на изследователите.

АНИМАЦИЯ '77

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

Последните няколко години разсеяха съмненията на скептиците около реалните перспективи на българската анимация. Известните временни затруднения, споходили този самобитен дял на нашето социалистическо киноизкуство и националната култура въобще, са вече само неприятен спомен от миналото. Днес филмите на студия „София“ успешно участвуват в разпределянето на наградите по най-авторитетните международни кинофестивали, магнетично привличат една действително голяма аудитория у нас и в чужбина.

Но това е само едната, представителната страна на въпроса. По-важното е друго. Съвременната българска анимация не само развива и разгръща в широчина и дълбочина традициите на националната ни школа, но се опитва в същото време с една приятна дързост да открива за себе си нови художествени възможности и техники, да навлиза в многоаспектната сложност на актуални нравствени проблеми. И още нещо. В полето на това специфично и странно изкуство, осъществявано върху целулоидна лента, но със средствата на други, „нефилмови“ изкуства, успешно се развиват индивидуалности със свой специфичен творчески почерк и стил, със своя тема и предпочитания към определени проблеми. Факт, който съществено допринася за многогласието на българската анимация, за нейното видимо разнообразие и пестрота.

Продукцията на студия „София“ за изминалата календарна 1977 година потвърждава тези най-общи впечатления. Тя свидетелствува и за едно позряло организационно съчетаване на чисто производствените изисквания със специфичните художествени проблеми на творческия процес. Известното количествено увеличение на бройката произведения за година филми (27 срещу 22 за 1976 година) е станало главно за сметка на попълване съществуващите тематични празноти. В общи линии е избягнато дублирането на отделни теми и проблеми — недостатък, който в миналото не бе изолирано явление. Би трябвало да се подчертае особено и похвалният стремеж на студийния колектив да концентрира усилията в посока, съзвучна с множеството критики, отправяни далеч не произволно за засилващата се тенденция към замиране производството на филми за деца.

Това действително е един от важните художествени и организационни проблеми пред съвременната ни анимация, който веднъж завинаги трябва да измери своето вярно и принципно решение. При това не само на равнището на организационно-производствената програма, а в смисъла на последователна и цялостна естетическа, сиреч творческа позиция. Защото българският анимационен филм покрай другите си цели и задачи е длъжен да отделя и необходимото внимание на най-малките, да открива или по-точно да преоткрие с днешна дата тази своя изконна аудитория. В годините на най-бляскавите си успехи редом с „Гръмоотвод“, „Маргаритка“, „Ревност“ съществуваша и прелестни поетични творби, като „Приказка за боровото клонче“, „Снежният човек“, „Приятелите на Гошо Слона“ и още много други, които не само запълваха тематични празноти, не само обслужваха една гражданска повеля, но и сами активно участваха в отговорния творчески процес на дирения и открития в полето на анимацията. Сетне настъпи моментът на отлив, когато т. нар. „детски репертоар“ стана не дотам желан гост в производствената листа на анимационното ни кино и неколцината негови верни приятели и ентузиасты бяха смятани едва ли не за творци от по-долна категория, без амбиции и възможности да творят „голямото“ изкуство.

Затова не може да не предизвиква уважение принципната позиция на студийното ръководство, довела на практика до сегашното чувствително количествено увеличение на детските анимационни филми.

Повече от половината годишна продукция на студия „София“ са именно детски филми. Далеч съм от схващането, че с тези навременни декретивни организационни мерки нещата ще бъдат разрешени глобално и за сравнително голям период от време. Но не мога да не призная, че тъкмо организационните мерки се оказаха за момента целесъобразни и оправдани както в производствено, така и в художествено отношение.

Защото едва ли някому е безразлично какви детски филми ще събират в препълнени киносалони възторжени малчугани и какви духовни ценности ще възприемат техните неоформени още съзнания. Не бива да забравяме, че анимационният филм е едно от звената, често пъти първото и с най-трайно въздействие, на естетическото възпитание. При това той е обърнат към една аудитория, където на практика другите изкуства с много малки изключения са безсилни да въздействуват и да възпитават тъй непосредствено и тотално. Накрая, съвсем закономерно е една национална киношкола да дири своя зрители и сред най-малките. . .

Същевременно изпитвам и известно съмнение в подобни административни мерки, защото практиката показва, че при всичката си навременност и необходимост те могат да се превърнат в кампанийно мероприятие, т. е. след известен период да се самоотменят автоматически. Вероятно на дневен ред трябва да се постави въпросът за създаването на специално обединение-

колектив, което да се специализира изцяло в сферата на детския анимиран филм и където да се решават организационно и творчески всичките проблеми на жанра, да се твори на базата на научно и практически проверена методология, да се изпълняват определени дидактически задачи или конкретни поръчки — на телевизията например.

Но да огледаме от този ъгъл миналогодишната филмова продукция. В нейния пестроцветен поток откриваме и сполучливи, и неудачни примери, илюстриращи моите общи разсъждения върху проблема. Най-общо погледнато, миналогодишните детски филми са в руслото на традиционната за българската анимация сфера на нравствена дидактика. Това са непретенциозни от гледна точка на формата и блясъка на пластическата реализация произведения, в които доброто непременно побеждава злото, страхливостта и самохвалството са порицани, тържествуват благородството и смелостта. И това е съвсем закономерно, защото анимационната ни школа години наред използва твърде успешно националната ни културна традиция — фолклорни образи и мотиви, морална проблематика, педагогическа активност и т. н. В една или друга степен на дълбочина в реализацията детските анимационни филми от миналогодишната продукция на студия „София“ изразяват общия стремеж на авторите да не се отклоняват от провереното и утвърденото русло на традицията. Същевременно обаче в някои от най-интересните и сполучливи филми се забелязват и плодотворни опити за обогатяването ѝ, за нейното осъвременяване и приближаване към духовния свят на днешните малки зрители.

Показателно е, че търсенията вървят главно по линията на жанрово-стиловото обновление. Макар в разглежданата продукция традиционният жанр на приказката с неговите отделни модификации да е водещ (все пак дължни сме да признаем и да се съгласим, че творчеството за деца е немислимо без този „вечен“ приказан елемент!), по-познатите като решение и внушение са именно тези творби, които са останали верни изцяло на конвенциите на класическата нравоучителна приказка. Това важи като че ли в най-голяма степен за сериалите с постоянни герои и типаж, например „Чудното пътешествие“ на Пр. Пройков, „Шаро музикант“, и „Медал за Шаро“ на Р. Петков, както и за „Миша работа“ и „Черешката“ на А. Панов. В тези филми, сами по себе си реализирани на едно прилично средно професионално равнище, липсва яркото творческо хрумване, откритието. В тях забелязваме стремеж да се обслужи квалифицирано една нравствена теза. Това ги лишава от естетическа самостоятелност. Творците им като че ли сами са затворили пред себе си пътищата за откривателството и са поели спокойните друми на рутината и професионалната стабилност. Разбирам добре, че аудиторията, към която са адресирани техните работи, възприема преди всичко идеята, моралната поука, а едва ли обръща внимание на художествените средства. Дори може би тъкмо традиционната форма на филмите, познатата пластическа характеристика на персонажите и героите им осигурява един траен успех сред детската публика. Но все пак от техните творци, създали досега ярки и самобитни произведения на детска тематика, трябва не само да очакваме, но и да изискваме повече. Очевидно само рутината, овладеният професионализъм, дори чувството за деликатност в поднасянето на дидактичните внушения не бива да ги успокояват и да притъпяват творческите амбиции.

В миналогодишната продукция има и друга категория детски филми, които привличат интереса най-вече със стремежа си да навлязат в териториите на нещо ново — било като тематика, било като проблем, било като пластическо решение. Тук бих отбелязал „Понеделник, ден за добри дела“

на П. Богданов, „Най-страшният звяр“ на К. Пероноски, „Вълча приказка“ на Зд. Дойчева, „Пеперуди“ на Р. Бъчварова. В тях има хрумвания и интересни частни решения, но като цяло и те са уязвими по линията на драматургията и режисурата — разтеглено повествование, неточен и непрецизиран типаж, малко хаотични в организацията на сюжета, неинтересен пластичен рисунък. Любопитен е замисълът на Ст. Дуков в „Патенцето“, но режисьорската и пластическата реализация затрудняват, а на места направо объркват възприемането на идеята му. Авторът като че ли е надценил възможностите на своята аудитория и се е поувлякъл в третирането на формата като елемент на дидактичното внушение.

Специално трябва да се огледат и двата анимационни филма, създадени по поръчка на телевизията. Вероятно едно такова сътрудничество би трябвало да се поощрява и насърчава всячески, защото то неминуемо ще се отрази положително за издигане равнището на телевизионните детски филмови програми. В тази посока приносят на „От много ум“ на Р. Бъчварова и „Прасенца в цирка“ на А. Ботушарова е несъмнен и той заслужава да се отбележи. В тези две непретенциозни работи не е трудно да се съзре как авторите им се съобразяват с някои специфични черти на телевизионната форма. Те явно стоят значително над познатото ни средно равнище на аналогични детски програми, реализирани в телевизията и със съществуващия там творчески потенциал. Но само едно бегло сравнение с „редовите“ филми на студията веднага ги поставя в по-неизгодно положение. Те сякаш са по-бъбриви, по-архаични в използването на изразните средства. Като че ли придържането към критериите, характерни за телевизионните предавания, е дало своя отпечатък върху цялостното пластично решение на цитираните два поръчкови филма.

Естествено ненужен и естетически излишен е всякакъв род максимализъм, изискващ от пъстрия поток на една календарна годишна продукция творби изключително с големи художествени качества. Такава една позиция, колкото и привлекателна да изглежда отстрани, значително елементаризира действителната картина на търсения и открития, вулгаризира по същество действителната сложност на творческия процес, който следва лъкатушешката линия на своята вътрешна логика. Анимационните филми за деца, които сега са предмет на нашия разговор, дават обективната картина на състоянието и перспективите на жанра. Необходимо е да се отбележи добрата изходна база — високият професионализъм, умението да се разказва простичко, но винаги с прицел постигането на определена нравствена поука. Според мен без наличието на такава солидна основа е немислимо да се градят бъдещите успехи в тази посока.

А убеден съм, че те няма да закъснеят.

Защото още сега има произведения за деца, които вероятно ще прекратят границите на региона и ще влеят част от своята художествена енергия в творческите дирения на други автори, в други мащаби на откритията. В миналогодишната колекция от детски филми има няколко такива произведения, които респектират силно с оригиналния си подход към конкретната възпитателна задача. В същото време това са творби, които носят и нещо много свежо в своето конкретно кинематографично решение — изобретателна режисура, пластично богатство и фантазия, лекота на изказа, особен лиризм и поетичност. Не мога да отмина успешно завръщане на Иван Веселинов в полето на режисурата след една продължителна пауза, както и след поредицата много сериозни постижения като художник-постановчик. Впрочем в миналогодишната продукция той е представен и като художник на други произведения — детския филм „Ей, ръчички“ и филма за възрастни „Масичката“.

Неговият авторски филм „Ръчичка ръкавичка“ ни изправя пред причудливия профил на този безспорно надарен художник. Зад скепсиса на прежните му работи очевидно е бил притаяван и особенният свят на неговите поетични визии — лирични и сантиментални, изпълнени с тъга по хармонията и човешката доброта. Това несъмнено е дало силен отпечатък върху най-новия му филм, който за мен е сериозно завоевание на нашия анимационен филм за деца не само в рамките на разглеждания период. В „Ръчичка ръкавичка“ Иван Веселинов е успял да изскочи чувствително над „стандартния“ дидактичен детски филм, влагайки в творбата си една удивителна поетичност и философски подтекст, които я превръщат в очарователна притча за синовната благодарност, в една малко тъжна възхвала на неповторимия уют на родовите отношения, на онези изконни човешки връзки, които съвременната цивилизация несъзнателно, но равномерно елиминира в шеметния си бяг към техническо съвършенство. Във филма ясно се долавя носталгичното чувство на автора към този бавно отиващ си свят на добри чувства и вътрешна сигурност, дирещ днес само нашата отзивчивост на неафиширана благодарност. Но ведно с това в „Ръчичка ръкавичка“ присъствува властно и „детското“ начало — онази всепоглъщаща стихия на движението, импровизацията и въображението, която Ив. Веселинов тъй майсторски овладява и материализира кинематографично във виртуозния пластичен рисунък на филма, развихрящ се в едно постоянно нарастващо темпо. В това своеобразно „перпетуум мобиле“ на краски и контури се раждат героите, техните характеристики, избистрят се случките, менят се декорите и настроенията, за да се пренесем с вълшебника-пощальон в дома-спомен за любимата баба и отново да се върнем към почти физиологическото усещане за щастието и лекотата на детството. Рисунъкът на Иван Веселинов вибрира, контурите се трансформират в едни или други очертания, сякаш някаква скрита вътрешна пружина задвижва целия този причудлив свят на фантазия и пишно въображение, контролирани единствено от непосредствената емоция на автора. Едно особено усещане за вълшебствата на живота ни завладява от този анимационен филм, който носи и свое мъдро послание към всички за повече отзивчивост и доброта.

Подобен като настроение е филмът на Христо Топузанов „Ей, ръчички“, в който също сме запленени от неизчерпаемото чувство на автора за пластичност на изображението, от умението му да дири изненадващи превращения на познати предмети и форми. Но за разлика от „Ръчичка ръкавичка“ тук се срещаме със съвършено друга творческа нагласа, чийто основен елемент е играта, чувството за импровизация. Тук е стихията на таланта на Хр. Топузанов, който сякаш се разтваря с опиянение в безконечните трансформации на предметите. Като истински магьосник от приказките той увлекателно показва всички онези познати от бита подробности при изпичането на желаното лакомство за деца, без нито за миг да стане скучен, буквален, безкрило описващ бита. Не може да не направи впечатление мярката, с която режисьорът изобразява фантастичния свят на цирка — с цялата му пъстрота и празнична суета, с напрежението и удоволствието от играта, с риска и вкуса на авантюрата. Хр. Топузанов умее да импровизира. При това той нито за момент не изпуска своите конкретни дидактически цели, които сякаш сами стават повод за изтънчени и причудливи движения на пластичния рисунък. Всичко, до което се докосва фантазията на твореца, оживява и поема своя път на самостоятелно развитие. Хр. Топузанов се опива от възможността да си играе с формата, да ѝ налага свое решение, да я моделира според законите на своята лична инвенция, примиряваща приказния елемент с модерното светоусещане в самия процес на творчески акт. Всъщност неговият филм е колкото

познавателен опус, изцяло адресиран към най-малките, толкова и поетична възхвала на творческото умение на личността. Отгук и полифункционалността на неговото послание.

„Балончето“ на Емил Абаджиев е реализиран в друг, не по-малко цялостен и завършен режисьорски стил похват: пределно опростяване на сюжета, в който дидактиката е оголена в логиката на конкретни случки с героите, използване на един доста традиционен по формата си пластичен изказ. Но филмът е стоплен от един вътрешен лиризм, който струи от мекотата на изображението, от силно емоционалния ракурс на разказа. В своя овладян традиционен стил „Балончето“ прехвърля своеобразен мост към постиженията на нашата анимация от времето на „Приказка за боровото клонче“ сякаш за да припомни и днес, че поетиката на детския филм може да се постига с различни средства и техники.

Детските филми от миналогодишната продукция ни изправят пред реалното многообразие на стилове и почерци в съвременната българска анимация. В най-общи линии те чертаят и тенденциите, управляващи движението в еволюцията на тази тъй дефицитна тема — детската. От една страна, все още съществува откошелният стремеж към серийност, към цикличност на веднъж обикнати герои и образи. Този път вероятно има своите предимства, защото самото количествено натрупване на произведение с постоянни герои освобождава постепенно творците от необходимостта да отделят повече внимание на характеристиката на самите герои, на тяхното индивидуализиране или пък чисто портретуване. За тях остава възможността за по-волно боравене вече със самата ситуация, с изразните средства. Твърде възможно е подобни цикли да имат и чисто производствени удобства. Но в мен остава впечатлението за тъпчене на място, за изчерпаност на метода, за изгубване на първоначалната свежест, които са подменени с рутина и професионална стабилност. Може би един по-сериозен драматургически материал би поиздигнал равнището на филмите с циклични герои, но, струва ми се, това ще бъде палиативно решение на проблема.

Назряла е естетическата необходимост от създаването на пълнометражни или среднометражни филми за деца (независимо в каква техника ще бъдат реализирани и кой ще бъде „продуцентът“), в които да бъдат поставяни и по-мощни, и по-сложни идейно-творчески задачи. Защо тези филми да не опитат да навлязат в психологията на своите герои? Защо да не подирят и по-сложното развитие на един сюжет? Защо накрая да не си поставят и по-обемни творчески задачи в сферата на цялостното пластическо изграждане на филма? Иначе продължаването (понякога съвсем формално, само по създадената инерция!) на двата цикъла (рисувания на Пр. Проиков и кукления на Р. Петков) ще създава някаква видимост на търсения, без те да носят реално нещо ново както в еволюцията на сериала, така и в творческото развитие на своите автори.

Ако дотук отделих специално внимание на детската продукция на студия „София“ за изтеклата календарна година, то е, защото тя представлява твърде доминираща особеност за разглеждания период. Би ми се искало обаче тази особеност да се превърне в естествена творческа потребност за самите създатели, а не просто поредното административно мероприятие. Иначе какъв е смисълът да се хвърлят в работата усилията на талантиливи автори, доказали своите възможности и предпочитания във филмите за възрастни? А в последна сметка едно чувствително разрастване на продукцията от детски филми при сегашните възможности — производствени и художествени — не заплашва ли в известен смисъл студията с обезличаване на нейния творчески профил? Няма ли това да доведе до едно ведомствено подчиняване

на съвсем тясно прагматични, макар и твърде благородни цели и задачи? Ето над това трябва да се замислим всички — и администратори, и творци, и приятели на анимационния филм. . .

Затова независимо от няколкото много ярки авторски изяви, които вече изтъкнах в областта на детския анимационен филм, все пак продукцията за възрастни и този път диктува магистралната посока на търсения в съвременната българска анимация. Няма да се опитвам да доказвам защо така се получава на практика — то е ясно на всеки и произтича от характера на този род филми, от по-големите възможности за реализацията на инвенции и контакт с аудиторията.

Спецификата на анимационния филм за възрастни поставя и съвсем различни критерии за оценка, както и значително променя характера на художествените дирения и проблеми. Погледнато най-общо, би трябвало да бъдем доволни от постигнатото през изминалата година. Тя действително бе успешна в много отношения: бяха спечелени важни награди на големите международни кинофестивали, реално съществува жанрово-стилистично многообразие, използва се сравнително широк регистър от техники за реализация на анимирания филм, съществуват оригинални индивидуални почерци. Не на последно място искам да подчертая, че младите аниматори, токущо направили своя дебют или осъществяващи първите си творби в студията, се извяват интересно, дават надежди за бъдещето на нашата анимация.

Радва успешният дебют на Асен Мюнинг, и то в такъв труден за професионално овладяване вид като кукления филм. Неговата пародия „Горе ръцете!“ свидетелствува, че младият автор е овладял професионалните тънкости на класическия куклен анимационен филм. Неговата работа е уверена, спокойна и отмерена. Удачен е и дебютът на Милко Диков — един известен карикатурист, чиито „Миниатюри“ издават оригиналното му чувство за хумор, твърде злободневен и хаплив. Към тези млади автори трябва да отнесем и новите изяви на Анри Кулев, Слав Бакалов и Емил Абаджиев, които също обогатяват картината — младите са в настъпление. Дано този естествен процес на подмладяване не заглъхне. . .

На миналото обсъждане основно ударение поставих на проблема за драматургичното равнище на анимационните филми. Трябва да подчертая, че той и в миналогодишната продукция не е получил своето решение. Всички посочени в предишния ми доклад и в дискусиите около него слабости важат и сега: извънредно стеснен и ограничен кръг от автори-драматурзи, едно вътрешно „самозадоволяване“, което неминуемо води към компромиси и несъзрели художествени решения. Не са преодолените още елементарното третиране на композицията на драматургичния материал, статуарността в разкриването на характерите и проблемите в анимационния филм, липсата на по-значими идеи, бягството от остри нравствени и социални проблеми. Това са сериозни слабости, върху които трябва да се работи упорито и със съзнанието, че без тяхното комплексно преодоляване нашият анимационен филм ще загуби вече извоювани позиции и обществен престиж.

Но миналогодишната продукция на студио „София“ някак неусетно и за мен самия ме наведе на размисли относно равнището на режисьорската работа: за умението на режисьора да извежда докрай замисъла на един сценарий, да разгръща неговите реални и потенциални художествени и проблемни възможности, да достига по един чисто пластичен път до онова единствено вярно художествено и кинематографично решение, което да направи творбата му явление в анимацията. Очевидно трябва да поговорим по-нашироко върху проблемите на стила в съвременното ни анимационно кино.

Погледнато най-повърхностно, нашата анимация има изработен вече свой стил, едно характерно национално своеобразие в използването на изразните средства дори, което мнозина определиха още преди години с твърде задължаващото „национална школа“. Тези най-общи белези на анимационно мислене, т. е. на стила, присъствуват и във филмите от миналогодишната продукция. Повечето от тях издават гражданската развълнуваност на авторите си, техния непримирим патос на отрицание на всичко грозно, ретроградно и пошло, както и стремежа им към утвърждаване на нравствени ценности на социалистическото общество. Нашата анимация винаги е показвала художествено умение и смелост в посочване на слабостите и пороците на съвременника, но това тя винаги е правила от позицията на една висока и принципна нравствена позиция, в която се оглежда духовната и социалната зрелост на обществото. Това е характерно и за повечето филми, които днес разглеждаме. Иначе как бихме могли да оценим правилно и справедливо в потока на общите търсения сарказма и убийствената ирония на новелата „Скрити резерви“ от „Миниатюрите“ на М. Диков, сатиричната острота на „Пламъкът“ на А. Панов, неочакваната параболa в „Масичка“ на Хр. Топузанов и малко абстрактната гротеска на Г. Симеонов „Карiera“, баснята с толкова актуален подтекст „Ушите“ на Г. Чаушев и Доньо Доневиите притчи? При всичкото си индивидуално своеобразие тези филми са неделими части от един общ и цялостен процес, в който се реализират разнобразните и разнопосочни стилови предпочитания на отделните автори, както и единната идейно-творческа платформа на нашата анимационна школа.

Но като че ли най-общ стилoв белег на българската анимация е хуморът. Онова своеобразно виждане на света и проблемите, което стопля внушението, оцветява го по един особено специфичен начин и го прави лесно разбираем за всякаква аудитория, превръщайки частните проблеми в проблеми с общочовешко значение. Наистина трудно е да си представим дори и за момент силата на нашата анимация без хумора в неговите многобагренни превъплъщения. Но на сегашния етап на развитие забелязваме налагането на някои нови тенденции, свидетелстващи за художествените търсения на анимационното ни кино. Не може да не радва стремежът на все повече автори да излязат от рамките на традиционния хумористичен ефект, постиган главно по линията на количественото натрупване на „гег“-ови ситуации или просто чрез деформиране на типажа. След един сравнително непродължителен период на заимствуване от опита на други школи и течения, след увлечението по пароксизма на т. нар. „черен хумор“, от което преболедуваха значителен брой автори, днес в българската анимация оформя физиономия един друг тип хумористичен поглед към света и хората. Твърде условно и приблизително бихме могли да го определим като „интелектуален“. Наистина той бе характерен за бляскавото творчество на Тодор Динов. Но доайенът на българската анимация бе значително по-цялостен във възприятието на света и човека, а оттам — и по-оптимистичен, по-жизнен в присъдите си над грозното и пошлостта.

Днес особено младите творци-аниматори са по-фрагментарни в постигането на внушението. Те са склонни към по-голямо дозиране на своя искрен патос на отрицание, към граничещо с гротеската нагнетяване на сатирични импулси. Затова смехът при тях позагубва своята лекота и изящество. Той се превръща в безпощаден скалпел, в гримаса дори. Комизмът се премества в сферата на нравствено-етичните размисли, където болката е приглушила пречистващата експлозия на усмивката. „Карiera“ на Г. Симеонов, „Приказка за дупката“ на Сл. Бакалов, „Миниатюри“ на М. Диков, „Талант“ на Р.

Мейцов и може би най-ярко „Кауза пердута“ на Д. Донев илюстрират подходящо тези мои наблюдения.

Авторите на цитираните произведения съзнателно избягват битовата конкретизация на атакуваната от тях нравствена кауза, старателно изчистват творбите си от заченките на вътрешен психологизъм, за да се концентрират изцяло върху ударната мощ на непосредственото изобличение, на емоционално-интелектуалното неприемане на пороците в мисленето и поведението на съвременника. В повечето от разглежданите филми се забелязва идентичен начин на обобщение — даденото явление или факт се анализира като частен случай, за да се изведе на финала като емоционална и смислова поанта неговата социална обхватност. Това естествено придава на произведенията един специфичен нюанс на активен социален дидактизъм, на своего рода морална профилантика, която донякъде стопля иначе хладното острие на авторовата мисъл.

Същевременно някои от цитираните филми опасно се доближават до границата на абстрактното морализаторствуване („Талант“ и „Карьера“), което води до изсушаване на актуалните авторови нравствени позиции, превръща ги в елемент на един затворен в себе си интелектуализъм и ги лишава от социален подтекст. Но разглеждана като цяло, миналогодишната продукция оставя впечатление за жизненост и злободневност на внушенията. Дори такова едно необичайно изобщо в контекста на историческото развитие на нашия анимационен филм произведение като „Хипотеза“ на Анри Кулев не е плод на мним естетизъм. Тази безспорно най-интересна творба в рамките на разглеждания от мен период представлява и съществена крачка напред по пътя към овладяване на интелектуалното кино с неговите характерни естетически параметри. В „Хипотеза“ комичното е категория мисловна. В него хуморът има сложни измерения, които поразяват с дълбините на проникване в същината на явленията, отричани или защищавани от автора. Многогослойното наслагване на значения, тяхното вариационно богатство, за които вече имах възможността веднъж подробно да говоря на миналогодишното обсъждане, действително затрудняват в известна степен възприятието на творбата, но в никакъв случай не я отчуждават от субекта на възприятие. Но това не е произведение на елитарни естетически концепции, защото сложната му форма е диалектическо следствие на едно безспорно усложнено мислене.

Развитие, при това твърде интересно и перспективно, наблюдаваме почти при всички режисьори. Стана дума за любопитните превъплъщения на Ив. Веселинов и Хр. Топузанов във филмите им за деца. Хр. Топузанов се представя и с филм за възрастни — „Масичката“, в който откриваме също неговата характерна острота на моралната присъда. Но като че ли в тази си работа режисьорът е позагубил нещо от експлозивността на своя талант да импровизира леко, да играе непринудено с формата. Определено смятам, че причината е най-вече в тромавия драматургически материал, в прекалената литературност на фабулата, която е измъчила иначе искрящото въображение на този автор.

Доньо Донев е автор на два филма. В „Тримата глупаци и дървото“ той е на равнището на своята твърде популярна и интересна във всяко едно отношение серия: находчив и остроумен, с точен сатиричен прицел той продължава своята своеобразна комедия на нашенските нрави и национален характер. Но в „Кауза пердута“ Д. Донев излиза от стила на сериала за глупациите, от меката ирония и битовия хумор, за да ни поднесе поредната си притча за празнословието и мнимата активност. Тематично „Кауза пердута“ се родее с неговия по-раншен шедьовър — „Де факто“, но в сферата на стилис-

тиката зебелязваме и стремеж към придвижване още по-нататък по линията на изчистване на рисунъка, лаконизъм на мизанкадъра, създаване на драматизъм посредством паузи, външна статичност на изображението при едно нарастващо вътрешно напрежение на конфликта. Разбира се, на места има не докрай защитени търсения, но посоката е вярна и бъдещето сигурно ще ни изненада с някоя нова ярка творба на Д. Донов.

Любопитен по своему е и филмът на Г. Чавдаров „Панта рей“. Талантливият карикатурист вече отстоява и една сериозна режисьорска позиция. Неговият филм прави впечатление с добре изградения си ритмичен строй, с приятно намерения персонаж, както и с тънкото си чувство за хумор. Но и в него има една обща слабост, характерна за днешната ни анимация — многословие, разтегленост на повествованието. Друг един карикатурист също се изявява интересно в полето на режисурата — Милко Диков. Неговият дебют на това поприще загатва възможностите на този автор: парадоксално образно мислене, подкрепено с едно овладяно композиционно пространство на кадъра, с любопитен начин на третиране на перспективата в духа на народния примитив. Тези качества се изявяват може би най-цялостно в новелата „Скрити резерви“, която е и най-сериозна от гледище на кинематографичната форма. Георги Чаушев е преодолел тремавостта и литературността на прежните си работи и „Ушите“ е приятен пример за творческо осмисляне традициите и иконографията на класическата басня, актуализирани с мярка най-вече по линията на индивидуалния графичен стил на автора.

Изобщо разглежданата годишна продукция стои значително по-добре и стабилно в сравнение с други години. Има произведения на много високо артистично и професионално равнище на режисурата („Хипотеза“, „Ръчичка ръкавичка“, „Кауза пердута“, „Ей, ръчичка“), които доказват възможностите в творческото използване на всички ресурси на съвременната филмова изразност.

Но същото време от филм във филм се повтарят еднотипни слабости. Те са от различно естество: неумение да се монтира модерно, да се борави точно и художествено оправдано с музиката (колко малко са действително хармоничните бракове на режисурата с музикалната партитура — могат да се посочат само няколко: „Ушите“ и „Ей, ръчички“ на Г. Генков, „Хипотеза“ на Р. Любенов, „Шаро музикант“ на Б. Карадимчев), статичност на кадровото пространство и мизанкадъра въобще, както и твърде разпространеното любуване и преексплоатиране на интересно режисьорско хрумване. В резултат на чисто режисьорска небрежност понякога се похабява значим и художествено оригинален замисъл. Най-фрапиращ в този план е случаят с „Приказка за дупката“ на Слав Бакалов, в който режисьорът е и автор на сценария. В него има много свежо и интересно хрумване, което е затлачено от неумението на режисьора да изведе по най-чистия в стилово отношение начин своята мисъл. Филмът на Сл. Бакалов се отклонява по линията на пародията, която постепенно изгубва своя точен ориентир и блясък, препъвана от служебните орнаменти на фабулното разрастване на случките. Аналогични грешки срещаме и в „Талант“ на Р. Мейцов, и в „Понеделник, ден за добри дела“ на П. Богданов. Оставам донякъде с усещането, че силата на повечето наши режисьори от анимационната студия не е толкова в умението им да построяват един логичен разказ, колкото в способността им да извличат подтекста от дадената фабулна ситуация. Иначе не бих могъл да намеря най-вярното обяснение на факта, че мнозина просто се задъхват в буквалния смисъл на думата, когато трябва да водят една съвсем елементарна повествователна линия на режисурата: Хр. Топузанов в „Масичката“, А. Панов в „Пламъкът“, К. Пероноски в „Най-страшният звяр“ и др.

Има изключения, разбира се — Асен Мюнинг, за чийто режисьорски дебют „Горе ръцете!“ вече стана дума. Този млад автор уверено борави с елементите на разказа и умее да постига кулминацията в отделните епизоди, да строи изобретателно и точно цялостната структура на филмовото повествование. Куклената анимация, макар и постоянно застъпвана в производствената програма на студия „София“, никога не се е налагала ярко в общата картина на търсения и постижения. Имали сме сполучливи работи и в предишните години, имаме и творци, които са изцяло отдадени на творчество в този труден вид анимация. Но „Горе ръцете!“ внася нова боя в стила на съвременната ни куклена анимация. Филмът на А. Мюнинг е подчертано професионален. Младият творец не без чувство за мярка и историчност пародира жанровите и стиловите клишета на приключенския филм, без обаче да става скучен и безинтересен, без да прехвърля мярката на добрия вкус. В неговия филм има и добре разиграни сцени, и точен монтаж, и желание не само да се показва, но и да се навлиза „навътре“ в героите. За съжаление драматургичната основа не винаги е на равнището на режисурата, иначе това произведение спокойно би могло да се нареди сред най-успешните в миналогодишната продукция. Но то е едно обещание за бъдещето. . .

Впрочем тъкмо този интерес към бъдещето на талантливия екип на студия „София“ ме застави да изложа своите впечатления от тяхната едногодишна работа.

Сравнявайки я с други годишни цикли, не мога да не отбележа, че видимо се е повишило средното равнище на продукцията. Овладяно и стабилизирано е едно състояние, в което няма сериозни идейно-творчески провали, а доминират професионализмът и рутината на творците. Това говори за една задоволителна редакторска работа, за правилни посоки в подбора на теми и автори още на равнището на колектива.

В творческото си развитие никой не е застрахован от грешки и несполуки. И в полето на анимационния филм е имало и вероятно ще има подобни моменти на разколебаване, утвърдени автори ще изпитат може би горчивината на неуспеха. По принцип никому не желая това, но ако повдигам тази неприятна тема, то е защото би ми се искало тя да стане прицел на откровени разговори. В същото време вярвам, че грешките на миналогодишната продукция ще се окажат полезни в последна сметка, защото те ще бъдат една поука, едно предупреждение за бъдещето.

Всички помним недалечното минало, когато с болка говорехме за кризата на нашия анимационен филм, когато остро атакувахме творчеството на нашите най-изтъкнати автори. И вероятно тъкмо това казване на нелицеприятните истини е стояло в основата на днешната стабилизация. Затова не бива да се успокояваме нито за миг. Стабилизацията трябва да доведе до полет, до взрив на нови търсения, за които колективът на студията има и възможности, и условия, и атмосфера на съревнование.

Затова приемоте критичните ми бележки като загриженост за високата марка на един колектив, който неведнъж е доказвал и у нас, и в чужбина своите творчески възможности. Нека неговите откоleshни традиции бъдат и днес висок и принципиен критерий за творчество. Както и чувството у всеки и на колектива като цяло за осъзната лична отговорност пред собственото си творческо дело и талант, пред големите идейно-творчески задачи на нашето изкуство! Това е верният път към истинското и трайно изкуство, към което винаги са се стремили българските творци-аниматори.

Несоциалистическите кинематографии и мястото им в нашия кинорепертоар (1960 — 1977)

АЛЕКСАНДЪР ЯНАКИЕВ

Културата се развива заедно с обществото. Непрекъснатият напредък в тази област се осъществява и благодарение на постоянния обмен, взаимно влияние, борба и отрицание на идеи, възгледи и художествени постижения. Взаимното опознаване не води към абстрактен космополитизъм. Тъкмо напротив — то позволява и дори в известна степен насърчава развитието на националното в изкуството, като същевременно го интегрира със световния културен процес. Без да се включи в него, отделното художествено явление влияе върху по-ограничен кръг творци и потребители на изкуството и в този смисъл не се реализира пълноценно. От друга страна, там, където се ограничава културното проникване с китайски стени, се стига до момент, в който наново се изобретява велосипедът — нещо, което в естетическата сфера понякога е по-трудно забележимо, но е също така грозно и безсмислено.

При различните изкуства динамиката, с която отделното произведение достига до световната аудитория, не е еднаква. Стремителното

развитие на киното изисква, а специфичните особености на размножаването на филмите позволяват това да става в едни от най-късите срокове. Езикът на киното се развива много бързо. Със същата бързина трябва да се променя и зрителят — неговата способност да „разчита“, да възприема пълноценно творбата. Ако той пропусне няколко етапа, няколко направления, ще му бъде много трудно да възприема голямото съвременно кино.

Друг съществен момент, подкрепящ нуждата от размяна на филми, е необходимостта от реална преценка на националните постижения в областта на киното. Единствено съпоставката може да подкрепи или да опровергае натрупаното самочувствие. Затварянето в себе си, отбягването на градивните контакти води до задънена улица.

Става ясно защо е важно нашият кинорепертоар да дава по възможност пълна картина на съвременното световно киноизкуство и в частност на развитието му в несоциалистическите страни. Настоящата статия се спира само върху тази част

от нашия репертоар, като не си поставя за задача да анализира причините, довели до промени в него. Също така не се изследва много съществената страна на самото разпространение: брой на копията, на премиерите и останалото филмово обкръжение, програмата на кина и часове на прожекциите. Не се проучва и отношението на зрители и критика към показваните филми и репертоара като цяло. Работата визира само една страна на репертоарната политика — качеството и количеството на несоциалистическите филми, които се внасят у нас, и доколко те отразяват процесите в съответните кинематографии и в киното като цяло.

За да се следи всеобхватно и нюансирано развитието на отделна кинематография, е необходимо да се закупува една голяма част от ежегодното производство. Тъй като именно такава е положението със социалистическите страни, може с известно приближение да се твърди, че българският зрител от дълги години получава представа за процесите в братските кинематографии. Ограниченият брой заглавия от несоциалистическите страни обаче поставя с особена острота въпроса за критериите, по които те се подбират, за да могат най-ефективно да отразяват промените и явленията в съответните национални кинематографии.

Естетическият и идеологическият са основните критерии, които трябва да определят избора на всеки филм. Но в практиката действуват и някои други критерии — понякога дори по-силно от главните. Единият това са търговските качества на произведението — било ниска цена, било очакван касов успех. Другият — това са някои примитивни художествени вкусове и представи.

Тъй наречените „филми на годината“ са не повече от 5—10, те са известни, те получават награди или

обществен резонанс, за тях пишат и спорят критиците. Обикновено тези филми са над жанровите ограничения и тематичните рамки, често са и извън очерталите се направления и носят печата на своя създател. Затова тези произведения, колкото и да са добри сами за себе си, не могат да представят цялото кино. Следователно е необходимо да се полагат грижи репертоарът всеотстранно да отразява съвременното кино — в него да са застъпени добрите постижения в отделните жанрове и тематични области, да се обогатява „асортиментът“ с всичко ново и интересно, което се появява, било направление или стил, било национална кинематография. При подбора трябва да се държи сметка, че освен естетико-философските функции киното има и чисто познавателни и развлекателни, но приматът на първите е безспорен. Или, с други думи, репертоарът трябва всеотстранно да отразява актуалното развитие на съвременното киноизкуство, за да участва българският народ пълноценно в световния кинематографичен процес.

При подобен стриктен подбор отделните кинематографии ще се представят пред нашия зрител в малко „идеализирана“ светлина, защото ще участвуват в репертоара с най-добрите си филми. Това е напълно естествено положение, когато количеството на доставяните заглавия е ограничено и представлява съвсем малка част от съответното национално производство. Ако основните критерии са ръководещи в избора на произведенията, то тогава репертоарът би отразявал състоянието на киноизкуството — наличието на филми от дадена страна би говорило, че там в момента стават интересни процеси, че това е водеща сила в областта на киното, а отсъствието или минималното присъствие би подсказвало, че дадената кинематография е в застой или не се е развила достатъчно. За съжаление в нашия

репертоар нещата не са били точно така, особено през 60-те години.

Пример в това отношение може да бъде Франция — страната, която количествено е най-добре застъпена на наш екран. За жалост вниманието, което ѝ е отделено, далеч надхвърля кинематографичното ѝ значение в света през изследвания период. Единственото значимо явление във френското следвоенно кино — новата вълна, е отразено само с един филм: „400-те удара“ (1959—1961: Франсоа Трюфо).^{*} Той излиза на екран със заглавие „Никой не ме обича“, което насочва към мелодраматично и асоциално възприятие на творбата. Жан-Люк Годар, Клод Шаброл, Ален Рене, Аниес Варда и други представители на това течение и до днес нямат произведение, което да е прожектирано на търговски екран в България. Не са показвани и техни творби от следващите години, когато всеки тръгва по свой път, но независимо от това те са хората, които продължават да създават най-интересните филми във Франция. Произведенията, които се доставят, са комедии, мелодрами, екранизации, психологически и криминални творби. Това е редова продукция, която с нищо съществено не е обогатила нашия репертоар. Към нея могат да се предявяват много изисквания, основното от които е за по-високо интелектуално-смысловено ниво. В комедията би могло да се желае ДП „Разпространение на филми“ не да прави творчески портрет на второразрядния комик Луи де Фюнес, а да балансира между Бурвил, Фернандел и Тати, от когото изобщо не е показван филм. Естествено в потока се срещат и интересни заглавия, но те са толкова редки, колкото и в самото френско кино. От тях най-силно впечатление пра-

^{*} В скоби след заглавието на филма са посочени годината на производство, годината на премиерата у нас и името на режисьора.

вят камерно-психологическите творби, като „Брачен живот“ (1964—1966; Андре Каят), „Един мъж и една жена“ (1966—1967; Клод Льоуш), „Дневникът на една жена в бяло“ (1965—1968; Клод Отан-Лара), „Последният скок“ (1969—1971; Едуард Люнц) и филмите на Клод Соте — „Нещата от живота“ (1970—1971) и „Венсан, Франсоа, Пол и другите“ (1974—1975). И все пак може би най-доброто, представено с марката на Франция, е от чужди режисьори — „Дневникът на една камериерка“ (1964—1967; Луис Бунюел) и „Четири жени за един герой“ (1962—1968; Леополдо Торе Нилсон). От цялата продукция се отделя със своята философска дълбочина и притчовост, със своята емоционална наситеност и крайност „Младата мъртва“ (оригинално заглавие „Кучетата“) (1965—1969; Клод Фаралжо).

Главно поради голямото количество филми, доставяни от Франция, може да се твърди, че нашият зрител е имал възможност да си състави сравнително точна представа за състоянието на кинематографията ѝ. Но това е едно постижение със съмнителна стойност, защото проследяването на застоя не трябва да е цел на репертоара ни. Дори и последните френски филми, удостоени с национални награди — „Часовникарят от Сен-Пол“ (1973—1976; Бертран Таверние) — „Луи Делюк '73“, „Плесницата“ (1974—1975; Клод Пиното) — „Луи Делюк '74“, и „Старата пушка“ (1975—1977; Робер Енрико) — „Сезар '75“, потвърдиха крайно ниската точка, в която се намира тази кинематография. Би трябвало да се ограничи до минимум вносът от Франция до момента, в който там не се появи нещо съществено, а освободените средства да дадат възможност да се проследят някои по-динамични явления, например италианското или американското кино, които са много по-богати на събития.

Италия е друга та не социалистическа страна освен Франция, която ежегодно е застъпена на наш екран през изследвания период. И въпреки че количеството на нейните филми е само 2/3 от количеството на френските, те имат много по-голямо значение в нашия репертоар. Най-добре е отразено политическото кино. „Роко и неговите братя“ (1960—1963; Лукино Висконти) е вероятно първият филм от тази поредица. За да се стигне през 1972 г. до „Анкета за гражданина извън всяко подозрение“ (1970—1972; Елио Петри) и „Изповедта на полицейския инспектор пред прокурора на републиката“ (1971—1972; Дамяно Дамяни). Кулминацията е подготвяна от произведенията, излизали на екран в продължение на цяло десетилетие. Най-изтъкнати сред тях са двата филма на Франческо Рози „Салваторе Джулиано“ (1961—1964) и „Ръце над града“ (1963—1965). Появява се цикъл, разобличаващ мафията, „Отличане“ (1968—1969; Джанфранко Мигонци), „Денят на кукумявката“ (1967—1969; Дамяно Дамяни), „Човекът от мафията“ (1962—1971; Алберто Латuada). След върха през 1972 г. продължава показването на политически филми, очертава се тяхното изменение, вътрешното изконсумиране на схемите. Това се забелязва и в трите филма на съвременна тематика, доставени у нас през 1974 г. — „Случаят Бертоне“ (1971—1974; Стефано Ванцина — известен повече под псевдонима Стено), „Публикувайте чудовището на първа страница“ (1972—1974; Марко Белоккио) и „Следствието е приключено, забравете!“ (1971—1974; Дамяно Дамяни). Четвъртият филм, проектиран у нас — „Кеймада“ (1968—1974; Джило Понтекорво), е от поредицата политически филми, връщащи се в миналото, такива като: „Кой знае?“ (1966—1971; Дамяно Дамяни), „Хора против“ (1970—1973; Франческо Рози), „Убийството на Матеоти“ (1974—1975; Флорес-

тано Ванчини) и др.

Въз основа на тези филми българският зрител е имал възможността не само да проследи развоя на политическото кино в Италия, но и сравнително точно да се запознае с политическата действителност в страната. Остро и точно са обрисувани механизмите на властта. Също така беше интересно и поучително да се види как настъпва спад, как по-малко талантиливите режисьори опростяват темата, а корифеите се затварят в познатите схеми до пълното им изконсумиране. И в един определен момент се стига, вероятно неволно, до положение, че основният извод, предлаган от част от произведенията, е в полза на системата: трябва да се премахнат корумпираните и нечестни ръководители и да се заменят със зачитащи закона.

Социалните комедии и сатири са представени достойно у нас с филмите на режисьори като Пиетро Джерми, Луиджи Дзампа и др. Проектирани са и по-малко ангажираните, но представителни за жанра си комедии на Марио Моничели, Луиджи Коменчини, Дино Ризи и др.

С три филма, появили се в пакет през 1970—1971 г., сравнително точно е очертан т. нар. „спагети уестърн“. Наистина отсъства най-представителната творба на направиленето — „Това се случи на Запад“ (1968; Серджо Леоне), но не това е най-голямата беда. Бедата е в това, че голяма част от съвременните български зрители не познават класическия уестърн и поради това приемат за уестърн неговите модификации или дори пародиите. Това е валидно и за американските филми от този вид, които започнаха да се появяват у нас през последните 10 години.

Въпреки че киното на Италия е представено по-целенасочено — с някои от най-интересните си прояви, съществуват и доста, при това значими пропуски. За това са ви-

новни в равна степен ДП „Разпространение на филми“ и самото италианско кино, което наистина е много богато на интересни и забележителни филми. У нас отсъстват изцяло киното на протеста от 60-те години (Марко Белоккио, Салваторе Сампери, Роберто Фаенца и др.) и политическите притчи на братя Тавиани. Произведенията на такива ангажирани творци като Пиер Паоло Пазолини и Бернардо Бертолучи са напълно игнорирани. Има съществени пропуски в представянето на Лукино Висконти („Залезът на боговете“ — 1969, и „Смърт във Венеция“ — 1971), на Федерико Фелини („Сладък живот“ — 1959, „8 1/2“ — 1962, и „Казанова“ — 1976) и на Микеланджело Антониони (трилогията „Червената пустиня“ — 1964, и „Фотоувеличение“ — 1967). Фелини преди 1975 г. е представян у нас спорадично, а Антониони се появява на български екран за първи път през 1976 г.

В края на 50-те и началото на 60-те години се забелязва общо раздвижване — освен новата вълна във Франция в Англия се появяват младите „сърдити“, които са по-пряко социални и се развиват под влияние на процесите в театъра, а в САЩ — тъй нареченото „подмолно кино“, което има подчертано експериментален характер и получава първоначално признание в Европа. Формално младите „сърдити“ са представени у нас задоволително, особено в сравнение с новата вълна и „подмолното кино“ — цели четири филма: „Комедиантът“ (1959—1966; Тони Ричардсън), „Събота вечер, неделя сутрин“ (1960—1967; Карел Рейс), „Самотният бегач на дълги разстояния“ (1962—1972; Тони Ричардсън) и „Този спортен живот“ (у нас „Спортен живот“, 1963—1964; Линдси Андерсън). Всичко би било добре, ако произведенията биха се появили за две-три години, в пакет, както са били създадени, за да може да се осъзнае тяхната общност.

Но те излизат в най-различно време и последователност, като забавянето им е все по-голямо, за да се стигне до цяло десетилетие. Очевидно такова представяне не дава творбата в контекста на времето и обкръжението, в което е създадена, а сама за себе си. От това качествата на произведението не страдат, но зрителят не може да възприеме цялата му дълбочина, да схване връзката му с други филми.

Англия подобно на Франция няма бурен кинематографичен живот, но все пак той е на едно по-добро ниво. Това отчасти показват и филмите ѝ, застъпени в нашия репертоар. Една доста голяма група от тях са екранизациите главно на пиеси, и историческите филми. Отличават се с високия си професионализъм и прекрасните актьори. Така могат да се характеризират и комедиите, давани у нас, като трябва да се изтъкне, че специфичният английски хумор е по-малко достъпен за широкия зрител, отколкото френският и италианският. За най-представителната група английски филми е трудно да се подбере точно определение. В тях в различна степен е застъпено социалното, философското и политическото. Това са „Път към висшето общество“ (1958—1963; Джек Клейтън), „Живот във висшето общество“ (1965—1968; Тед Кочеф), „Могилата“ (1965—1968; Сидни Лъмет), „Произшествие“ (1966—1969), „Посредникът“ (1971—1973) и „Романтичната англичанка“ (1975—1977) на Джоузеф Лоузи, „Кес“ (1970—1974) и „Семеен живот“ (1971—1974) на Кенет Лоуч. Вероятно тази тенденция би могла да бъде представена по-добре — например с повече произведения на Дж. Лоузи, Л. Андерсън, Т. Ричардсън, Ст. Кубрик, П. Медак, К. Ръсел и др.

Интересно е, че Англия е представила и два много редки филма — политическа фантастика: „Денят, в който рибите изплуваха“ (1967—1968) и „451 по Фаренхайт“ (1966—1974), но

и двата са на чужди режисьори — Михалис Какоянис и Франсоа Трюфо.

Положението в САЩ е по-сложно, отколкото в Европа, тъй като там работи голяма група талантиви режисьори, които правят най-различни филми и по такъв начин развиват националната кинематография. Към това трябва да се прибави постоянният приток на творци от други страни. В Щатите няма ясно очертани и съзнателно следвани платформи и движения (извън споменатото по-горе „подмолно кино“, изцяло непознато у нас). Постепенното видоизменяне, обогатяване и кръстосване на установените жанрове, включването на нови теми и проблеми се извършва сякаш от само себе си — от идването на нови поколения, от развитието на техниката, от модата, а в действителност е в силна зависимост от политическата обстановка в американското общество, от събитията, които го вълнуват. Вследствие на тези особености, за да се получи една сравнително пълна представа за американското киноизкуство, трябва да се следят най-добрите работи поне на 30—40 режисьори, нещо, което в рамките на 5—6 (до 1972 г.) дори и на 9—10 филма годишно (от 1973 г.) е невъзможно. Става ясно, че нашият репертоар обективно не е в състояние да отрази пълно развитието на американското кино, той засяга малко или повече само отделни тенденции и жанрове.

Едва от 1968 г. САЩ се представя по-сериозно на наш екран. Първоначално доминират зрелищни филми и комедии. „**Инцидент**“ (1967—1970; Лари Пиърс), „**Преследване**“ (1966—1971; Артър Пен) и „**Детективът**“ (1968—1971; Гордън Дъглас) подготвят „инвазията“ на американското политическо кино. Следващата, 1972 г. донася „**Непокоеният Люк**“ (1967—1972; Стюърт Роземберг), „**Уморените коне ги убиват, нали?**“ (1969—1972; Сидни

Полак) и „**Освобождаването на Л.Б. Джонс**“ (1971—1972; Уилям Уайлър). Бентът е отпушен и започва трескаво наваксване на пропуснатото. Появяват се прекрасни филми, но лошото е това, че те са създадени по най-различно време и зрителят е затруднен да почувствува логиката на развитието на обществената мисъл и съзнание. Наред с творбите, атакуващи в една или друга форма социалното настояще на САЩ, филмите като „**Малки убийства**“ (1971—1973; Алън Аркин), „**Благослови децата и животните**“ (1971—1973; Стенли Крамер), „**Ярост**“ (1973—1974; Джордж Скот), „**Паралакс**“ (1973—1977; Алън Пекула) и „**Разговорът**“ (1974—1977; Френсиз Форд Копола) се прожектират и относително по-стари произведения, чиито автори, демитологизиращи миналото, се стремят да обяснят някои негативни явления от съвремението: „**Синият войник**“ (1970—1973; Ралф Нелсън), „**Малък голям човек**“ (1970—1973; Артър Пен) и „**Оклахома — такава, каквата е**“ (1971—1974; Стенли Крамер). Емоционално-смиловото послание на част от тези произведения не се изчерпва само с деклариране на политическия ангажимент, те са значително по-дълбоки и търпят разглеждане от много страни. Така те се приближават към други творби (а може би ги привличат към себе си). Могат да се открият близки мотиви, моменти, теми в доста различни на пръв поглед филми: „**Кой се страхува от Виржиния Уулф?**“ (1966—1973; Майк Никълс), „**Малки убийства**“, „**Параграф 22**“ (1970—1974; Майк Никълс). Могат да се търсят още много аналогии, но, струва ми се, и така е ясно, че в добрите образци на американското кино по сложен начин се преплитат социалната определеност с внимание към психологическите проблеми и дълбока философска наситеност. Тези качества определят подчертаната самобитност на всяка творба. Оттук се появява и трудността да се

проследи една тенденция чрез ограничен брой заглавия. Затова американското политическо кино на наш екран, въпреки че е представено с почти толкова произведения, колкото и италианското, не е пълно и цялостно.

Естествено е, че вниманието на ДП „Разпространение на филми“ бе насочено към това най-забележително явление в киното на САЩ през последните години. Но редица други интересни аспекти на американското кино останаха недостатъчно, неточно или въобще непредставени. Практически отсъстваха актуални филми от такива класически жанрове за тази кинематография като комедията и музикалния филм-ревю, уестърна, трилъра, криминалния и др. Произведенията, които бяха закупвани, идваха с голямо закъснение и не даваха възможност за цялостен поглед върху развитието на тези жанрове.

Така например от нашумелите исторически суперпродукции бяха показани „Клеопатра“ (1963—1968; Джозеф Манкиевич) и „Спартак“ (1960—1970; Стенли Кубрик), но със значително закъснение и не по реда на тяхното създаване.

Класическият уестърн не е познат на съвременната българска публика (изключвам по-възрастните поколения, които имат детски спомени). От началото на 60-те години уестърнът търпи сериозни промени. . . . На нашите зрители бяха поднесени някои от крайните продукти на това развитие, но тъй като те нямаха база за сравнение, ги приеха като чисти уестърни, не можаха да разберат и оценят какво означава демитологизацията на главния герой, защо и на какво се правят пародии.

Чисто комедийните филми от САЩ не са много и половината от тях са създадени преди ДП „Разпространение на филми“ да е съществувало. В истинския смисъл на думата това е класиката на жанра и няма

нищо лошо, че отново се прожектират филми с Лаурел и Харди, с братя Маркс или сборни програми на стари комици. Дори е жалко, че Чаплин не се е включил по-активно в тази поредица. Но би било добре съвременните американски комедии да бъдат поднасяни скоро след като са създадени.

В представянето на традиционните американски филмови жанрове може да се желае още. Радващо е обаче, че ДП „Разпространение на филми“ даде възможност на българския зрител през последните години да се запознае с политическото кино и с някои други сравнително нови явления. С проблемите на личността в съвременното американско общество се занимават освен някои от споменатите по-горе филми и „Среднощен каубой“ (1969—1975; Джон Шлезинджър), „Плашилото“ (1973—1975; Джери Шаубърг) и „Пет леки пиеси“ (1970—1976; Боб Рафелсън). Бяха доставени някои прочули се в целия свят с професионалните си качества произведения — „Френска свързка“ (1971—1973; Уилям Фридкин), „Кабаре“ (1972—1974; Боб Фос), „Кръстникът“ (1972—1974; Френсиз Форд Копола) и „Кръстникът, част II“ (1974—1977; Френсиз Форд Копола), който, неизвестно защо, у нас беше кръстен „Майкъл“. Чрез „Великят Гетсби“ (1974—1977; Джек Клейтън) се осъществи една представителна среща с ретрокиното. Естествено има още достатъчно много нашумели американски филми, които засега не са намерили място в нашия репертоар — например по-ангажираният от предшественика си „Френска свързка“ №2 (1975; Джон Франкенхаймър) или заглавия от цикъла за катастрофи, научнофантастично кино и т.н.

Останалите страни са представени толкова бегло на наш екран, че не може и дума да става за очертаване насоките и търсенията на дадено кино. При тях по-скоро ста-

ва въпрос за показване на определена творба с нейните качества. Когато те са високи или филмът се включва по някакъв начин в световни явления, то това е положителен факт, защото, ако не създава точна представа за цялата национална кинематография, то поне обогатява познанията ни за световното кино. Така у нас са се появили такива забележителни филми като **„Ние деца-та чудо“** (1958—1960; Курт Хофман), **„Ордени за децата чудо“** (1965—1967; Райнер Ерлер) и **„О' кей“** (1970—1972; Михаел Ферховен) от ГФР; **„Голият остров“** (1960—1962; Кането Шиндо), **„Седемте самураи“** (1954—1967; Акира Куросава) и **„Додеска—ден“** (1970—1972, Акира Куросава) от Япония; **„Палачът“** (1963—1969, Луис Гарсиа Берланга), **„Тристана“** (1970—1973; Луис Бунюел), **„Ана и вълците“** (1972—1976; Карлос Саура) от Испания; **„Джо Хил“** (1971—1974; Бу Видерберг) и **„Сцени от един семеен живот“** (1974—1977; Ингмар Бергман) от Швеция. Безспорно това са филми с изключителни качества, но съответните национални кинематографии заслужават едно по-широко внимание, както и някои други, които изобщо не са представени у нас — квебекско кино, бразилското **„Чинема нуово“**, младите мексикански режисьори и др. В почти всички малки европейски държави, в Латинска Америка, в Австралия, в някои страни от Африка се създадоха произведения, които заинтересуваха световната кинообщественост. Някои от тези филми бяха прожектирани в България — например **„Мумията“** (1968—1976; Шади Абдул Салам; Египет), **„Кръвта на кондора“** (1969—1976; Хорхе Санхинес; Боливия), **„Трупата“** (1975—1977; Теодорос Ангелопулос; Гърция), **„Автобусът“** (1976—1977; Бай Окан; Швейцария—Турция), **„Хроника на жарките години“** (1974—1977; Мохамед Лахдар-Хамина; Алжир), **„Ксала“** (1974—1977; Сем-

бен Усман; Сенегал), но други все още не са. При тези страни показването само на единични творби е донякъде оправдано, защото те засега нямат нищо повече. А проследяването на застоя, на потока от стандартни или слаби филми не трябва да е цел на ДП „Разпространение на филми“.

През 60-те години това самостоятелно представяне на творбите извън направленията и времето е характерно за основната част от репертоара. По такъв начин единствено прелюдията към италианското политическо кино бе показана достойно и зрителят можеше да улови някаква система в развитието на тази кинематография. Странното е, че именно по това време в западното кино започва процес на политизация, но кантора „Внос—износ“ закупува една малка част от тези произведения.

Преобладават произведения, стремящи се откровено да развличат — комедии, мелодрами, криминални истории, където е възможно, сюжетите са подкрепени с песни, а понякога и с танци. Ползата от тези филми е единствено в това, че изпълняват финансовите планове на кината. До 1965 г. се внасят филми-опери, чието културно значение не може да се омаловажава, но които са също така далеч от реалността на съвремието си. Подобни качества притежават и многобройните екранизации на класическите произведения на литературата и театъра.

Всички тези филми независимо от индивидуалните си качества не представят най-актуалните процеси в киното. В най-добрия случай в тях те намират едно вторично отражение, което нерядко има спекулативен характер, което профанира постиженията на майсторите и на експериментаторите. Чрез тях българският зрител получи представа за някои по-второстепенни явления, като френската, италианската и английската комедия, а от амери-

канската биват показвани някои стари образци. От средата на 60-те години плахо започват да се появяват приключенски и криминални филми. Те не блестят с особени достойнства и освен двете серии за Фантомас другите надали са най-представителните произведения за жанра си. С определено закъснение българският зрител се запознава с костюмираната суперпродукция. А от края на десетилетието може да види модификациите на уестърна в световното кино.

Така тези филми не съумяват дори да обучат нашите зрители да разбират новите изразни средства на киното. Липсата на хронологична последователност на прожектираните филми още повече пречи и обърква зрителите. Дори количественият скок през 1965 г., когато неосоциалистическите филми от около 20 за предишните години нараснаха на 31—34, не довежда до значителни репертоарни промени. Както и преди, болшинството от внасяните филми са без особени художествени или идеологически качества. Замяната им с други подобни заглавия не би довела до нищо.

В потока от произведения се губят новите и актуалните творби на истинското изкуство. Тяхната поява има случаен характер и се дължи преди всичко на участието им на фестивалите в Москва и Карлови Вари. Спорадичната поява на тези произведения не може да се превърне в културно събитие или да даде щоголе цялостна представа за световното кино през дадения момент. През 1960 г. излизат на екран два закъснели отзвук на нео-реализма — „Умберто Д.“ (1952) и „Златото на Неапол“ (1954) на Виторио де Сика и заедно с тях посъвременните филми (от 1958 г.) — „Силните на деня“ (Дени дьо ла Пателиер) и „Ние децата чудо“ (Курт Хофман), получил златен медал на I международен кинофестивал в Москва през 1959 г. Подобно

сливане на филми от различни периоди на киното в една година се среща и по-нататък. Хаосът има и друго измерение: „Нощите на Кабирия“ (1956; Федерико Фелини) се появява през 1961 г., далеч по-рано от създадения преди него „Пътят“ (1954; Федерико Фелини), достигнал български екран през 1969 г. През споменатата 1961 г. е предприет опит за известно актуализиране на репертоара чрез три филма със значителни художествени качества, произведени през 1959 г.: „Рози за прокурора“ (Волфганг Шаудте), „Генерал де ла Ровере“ (Умберто Роселини) и „400-те удара“ (Франсоа Трюфо).

През следващите години се появяват по един-два „пресни“ значителни филма. Но, както се казва, една лястовица пролет не прави. . .

Ще си позволя да изброя тези филми, те и без това не са толкова много:

1962 г.: „Голямото остров“ (1960; Кането Шиндо),

„Чочарка“ (1960; Виторио де Сика),

1963 г.: „Роко и неговите братя“ (1960; Лукино Висконти),

„Развод по италиански“ (1961; Пиетро Джерми),

1964 г.: „Салваторе Джулиано“ (1961; Франческо Рози),

„Спортен живот“ (1963; Линдси Андерсън),

1965 г.: „Ръце над града“ (1963; Франческо Рози),

„Дяволът и десетте божии заповеди“ (1962; Жюлиен Дювивие),

„Един картоф, два картофа“ (1964; Лари Пиърс),

1966 г.: „Гепардът“ (1963; Лукино Висконти),

„Момичето на Бубе“ (1963; Луиджи Коменчини) и други интересни нови италиански филми,

1967 г.: „Дневникът на една камериерка“ (1964; Луис Бунюел),

„Ордени за децата чудо“ (1965; Райнер Ерлер),

„Зорба Гъркът“ (1965; Михалис Какоянис),

„Един мъж и една жена“ (1966; Клод Лъолуш),

1968 г.: „Могилата“ (1965; Сидни Лъмет),

„Човекът на всички времена“ (1966; Фред Цинеман),

1969 г.: „Произшествие“ (1966; Джоузеф Лоузи).

Трудно е с двайсетина филма за цяло десетилетие да се очертае пълна картина на западното кино. Посочените творби са произведенията, които най-бързо са достигнали до нашите зрители, със закъснение от 2—3 години и не са загубили своята актуалност. Но те, пак ще подчертая, потъват сред останалите заглавия, нямат определен екран (студийно кино) и затова някои от тях биват бързо сваляни, невидени от всички свои потенциални зрители, предизвикали досада у тези, които не са „дорасли“ за тях. Пускането на най-различни по-стари филми още повече обърква зрителя, който дори и да е информиран за годината на производството, не е способен и задължен да оценява значението на творбата за времето, когато е била създадена.

От началото на 70-те години се забелязва стремеж към едно по-системно отразяване на някои явления в световното кино. Към италианското политическо кино се прибавя и американското, а по-късно и всички по-значими опити, които се правят в останалите страни. Така едно световно явление, наистина малко извън точната хронология на своето развитие, очертава художествената и идеологическата си физиономия пред българските зрители. Освен това се обогатява спектърът от жанрови, стилистични, структурни и др. търсения, които по някакъв начин биват отразени у нас. Преобладаващата част от произведенията пристигат със закъснение по-малко от пет години. В сравнение с миналото десетилетие това е радващо, но много по-добре би било забавянето да не превишава две

години. Кантора „Внос—износ на филми“ показва (засега като изключение), че е в състояние да организира една от първите световни премиери на някои филми — например „По Мисури“ (1976—1977; Артър Пен): Лондон — август 1976 г., София — януари 1977 г.). Новост е и осъществяването на панорами на отделни творци чрез закупуването на цял пакет от техни филми. Засега най-последователно това е приложено към Франсоа Трюфо с четирите произведения, прожектирани през 1974—1975 г.

Все повече се осъзнава ако не вредата, то поне едностранчивостта на „европоцентристкия“ подход към културата. Засили се потокът от филми на страните от третия свят. За първи път се появиха произведения от Боливия, Алжир, Афганистан, Мароко, Иран и Сенегал. Известни стъпки за обогатяване на кино-географията бяха предприети и сред капиталистическите страни — Канада и Португалия. Положителната тенденция трябва да се задълбочава. В Европа има още „неоткрити“ за нас кинематографии: скандинавските, Белгия, Холандия, Швейцария и други, а ГФР, Испания, Швеция и други не познаваме достатъчно. Не ми е удобно да говоря за останалите континенти, защото практически нямаме представа какво е киното там (изключвам САЩ). Особено осезателна е липсата на филми от латиноамериканските страни. Тяхната литература предизвика истински бум в света, а изтъкнатите произведения на киното в тези държави се намират в тясна връзка с нея. Затова би било редно ДП „Разпространение на филми“ да подпомогне издателствата ни в стремежа им да запознаят българската културна общественост с този феномен. Струва ми се, че преведените книги са създали необходимия интерес и навици за усвояване на специфичния художествен свят и на латиноамериканските филми.

Още един ъгъл, под който може да се разгледа нашият кинорепертоар за периода 1960—1977 г., е чисто количествен. Но и от него могат да се направят изводи за качествата на репертоара, защото статистическият анализ само потвърждава почти пълната анархия, която е царяла до преди десетина години. Закономерностите, които могат да се извлекат от числените данни, са по-скоро курioзни, отколкото да отразяват някакви реални промени във филмовия процес. Например всеки пет години България купува от Италия по 10—11 филма (1960—20, 1966, 1971 и 1976 — по 11), а през останалите по 3—4. Това показва не следване на реалните процеси, а тъкмо обратното. Очевидно всеки пет години някой се сеща, че са се натрупали интересни и нужни нам филми, и ги закупува наведнъж. Случаят с Франция е по-различен — сблъскваме се с инерцията. Доставя се почти постоянно едно и също количество филми: неизвестно защо по 11 (1965—1967 и 1973) или близо до това (1964, 1968—1971, 1974—1975). С други думи, за един период от 12 години френското присъствие е постоянно и нещо, което е още по-лошо, доминиращо на нашия екран. Както изтъкнах по-горе, това са годините след преминаването на „новата вълна“ и бавното губене на качество и значение, за да се стигне до днешното му вегитиране. Друг недостатък на нашето разпространение бе и фактът, че такива кинематографични страни като САЩ, Англия и Япония през изследвания период не бяха застъпени ежегодно със заглавия. Особено лошо е положението с Япония, която и до днес се появява на екран случайно и количеството на доставяните произведения може да удовлетвори само някой статистик. Натрапва се изводът, че от художествените идеологическите, политическите и различните конюнктурни съображения най-голямо значение са имали

последните и субективните вкусове на членовете на комисията през дадена година. Нещата в това отношение се промениха едва от началото на 70-те години.

Както споменах по-горе, количеството на несоциалистическите филми през 1960—1964 г. са около 20 годишно, за 1965—1972 те се увеличават на 31—34, през 1973—1974 нарастват на 36—37 филма, а през 1975—1976 отскачат на 44—45. Без съмнение това увеличение е положителен факт, още повече, като се има пред вид, че успоредно нараства и броят на социалистическите филми — от 111—114 през 1969—1972 г. на 125—133 през 1973—1976 г. Заедно с това българското кино със 17—20 заглавия се стабилизира от 1972 г. на 10,3—11,9% от общия брой филми (преди това то се колебае между 5,4 и 8,8%). По такъв начин 1973—1976 г. са единствените четири последователни години от 1960 г. насам, в които общият брой на заглавията неизменно расте, а не скача произволно, както е ставало преди това. Но кривата на това нарастване не удовлетворява (прирастът по години е следният: 1973 г. — 18 филма; 1974 г. — 9; 1975 — 5 и 1976 г. — 2). За съжаление 1977 г. внесе дисонанс в това мажорно настрояние — премиерите отново намаляха, в това число несоциалистическите с около една дузина. По такъв начин вместо постепенно нарастване на новите филми до 200—250 годишно ние се върнахме в количествено отношение на положението от 1972—1973 г.

Числените данни подкрепят извода, очертал се от анализа на развитието на несоциалистическите кинематографии и степента на отразяване на този процес в нашия кинорепертоар, че от началото на 70-те години са настъпили промени.

През 1972 г. у нас на екран се появиха филмите „Анкета за гражданина извън всяко подозрение“ (1970—1972; Елио Петри), „Изпо-

ведта на полицейския инспектор пред прокурора на републиката“ (1971—1972; Дамяно Дамяни), „Непокореният Люк“ (1967—1972; Стюарт Роземберг). „Уморените коне ги убиват, нали?“ (1966—1972; Сидни Полак), „Освобождаването на Л.Б. Джонс“ (1971—1972; Уилям Уайлър), „О' кей“ (1970—1972; Михаел Ферховен), „Да живееш днес, да умреш утре“ (1971—1972; Кането Шиндо) и „Додеска—ден“ (1970—1972; Акира Куросава). Такова тотално присъствие на филми с изключителни качества и принадлежачи към едно световно явление никога преди това не е имало у нас. През същата година излязоха на екран и някои други представителни творби, като „Самотният бегач на дълги разстояния“ (1962—1972; Тони Ричардсън), „Ромео и Жулиета“ (1968—1972; Франко Дзефирели), „Кромвел“ (1970—1972; Кен Хюз), „Хелоу, Доли!“ (1969—1972; Джийн Кели) и „Голямата награда“ (1966—1972; Джон Франкенхаймър). Тези произведения, както и промените, свързани с българските и социалистическите филми и откриването на първото студийно кино (октомври), очертават 1972 година като преломна за цялото ни филморазпространение. Положи се началото на диференцирането на зрителите „отгоре“. Официално бе призната истината, че публиката не е единна в своята естетическа подготовка и желания. Актуалността и разнообразието на филмите, както и обособяването на различна публика за различни произведения на практика разшири диапазона на зрителите. Фактически репертоарът стана по-демократичен.

За щастие изминалите години след 1972 година показаха, че това не е било моментно хрумване, а очевидно се касае за по-трайни промени в репертоарната ни политика. Много от добрите и интересни филми, давани у нас през последните години, бяха посочени по-горе. Също така бяха

очертани онези световни или национални явления, за които българският зрител е получил представа. Дори количественият спад през 1977 г. не заличи позитивната тенденция. Болшинството от филмите бяха произведени след 1974 г. Продължи представянето на политическото кино, като бяха поднесени образци не само от Италия и САЩ, а и от ГФР — „Изгубената чест на Катерине Блум“ (1975—1977; Фолке Шльондорф и Маргарите фон Трота), от Канада — „Бинго“ (1974—1977; Жан-Клод Лорд), от Сенегал — „Ксала“ (1974—1977; Сембен Усман), от Швейцария/Турция — „Автобусът“ (1976—1977; Бай Окан). Сред филмите имаше носители на високи отличия — „Разговорът“ (1974—1977; Френсиз Форд Копола; Кан' 74—Голямата награда), „Обичахме се толкова много“ (1974—1977; Еторе Скола; Москва'75 — златен медал, Сезар'76 за чуждестранен филм), „Мирис на жена“ (прекръстен у нас в „Уханье в мрака“) (1974—1977; Дино Ризи; „Давид“ на Донатело'75 за чуждестранен филм, Кан'75 — награда за мъжка роля на В. Гасман), „Хроника на жарките години“ (1974—1977; Мохамед Лахдар-Хамина; Кан'75 — Голямата награда), „Трупата“ (1975—1977; Теодорос Ангелопулос; Кан'75 — награда на ФИПРЕССИ), „Автобусът“ (1976—1977; Карлови Вари'76 — награди на СИДАЛК и на ФИСС), „Краят на седмицата“ (1977—1977; Хуан Антонио Бардем; Москва'77 — Златен медал), „Кръстникът, част II“ (1974—1977; Френсиз Форд Копола, Оскар'74) и „Старата пушка“ (1975—1977; Робер Енрико; Сезар'75). Въпреки многото наградени филми и през 1977 г. продължи парадоксалната „традиция“ това им качество упорито да не се използва най-активно при рекламата.

Споменатите произведения още веднъж потвърждават качествения поврат след 1972 г. Но не трябва да се успокояваме (още пък по-мал-

ко да си позволяваме намаляване на количеството), защото пълната идилия е далеч. Все още има много явления в световното кино, които не достигат до нас — било филми на отделни творци (И. Бергман, О. Уелс, М. Антониони, Л. Бунюел, П.П. Пазолини, Л. Висконти, Дж. Лоузи, Л. Андерсън, А. Хичкок, Р. Олтман, Б. Бертолучи, С. Пекимп, М. Скорсизи, Л. Алкориса и много други), било определени направления, жанрове, стилове и тъй нататък. Наистина осъществяват се седмици на някои национални кинематографии, но те освен информацията за малцината успели да се снабдят с билети носят и горчивината на разочарованието, тъй като, неизвестно защо, най-добрите произведения обикновено не биват закупувани.

Частично сме навлезли в крак със забележителните прояви на неосоциалистическото кино. Нужно е да се работи все повече в тази насока. Същевременно чрез системата на студийните кина ДП „Разпространение на филми“ би трябвало да из-

купи старите си „грехове“, като постави под формата на цикли и творчески портрети онова най-съществено от последните 15—20 години, което българският зрител е пропуснал. Това е необходимо, за да може той да навакса изоставането си, да се развива правилно. Само така зрителят би могъл да разбира цялата дълбочина на съвременното кино, което му се поднася от няколко години насам.

Очевидно има още много да се направи, за да се продължат успешно очерталите се след 1972 година тенденции в нашето разпространение. Необходим е още по-професионален и щателен подбор на филмите; еднакво високи критерии за социалистическите и неосоциалистическите произведения; общо увеличаване на броя им до 200—250, за да се създаде истинско разнообразие за зрителите и възможно най-пълно да се отразява съвременното развитие на световното кино, в това число и неосоциалистическото.

Със свой поглед и присъствие

ЕДУАРД ЗАХАРИЕВ

„Раздвижената, чувствителна камера на оператора...“

Из [не] една филмова рецензия

Предполагам, малко хора знаят, че операторът Радослав Спасов има един написан литературен сценарий. Написан лично от него, след като беше заснел вече два филма. И след няколко години даден за прочит на най-близките му приятели. Сценарият е за миграцията, за едно изоставено село. Със свой вътрешен свят, с образи, с нелоша драматургия. Според мене любопитен сценарий. Това, че не е стигнал до реализация, се дължи според мене на факта, че се появила точно през това време доста филми на тази тематика. Пък и самият Спасов не държеше толкова той да стигне до реализация — за него по-важно беше, че го е написал. Не случайно започвам с този задкулисен момент в неговата творческа дейност. Написването на сценария е неговото влечение и усет към драматургията.

А това качество е едно от най-важните, може би даже най-важното при оператора Радослав Спасов.

Много е трудно да се пише за оператор. Операторската дейност

е много специфична и някак си доста трудно се поддава на словесен анализ или оценка. Голямата част от тяхната дейност е скрита като айсберг. И в готовия филм на екрана остават само като че ли видимите белези на пластиката... Заради това ми се струва някой път, че за операторските търсения и постижения биха могли най-добре да пишат самите оператори. Но, уви, те все още не се решават на това... Един кинокритик при разговор за операторите сподели, че за него това е най-голямата мистика от всички кинокомпоненти, защото според него операторът борави с техника, при работата си използва бленди, нитрафоти, мини-брути (тези наименования той се мъчеше да си ги припомни), някакви светломери и т.н. — неща свършено непонятни и съставлящи тази мистика. И заради това, както сподели той, не може компетентно да пише и да оценява операторската работа. За операторите се пише трудно, но трудно се пише за тях, ако се пише като за занаятчии, за техния занаят — тогава сигурно се изисква познанието на всичките технически неща, с които боравят, тогава, пи-

шейки за тях, може да се говори само на техния професионален език. Но за твореца-оператор, за оператора-личност може да се пише, без човек да знае за разни бленди и диафрагми, както се пише за всеки художник. Нима кинокритикът знае цялата техническа терминология на режисьора?

През последните години сме работили съвместно над два филма, постоянно общуваме в ежедневието и въпреки това познанство не знам дали ще успее да отразя това, което ме впечатлява при Радослав Спасов. Едва ли е възможно в няколко страници да отразим няколкото-дишните си впечатления от един човек. Истински той си е на екрана в „Изпит“, „Десет дни неплатени“, „И дойде денят“, във „Вилна зона“ и в „Мъжки времена“, в „Авантаж“ и „Пантелей“, в „Професия ординарец“. С всички слабости и силни страни той е там в тези филми.

Колко филма и колко е различен всеки от тях. Колко е различен и операторът Радослав Спасов в тях. Би могло да се каже, щом са толкова различни, значи той си няма свой характерен стил, няма свой почерк. Но най-сложният почерк е не налагането на едно и също свое присъствие при различни материали, различни режисьори, а в различния подход, съобразен с конкретното, оставяне на свой поглед, свое присъствие, своя душевност.

Присъствувах на маса, когато един наш кинорежисьор обвиняваше Спасов, че нищо не е направил във „Вилна зона“, че това не е операторска работа. И между обвиненията добавяше, че операторската му работа в този филм не е ефективна, не е забележима, изубила се е между другите компоненти на филма. Радослав Спасов, верен на своя характер, не спореше, не опонираше, само го изслуша. Преценяваше аргументите... И след това изказа своята позиция. Не се защищаваше, не доказваше обратното, а изказа

позиция. Позиция... Това е много важно за този оператор. Грешна или не, но позиция,

Основата на тази позиция е, че най-важното в един филм е цялостното му комплексно звучене и операторът трябва да служи, да подпомага именно него — това комплексно звучене, — дори някой път жертвайвайки свои чисто пластични неща, аскетично разтваряйки се в материала. Конкретния материал, конкретните актьори — това е, което може да задвижи операторът.

Бях заговорил в началото за драматургическите му интереси. В негово лице режисьорът намира най-верния и най-близкия съратник, чувствуваш всички драматургически механизми на материала. Така беше при нашата съвместна работа и във „Вилна зона“, и в „Мъжки времена“. Колко идеи се родиха от този му усет, от колко ненужни неща се предпазихме благодарение на това му качество. Стигнахме се дотам, че по негово идея се раждаше цял епизод — така например стана с „Грешката“ в „Мъжки времена“.

Това негово прескачане в други територии е свързано не само с драматургията (обикновено това е в подготвителния етап преди снимките). Мисля, че Спасов спокойно може да заснеме един филм като режисьор, той има вече достатъчно познания в тази област. Мен не ми е много ясно какво точно е режисурата, но аз чувствавам, че той би могъл. И това чувство имам от безброй разпилени във времето часове и мигове на съвместно търсене на изход от затруднителното положение в някой епизод, от търсене на актьорско решение — цялостно или в определен момент, от мъдруването около разкадровъчното повествование, от маса незапомнени конкретности, свързани с епизоди, актьори, камера, работен материал, разсъждения, идеи. Това е другият важен момент, който му създава тъй нужния тесен контакт с ре-

жисъора. Не съществуването на твърда граница (от гледна точка на своя чист занаят) — и в тази плоскост е другата характерна черта на оператора Радослав Спасов.

Неговите помощници някой път се шегуват, че е произлязъл от драмсъстава. Действително първата си творческа крачка Спасов прави като актьор в драмсъстава при пионерския дворец. Снимайки „Мъжки времена“, по едно време колективът се настани в Чепеларе и в местния киносалон ходихме да гледаме новопристигащия работен материал, та там той, усмихвайки се, ми каза, че в тази зала е играл като актьор по време на турнето на драмсъстава по Родопите. Не знам дали това, че първите му стъпки са били свързани с актьорската професия, или просто от вродения усет към актьорите, но неговото чувство към актьора по време на снимките е поразително.

Присъствието на екрана на някои моменти от актьорските откровения в „Авантаж“, „Мъжки времена“, „Пантелей“ (от последните му филми) се дължат на това му качество. Сигурно няма актьор, с който Спасов да е работил и който вътрешно да не му е благодарен. Спомням си спонтанното изразяване на това чувство от страна на Григор Вачков, Катя Паскалева. (Да не изброявам.) И имаше за какво. Не става въпрос само за портретуването в споменатите по-горе филми, портретуване, за което така точно говори неговият колега Атанас Тасев, зашицавайки кандидатурата му за награда на съюза за 1977 година. Портретуване, в което той е овладял до живописност преподнасянето на актьорското лице с най-характерното за образа внушение. Още по-важно е, че той максимално освобождава актьорите от всякакъв вид технически ограничения, не им определя необходимите за движението им линии, местата на спиранията, тъй нужни на някои дру-

ги оператори заради по-доброто предварително нагласено осветление. За тази цел огромно съдействие му оказват неговите помощници Иво Фурнаджиев, Пламен Сомов и др. Защото никак не е лесно, изисква се огромно майсторство, понякога дори без никаква репетиция, по време на снимането на самия кадър да се лови фокусното разстояние при свободното движение на актьора и да се мени блендата в зависимост от осветлението, в което попада актьорът. При нас това го могат много малко хора — и заради това Спасов много цени тези качества на своите помощници. Качества, които съществено подкрепят и доопределят естетиката на оператора Радослав Спасов, неговото разбиране на киното, на операторската дейност, на положението на актьора при заснемането на филма. Спасов изхожда от огромното уважение към актьора, той има някакъв нюх към творческия миг на актьора и той никога не пропуска този миг и го запечатва на лентата от най-изгодната за актьора гледна точка и крупност. Той подценява целия си технически арсенал на най-свободното живеене на актьора. Той сякаш вътрешно изиграва кадъра заедно с актьора и заради това може би усеща най-ценното в това изиграване, цени акцентите, паузите, нюансите, мигновеното, мимолетното. Като че ли е свързан с някаква невидима нишка с актьора, който му предава своите токове. Стреми се да разбере и усети актьора — творец срещу себе си. Неотдавна четох едно от сегашните интервюта на Бергман, там той говори за юношеското си отношение към Чехов при поставянето на една от неговите пиеси и за сегашното отношение при репетициите на „Три сестри“. Как при юношеската постановка се е стремил понякога дори в ущърб на автора да постави на първи план себе си като режисьор, своите решения и как сега, когато е стигнал до

по-мъория етап, чувствува ,че най-основната му режисьорска задача е да разбере най-пълно, най-дълбоко автора,че неговото аз е в търсенето на най-същественото в чувствуването и мисленето, заложено от автора в пиесата. И колко по-богат се оказва авторът при такъв подход към него. Подобно е и творческото отношение на оператора Радослав Спасов. Преминаването на чисто занаятчийските граници му е нужно, за да разбере най-пълно другите авторски компоненти на филма. И разбирайки, усецайки най-същественото в драматургията, режисьорската концепция, в актьорското изпълнение, чрез тях да прояви себе си. В неговото разбиране те не са ограничител на неговата творческа изява, а, обратно, чрез тях той най-ярко изявява своето авторско начало. Сигурно нещо се научава и при следването, и при мъките на снимането, но основното — усетът като че ли не се научава, то или е заложено в тебе, или не. При Спасов чувството към другия е заложено в самия него. В характера ли, в детството ли, по рождение ли е, не знаем, но и в човешките си, непрофесионални взаимоотношения с хората той е чувствителен към проблемите, вълненията, настроенията и мислите на хората, които го заобикалят. Колко хора са идвали и идват при него, за да си изплачат болката или да споделят радостта си, идвали са като при изповедник, защото са знаели, че той ще се вмъкне в тяхното вълнение, че ще усети, ще разбере. Това човешко качество се е прехвърлило и в професията. По-скоро от професията не можеш да скриеш никакви свои качества, било то лоши или хубави. В случая човеколюбието е в основата на творчеството на Радослав Спасов. Не че не сме имали конфликти, трудни ситуации, не че операторът Радослав Спасов е ангелоподобен, имали сме и скандали, и пререкания, имало е и нерви,

и хвърляне на статива върху земята, и напускане на терена, всякакви неща е имало, но най-важното — имало е взаиморазбиране, че ние трябва да се преборим с материала и да се опитаме, колкото ни позволяват силите и умението, да направим максимално най-доброто.

Конкретността се изразява не само в дадения драматургичен материал, но и в режисьора, с когото снима операторът. Не е достатъчно операторът да изхожда само от драматургията, той трябва да има пред вид и конкретния режисьор, с когото работи — неговото разбиране на материала, неговото схващане за киното, за изкуството, да има пред вид неговия характер, неговите слабости и силни страни, неговите увлечения. Не става въпрос за нагаждане и приспособяване, а за най-дълбоко разбиране на своя партньор — режисьора, за намиране на себе си в неговото светоусещане, на своята съпричастност. Това разбиране помага на Радослав Спасов да подкрепи добрите, силните страни на режисьорските усещания и да балансира, да издърпа към по-доброто слабите страни или пропуските. (Да кажем, случаи като този, че режисьорът се увеличи по стилизация и чувствувайки опасност от тенденциозността на това увеличение, той , без да отхвърля това решение, започва да дърпа към по-голямо заземяване, към по-конкретна реалност. Или режисьорът повече от нужното се впечатлява от обстановката — Спасов започва да привлича режисьорското внимание към актьорите, към техните лица. Тъкмо обратния случай имахме при снимането на „Мъжки времена“. На определен етап той заедно с художника започна все по-сериозно и по-сериозно да ми обръща внимание на прекаленото съсредоточаване на камерата около актьорските лица, на опасността от изчезването на околната атмосфера, на заобикалящата ги среда.) И това пак в ин-

терес на цялостното, на готовия филм, а не на чисто свои операторски тежнения. Това дотук са, така да се каже, основните предпоставки на творчеството на Радослав Спасов. За по-конкретните му принципи мога да говоря във връзка с нашата съвместна работа върху двата филма: „Вилна зона“ и „Мъжки времена“. В един разговор възникна въпросът, доколко в съвместната си работа се осланяме на импровизацията. За мене този въпрос е един от най-съществените при снимането ми с оператора Радослав Спасов. На допустимостта от импровизация, даже, бих казал, на разчитането на импровизация изцяло бе подчинено операторското решение и в двата филма. Особени трудности това решение причини във „Вилна зона“, където по-голямата част от филма трябваше да се снима нощно време — т.е. с осветление. Изключително трудна задача за оператора бе нагласяването на осветлението така, че да допуска всякакъв вид импровизации на актьорите, седящи или движещи се около масата в градината, да допуска във всеки момент бързото прехвърляне на камерата от един актьор към друг в зависимост от моментното протичане на взаимоотношенията. Понякога, без да има време за светлинното или кадрово нюансиране, т.е. отказване от пластическата изпипаност на кадъра, за да се спечели живото присъствие на актьора, за да има на екрана непосредствено поведение и по-верни взаимоотношения. Оставяйки да влизат в кадъра всички уж „неизчистености“, „замърсености“ на актьорското поведение. За нас това беше най-важното и затова отказването от борбата за чиста пластика бе най-доброто операторско решение. Ние изхождаме от това, че пред камерата трябва да протичат късове жив живот и тя да отбира от него необходимото. Ролята на оператора при такава поста-

новка пораства неимоверно. И ако във „Вилна зона“ ние отивахме към това в известен смисъл плахо, постоянно опасявайки се как целият този безплътни междукadroви връзки материал ще улегне после при монтажа, то в „Мъжки времена“ вече пристъпихме, използвайки опита по-смело, отивахме докрай, въобще несъобразявайки се с по-нататъшния монтаж с единствената цел по-богато и по-точно да бъдат зафиксирани нещата, протичащи пред камерата. Отнасяхме се към актьорските действия като към еднократно протичащи събития, които ние трябва да регистрираме. На доста места, без да знаят и актьорите, и ние къде ще свърши кадърът по време на самото снимане, докъде ще протича събитието. В повечето случаи разчитайки на спонтанната първична непосредственост и на актьорското действие, и на операторската импровизация при изпълнението. В този филм ние искахме да доведем до екрана не точките и запетаите на Хайтовата проза, а едно от основните ѝ качества — нейната жизненост, неподправеност, нейната земност. По операторска линия това наложи цялостно доверяване на естественото осветление. Планините, скалите, реките, поляните и дърветата подкрепяха това решение. Но към неподправено, естествено осветление дърпах и старите къщи, старите чардаци, стаи, стълби, които ние използвахме като натурни декори. Виждайки актьорите в тази обстановка, Спасов се реши да си снима, доверявайки се изцяло само на дневната светлина, проникваща през отворите на чардаците, през прозорците на стаите, през вратите. Почувствувал е възможността цялостно да подчини филма на богатата пластичност на естественото осветление. Дори в случаи, когато при тези натурни декори това вече беше невъзможно поради чувствителността на лентата, Спасов се опи-

тваше технически да постига ефекта от естественото осветление. Той като че ли беше покорен от новите пластични възможности, които му предлагаше проникващата в натурния декор дневна светлина, от богатството на нюансираните светлинни преходи, от почти черно до ярко светло, от различните тонални преходи на тъмното, на светлото и на едното към другото. Неща, които досега се възприемаха като операторски брак, кадри, които биха били отхвърлени като технически некачествени — при това цялостно операторско решение се възприемаха като категорично пластическо решение, подкрепящо общото звучене на филма. (Наложил се дори Спасов предварително да събере техническа комисия и да ѝ покаже своите проби, да обясни правилността и необходимостта на тези художествени изисквания.) Не че дотогава Спасов или другите оператори не са снимали на естествено осветление, не че това е било непознато. Но, общо взето, дотогава това се е използвало в повечето случаи само за външни снимки, докато тук Спасов е разпрострял този принцип на снимане върху целия филм, включвайки в него и снимането в натурния декор. И най-важното като че ли е в това, че в този филм Спасов е усетил големите разнообразни възможности, които предлагат естественото осветление, почувствувал е красотата на свободно падащата слънчева светлина, на привидния хаос на светлосенките, предлагани му от конкретните обстоятелства, на капризната промяна на осветлението при свободното движение на актьора, проявил е вкус, подчинявайки естествено осветление на своите усещания, почувствувал е красотата на тъмното, на сянката, на случайния лъч, умениято да запечатва актьорското лице в неочаквана светлинна тоналност, умениято при това естествено осветление да отдели нужното от ненужното — т.е.

превърна всичко натрупано дотогава в пластическа естетика.

Има съществена разлика между снимането на хроникьор-оператор и това на Радослав Спасов. Докато за хроникьор-оператор най-важната задача е да запечата протичането на самото събитие, за Спасов най-важното е да отрази протичането на събитието чрез човешкото поведение, чрез мотивите на вътрешното движение на актьорите, чрез протичане на взаимоотношения, и то не само да ги отрази, но и в момента на операторската импровизация да успее да придаде на всичко попадащо в обектива на камерата художествена стойност, без да губи и най-хубавото от хроникьорския момент — усещането за неповторимостта на събитието.

От филм на филм Спасов усъвършенствува своите художествено-технически възможности. Разширява се и кръгът на режисьорските му контакти. И от филм на филм все по-подчертано се налага присъствието на творческата личност — оператора Радослав Спасов. И към всеки филм той се стреми да пристъпва с пълно себеподаване, като че ли това му е първият и последният филм. Дано да може да издържи на това и при порасналия интерес към неговото творчество. Дано да може да разреши възникващите нови проблеми при безпаузното преминаване от филм във филм. Защото това разрешаване на проблемите без понижаване на вътрешния художествен критерий ще го изведе към съвсем нови, сега още неподозирани творчески плоскости.

Аз някак си не вярвам на неизстраданото изкуство, а всичко, което снима Радослав Спасов, минава през водовъртежа на неговия свят, през мъките на сътворението. И нека не го напуска осъзнаването, че най-интересното в този живот е търсенето, а не утвърждаването на себе си. Макар че в киното, пък и в живота тези неща са, уви, свързани.

Социално и човешко реализиране на таланта

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

Филмът „С любов и нежност“ идва да възстанови един стар творчески тандем — между сценаристите Валери Петров и режисьора Рангел Вълчанов, свързан с първото извисяване на българското кино („На малкия остров“, „Първи урок“, „Слънцето и сянката“). Изглежда човешки да предположим, че след петнадесетгодишна раздяла и разнопосочни търсения, след успехи и разочарования носталгията е допринесла за тази нова среща. Всъщност двамата кинематографисти най-малко са привлечени от призраците на стария успех; протеклите години, натрупаният опит им предлагат нова база на сътрудничество. По различни пътища Валери Петров и Рангел Вълчанов са достигнали до едни и същи проблеми — тези за творческото и социалното реализиране на човека на изкуството.

Нека веднага добавим, че афинитетът между двамата творци ни предлага един парадокс: през времето на тяхното прекъснато общуване те едновременно са се отдалечавали и приближавали един към друг. В известен смисъл всеки от тях олицетворява това, което липсва на другия, или, казано обратно, това, от което другият изпитва нужда, за да може да извиси автономния си художествен свят. Драматургията на Валери Петров е разчетена на сътрудничество — построена на полутонове, недоизказаност и детайла, при един [буквален прочит тя лесно би могла да излинее. В същото време Валери Петров владее до съвършенство разказа, проявява силен усет към драматургичната конструкция. Рангел Вълчанов, чиято сила е в го-



Евгения Баракова, Йосиф Сърчаджиев и Александър Дяков в сцена от филма „С любов и нежност“

лямата му органичност, съчетана с блестящи импровизаторски възможности, с възгледа за изкуството като игра, радост, забавление, се нуждае от акцентиращото начало във Валери Петровия кинематографичен детайл, от мобилизиращата и възпираща сила на строгата му сюжетна структура. Но предупреждавам, сътрудничеството между двамата не бива да бъде разбирано в духа на механичното допълване. „С любов и нежност“ ни разкрива перипетиите на драматичен диалог, предполагащ постоянно действаща дискусия между сценарист и режисьор. До впечатляващия резултат се е стигнало през спор както за типа герой, така и за характера на света на филмовата творба. Предварително бихме могли да кажем, че Валери Петров е най-силен там, където режисьорът е успял да отвоюва сюжета от него и „принизявайки“ го, битовизирайки го, огрубявайки го, да го превърне в един вид съвременен аналог на своето собствено схващане за личността и съдбата на твореца в съвременния свят. И изглежда, че точно този тип сътрудничества са най-плодотворните. . .

Голямото постижение на филма е образът на главния герой — скулптора. Още един път, след „Следователят и гората“, Р. Вълчанов е отишъл на съществен риск, спирайки избора си на непрофесионален изпълнител (ролята е поверена на известния български скулптор Александър Дяков). И докато за Соня Божкова от „Следователят и гората“, въпреки че на нейното присъствие е разчетена цялата стратегия на този филм на настроението, все пак би



· Сцена от филма „С любов и нежност“

могло да се говори като за сполучлив типаж, в „С любов и нежност“ се сблъскваме с нова концепция за човешко поведение на екрана. Ал. Дяков е помогнал на режисьора да съчетае лекотата на импровизацията с необикновена автентичност. Първоначалното появяване на некултивирания и груб, беззъб и едва ли не уродлив герой предизвиква шок. Но постепенно става ясно, че пред нас не е ефектно наложена маска. Режисьорът и изпълнителят ни повеждат внимателно към съкровените дълбочини на неговата човешка същност и ние с учудване разкриваме белезите на една деликатна чувствителност. Човечището се оказва беззащитно и ранимо като дете. Това, което ни е отблъсквало, започва да ни се струва красиво и възвишено, накрая сме спечелени напълно. . . Тези трансформации са провокирани от интервенирането на обкръжението. Така **органичността** е представена като проблем.

Далеч назад в годините, когато след свършването на Художествената академия героят се е оттеглил в един вид отшелничество, са заложили предпоставките на проблема. Тогава, отдавайки предпочитанията си на естествения живот и стремежи се да остане верен на себе си и на изкуството си, той е направил своя избор. Въпреки че вмества в себе си елементи от един неосъзнат бунт, изборът му не е бил романтичен жест. Художникът съвсем съзнателно е жертвувал всичко, което осмисля един обикновен човешки живот. Но дълбоката убеденост на постъпката му не го е застраховала от грешки, нещо

повече — тя обуславя днешния драматизъм. По същество, симпатизирайки на неговата позиция, авторите не остават при елементарната представа за правилно и погрешно. Героят не е избрал просто и само доброто. Отшелничеството го е спасило от пораженията на консумативната артистична столична среда, но в същото време го е откъснало от изворите на професионална информация, лишило го е от истинска творческа среда, която създава художествените критерии. Той е станал непохватен, необщителен, проявява белези на маниякалност и въпреки големия си талант и изключителна преданост към изкуството е заплашен да се окаже в досадната ситуация на „откривател на велосипеда“. Така, ако лишенията са се превръщали в придобивка, по обратната логика победите започват да наподобяват поражения.

В центъра на филма е проблемът за социалното (и човешкото) реализиране на таланта. Трудността да намери своята среда, невъзможността да се слее с нея, да ѝ бъде необходим превръщат героя на филма в драматичен персонаж. Подобно на персонажите от филмите за миграцията той е междинно поставен, представлява герой на прехода. Намира се между два типа нечувствителност: единият — този на отхвърлените от него столични артистични кръгове, законодатели на вкуса, които са загубили свещеността на връзката между изкуството и живота и по чиновнически делово пристъпват към резултата на неговия многогодишен труд. Другият е нечувствителността на престолярната среда, в която той се е претопил (жители на малкото крайморско градче, обитателите от махалата), чийто бит и жизнен хоризонт я държат настрана от вълненията на голямото изкуство и я тласкат също към консумативно отношение към изкуството, свързано с някои първични социални комплекси. Пропаста заплашват от две страни художника, но неговата сила е в постоянството и неуморимостта, с които хвърля мостове към живота на народа. Изкуството му е все още неразбрано и чуждо на престолярното обкръжение, но връзките му с него са много съществени. Това обкръжение се явява в буквалния смисъл на думата материална база, кредитор на изкуството на художника. То го поддържа да живее, без да вярва в самото му изкуство, задоволявайки се с гаранциите на голямото човешко доверие, което личността и животът на художника вдъхват. Една необяснима, но здрава спойка, тъй като, макар и неразбран, художникът изразява съществени страни от битието на своята публика.

Най-драматичният момент във филма е този, в който героят сред разгула и откровеничеството на празненството се стреми да заздрави и съхрани разкъсваните се връзки със своята некултивирана публика, със скъпата му престолярна среда. И ако в отношението си към столичния консумативен кръг е безкомпромисен, то тук, премълчавайки, преглъщайки, преструвайки се, че не е разбрал, хитрувайки, примирявайки се, отстъпвайки, той води истинска битка със себе си, за да запази лоялността си, за да премахне изникващите прегради.

Най-впечатляваща част и ядро на филма е сцената с празненството, в която художникът празнува успеха, продажбата на скулптурата и благодари за

помощта на хората от средата. Но едновременно с това и скърби за отстъпката, която е бил принуден да направи, прощава се с творението на своя живот. В този епизод талантът на Р. Вълчанов разкрива най-силните си страни. Той е един от малцината в нашето кино, които могат да почувствуват и изразят карнавалното начало в простионародните форми на живот, да се наслади на тяхната своеобразна красота, да опотетизира смешното, трогателното, мръсното и дори грозноватото в тях. . . . Тази вечер надхвърля битовата достоверност и прекрачва прага на митичното време и пространство. Тя представлява странно стълпотворение от националности, езици, професии, вкусове, амбиции, възгледи и т. н. Тук в синтетичен вид присъства миналото, настоящето и бъдещето на художника — неговите любовници, жена, приятели, доброжелатели



Теодор Юруков в сцена от филм а

и врагове. Възбудената, люшкана от страстите празнична тълпа подобно на древен хор коментира постъпките и съдбата на протагониста на драмата. Вътрешният ритъм на тази вечеря е този на народния ритуал. На пищното празненство се поднасят дарове като на сватба или на войнишко изпращане, държат се речи като на сбогуване, текат сълзи като на погребение. Пъстротата на костюмите, врявата, грубият хумор, смехът, пиянството, откровениченето, похотта. . . — под всичко това се усещат устойчивите черупки на народни обичаи, в които се излива усещането за изключителността на съдбата. На **съдбата**, която независимо дали носи радост или скръб, винаги е била третирана като един вид бедствие. . . Падането на задръжките, безцеремонността на мненията, събудените аспирации, разместването на стойностите и ролите предизвикват тръпки. Под карнавалното импровизаторство на ранния Фелини проблясват истински бунюеловски нотки. Прибягвам до това сравнение, подтикван от желанието за икономия на коментара, без да поставям под съмнение дълбоката оригиналност на творбата.

Празненството донася неочаквани и страшни за художника разкрития. Героят постепенно осмисля сложната верига от взаимовръзки: живот — художник — произведение — ценители — народ. Творецът изпива чашата на отчаянието докрай. Но това в същото време не е ли и чашата на познанието?

Празничният спектакъл, **протичащ** в подножието на полумитичната модерна скулптура (частично **покрита**, която не успяваме да разгледаме спокойно, от **разстояние**), сякаш в един въображаем храм на изкуството, таи скрит смисъл. Когато алкохолът и веселието окончателно вземат връх, страстите се разбулват, показват се скрити дефекти, комплексите се разкриват — ние разбираме връзките между това неразбираемо творение и неговата непосредствена човешка среда. То е изразило клокочещата лава на комплексите и несъвършенствата, които, в резултат на диспропорция на развитието зареждат с напрежения съвременния свят на технически прогрес. . .

Вечерното пиршество представлява конгломерат от микроепизоди, свързани много свободно от един монтаж, който не търси буквална логика. След тях се откроява блестящата сцена с мача. „Кой казва, че сме победени!“ — с този рев героят се хвърля в двубоя, но нито за миг не е вътре в играта. Той се е вкопчил в една титанична битка със самия себе си, битка, останала незабелязана от другите. Физическото му грохване, дисквалифицирането му в играта, укротяването на биологичната стихия са преходът към равносметката, от която така се е страхувал. След това идва сцената на бълнуването с отворени очи, когато, сразен от алкохола, мъката и яростта, героят се опитва да внесе ред в обхваналия го хаос, да извика на свидетелстване и помощ принципите, които сякаш са го ръководили, но за чието ясно формулиране, чрез своето отшелничество, той се е лишил от необходимия понятиен апарат. . . И трябва да дойде отчаянието, безнадеждността и дори символичното преминаване през отричането от живота, за да може, пречистен, отново да се върне към света и хората, за да може да изплува обновен и все същият на брега на окъпания в слънце следващ ден. Хладното, делово демонтиране и пренасяне на неговото художествено съоръжение го оставя безразличен: той е преодолял произведението си, преодолял е кризата.

Достигнал голям драматургичен връх, на финала филмът видимо пада, снижава глас. Крайното внушение е потърсено с една сложна доказателствена система от натрупване на различни, но действащи едноточно символи-анализи. Плащайки данък на функциониращата митология за човека на изкуството, авторите ни предлагат една пъстра смес от възгледи на **романтизма** (художникът и детето, художникът и лудият, художникът и светът на голямата музика) и **ранния модернизъм** (сред простолудията на морския бряг героят наподобява островитянина Гоген). . . Не е трудно да прозрем мотивите на тези обособени в символи паралелни съществувания на същността на героя. Те са лесни за разпознаване и правят абсолютно невъзможна каквато и да е грешка по отношение на героя, който, по същество сложен и противоречив, би могъл да заблуди. Симпатиите и доверието на малкото момиченце, огледален образ на вътрешния мир на художника, към пияния грубиянин са най-голямата гаранция за неговата благонадеждност. Връзката между гения и лудия е също така стара, владяла масовото съзнание на предишните столетия; авторите настояват на вътрешното родство между „невинността“ на лудия и „отвъдността“ на художника. И накрая симфоничната музика, в която ге-

роят е заслушан, изразява **голямата хармония**, която е присъща на гениите и чужда на останалия свят, захласнат в елементарния ритъм на естрадата.

Играта с тези **архиптипове** към финала става прекалено открита, за да не кажем преднамерена. Тяхното струпване в търсене на надеждност по същество довежда до едно утрояване на финала: детето целува художника, художникът е заслушан в класическата музика (изграждайки от отломъците на своето същество новата си хармония), художникът и престорилият се на мъртъв луд си разменят лукави съучастнически погледи. . . За съжаление всичко това не е могло да замести необходимостта от няколко липсващи драматургични (социални) акцента. Събитията през вечерта на празненството подготвят за по-категорични решения, вместо това авторите ни връщат към драматургията на шриха, намека, деликатната символика. . . Т. е. към начина на виждане на света от сценариста, тъй като очевидно има сфери, върху които спорът на режисьора с драматургията не е могъл да се разпростира — това е структурата на разказа. Отвореният финал сякаш трябва да оправдае импресионистичността на погледа, предпоставен още в заглавието — „С любов и нежност“. . .

Друг процеп, през който е изтекла ценна драматургична енергия, е начинът, по който е представена групата на „столичните“ деятели (човекът от откупвателната комисия при СБХ и архитектът на изложбения павилион, за който е предназначена скулптурата). При тяхното описание шаржът е твърде директен; още от първите кадри те идват с оценката за своето безплодие и конформизъм, изписано върху отегченото лице на красивата им спътница (Евгения Баракова). По-нататъшното развитие на действието се ограничава само с това тяхно измерение — покритото с гланц лице на посредствеността. Но обстоятелството, че те не се оказват една реална, значима опонираща сила в сложния свят на героя, е облекчило задачата на авторите, впрочем отразило се и на мащабите на самата творба. . .

Горното положение, изглежда, е предопределило малкия формат на филма. Постава го в интересно отношение към тенденциите в съвременния филмов процес. През последните години основните усилия на нашия игрален филм са свързани с търсенето на нови художествени синтези, с изграждането на условжнени **наративни** структури. Но ето че сега отново се изправяме пред произведение със структура, близка до новелистичната, което по наше мнение притежава значително място в еволюцията на съвременното българско кино. Необходимо е следователно да наблегнем и на нещо друго — съществена разлика между „С любов и нежност“ и формулата на доминиращия досега „малък“ филм, олицетворен от цикъла „Мишев“. Във филма на Р. Вълчанов и В. Петров намираме органичност от друг тип, която не се задоволява с искреността на тона на достоверност, в която художествената намеса е силна и от решаващо значение. Това е намерило израз в интензивните драматични съгъствания, придобиващи характер на вътрешна синтетичност. Драматичната колизия, типът герой, начинът на неговото присъствие на екрана са примери за такова съгъстване. По този начин „С любов и нежност“ показва неподозиранията вместимост на „малките“ филми, но може би по-важното — несвър-

шената докрай работа от малките форми в нашето кино, които трябваше да го подготвят за романия синтез. Очевидно предстои много работа на вече завоюваното равнище. Това още един път идва да ни покаже колко усложнени, нямащи нищо общо с елементарното праволинейно движение са формите на художествения прогрес. . .

„С ЛЮБОВ И НЕЖНОСТ“ — производство на СИФ, София, 1978 г. Сценарист — Валери Петров, режисьор — Рангел Вълчанов, художник-постановчик — Мария Иванова, оператор — Димко Минов, композитор — Кирил Дончев
В ролите: Александър Дяков, Йосиф Сърчаджиев, Евгения Баракова, Теодор Юруков и др.

А Шукшин продължава...

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

На руски заглавието звучи по-добре: „Позови меня в даль светлую“ — в него има ритъм, то е като стих от поема. Преводът е малко несръчен: „Позови ме към далечните простори светли.“ А е така, защото преводачът е търсил само буквалното съответствие. И докато разсъждавах върху това, си казах, че не бива да повтаряме неговата грешка. Не бива да възприемаме произведението на равнището на разказаната случка. Още повече, че нищо особено не се случва, дори така старателно подготвяната женитба между двамата главни герои се осуетява. . .

Историята е пределно проста, като че ли взета направо от живота и със своята естественост, с жизнено точните си детайли може да ни „подведе“ към буквализъм. Зрителят вярва на тази история — така е, няма нищо измислено, нищо разкрасено — и неговото доверие се базира на реалистичната ѝ правдоподобност която граничи с документализма. Но в случая се касае не за безкрило наподобяване на живота, а за особености в авторския почерк, за предпочитанията на автора, който оттук тръгва към обобщението и нравствената поука.

Защото става дума за Шукшин. . .



Лидия Федосеева-Шукшина в „Позови ме към далечните простори светли“

Ние като че ли свикнахме да мислим за „Печки — лавочки“ и „Калина алена“ — двете последни, най-зрели творби на писателя, режисьора и актьора — кято за естествен и достоен епилог на неговото дело. Това е така и не е така. Както се случва и при други силно надарени личности, преждевременната кончина на Шукшин не е и творческият му завършек. Излизат нови публикации на неговата проза, на театрална сцена се поставят негови спектакли, появяват се филми с неговото име. За какъв епилог тогава може да се говори? Странно и парадоксално е, но по-подходяща изглежда думата развитие. На шукшиновските филми, на шукшиновската тема, на шукшиновските интонации.

С пълно основание това може да се каже за „Позови ме към далечните простори светли“, още повече, че тук е налице един съвсем ясен случай: екранизира се готов завършен сценарий, който Шукшин е искал да постави, когато намери „прозорец“ между другите си ангажменти, и сам да изиграе ролята на Володя. Усещането за „продължение“ дава и участието на актрисата Лидия Федосеева-Шукшина, „прескочила“ тук сякаш направо от „Печки — лавочки“ и „Калина алена“. В нейната Груша има нещо от предишните ѝ героини — широка руска душа, приоритет на духовното начало пред житейския практицизъм.



Станислав Любшин

Всъщност филмът е за това. Тази Груша може да се омъжи за Володя — външно стабилен човек, „отказал се от пиенето“, материално осигурен — и по този начин да осигури себе си, да избяга от несгодите на самотата. Тя дори прави някакво усилие — да се приближи към него, да го приеме, да свикне. Но това е именно усилие — без вътрешно приобщаване, без чувство. И когато то започва да ѝ се струва компромис със сърцето и съвестта, Груша предпочита да остане вярна на собствената си природа.

Шукшин има такъв разказ — „Вяхна си млада-зелена“, по всяка вероятност дал „началната скорост“ на сценария. Там на пет-шест странички се описва само едно посещение на Володя в дома на Груша, но и след него жената възкликва: „Що се мъкне тогаз!... Няма защо да идва!“ Във филма нещата са по-сложни, дилемата между самотата и компромиса — детайлно аргументирана. И най-главното — в него се чувства пълнокръвието, многоцветието на живота, необременен от предварителни книжни представи, неограничаван от капризите на сюжета.

„Позови ме към далечните простори светли“ е режисьорски дебют на известния оператор Герман Лавров и на още по-известния актьор Станислав Любшин. Любшин е запазил за себе си и ролята, която самият Шукшин искаше да играе. Актьорът-красавец не се бои да изглежда на екрана ордине-

рен, сив и отблъскващ. Неговият Володя идва с баналните си еснафски премъдрости, с „бюфета за деветдесет и шест рубли“ и телевизора, по който гледа „някаква постановка“. Той е и външно загладен и зализан. Но отношението на Любшин към образа е по-различно от предполагаемата сатирична еднозначност. Володя е „човек, който не умее да носи щастие на другите, а значи и на самия себе си“. В несъстоялата се среща с Груша потърпевшата не е единствено тя. . .

Става ясно, че Шукшин, а след него и режисьорите търсят в тази история не само конфликтите между отделните действащи лица, а и в самите тях. Тази, така да се каже, „двойна конфликтност“ ги прави по-обемни като характер, по-истински.

Още едно доказателство: третият основен образ — Николай, ярко и силно възплътен на екрана от големия актьор Михаил Ульянов. На пръв поглед това е алтруистът, човекът, който живее за другите, който се раздава. Но и той има своя драма — разпилян е, повърхностен е. Юрий Ханютин го нарича „въплъщение на безполезна енергичност“.

И така пред нас е един шукшиновски филм от най-чиста проба. Същото внимателно вглеждане в „незначителните“ неща, в обикновените хора, в делничните ситуации. Същото нееднозначно отношение към героите. Същото безхитростно водене на разказа — без ефекти, максимално близко до „течението на живота“. Същият размисъл за вечното и непреходното — в „Калина алена“ това бе драматичната среща на сина с майката, тук е в образа на стареца, който се стяга за оня свят с някаква припряна и весела деловитост. Расте и едно момче — смело и самостоятелно, надеждата на Груша. И всичко това — земно, безизкуствено и просто — прелива от човеколюбие, както в предишните филми на Шукшин, както в следващите. . .

В следващите?

Да, защото без съмнение киното ще се връща неведнъж към неговото литературно творчество. В новата съветска проза неговото име се поставя до имената на Распутин и Биков, Залигин и Трифонов. . . Освен това той има предимството да бъде кинематографист, да мисли и пише кинематографично. Още едно основание, още един аргумент за бъдещите му интерпретатори.

Филмът „Позови ме към далечните простори светли“ (ах, това заглавие!) е интересен и от друга гледна точка. Миналата година той спечели голямата награда на фестивала в Манхайм. Преди него това направиха „Извисяване“ на Лариса Шепитко — в Западен Берлин, „Мимино“ на Георгий Данелия — в Москва, „Недовършена пиеса за механично пиано“ на Никита Михалков — в Сан Себастиан. . . В този „златен пакет“ на 1977 година филмът на Шукшин, Лавров и Любшин изявява освен собствените си достойнства и динамичното развитие на съвременното съветско кино, богато на разнообразни творчески почерци и инвенции.

А иначе филмът е съвсем обикновен, нищо особено не се случва, дори старателно подготвяната женитба между двамата главни герои се осуетява. . .

И Шукшин продължава. . .

„ПОЗОВИ МЕ КЪМ ДАЛЕЧНИТЕ ПРОСТОРИ СВЕТЛИ“ — съветски игрален филм. Сценарий Василий Шукшин, режисьори Герман Лавров и Станислав Любшин, оператори Юрий Авдеев и Владимир Фридкин, художник Владимир Аронин, композитор Юрий Бущко. В главните роли: Лидия Федосеева-Шукшина, Станислав Любшин, Михаил Ульянов, Иван Рижов, Володя Науменко и др.

„Кръстопътят на дискусиите“

ГОЧО ГОЧЕВ

„Кръстопътят на дискусиите“ е четвъртата книга на Неделчо Милев. В близки дни се появи и „Относителност и екран“. Тия трудове говорят не само за огромната работоспособност на техния автор, но и за високото научно равнище на неговите изследвания. В „Кръстопътят на дискусиите“ са се съюзили историкът с критика, марксистическата позиция и осведоменост с аналитичната способност и с полемична дарба, която за съжаление не винаги спазва добрия тон и понякога схематизира в името на избраната теза възгледите на опонентите. Тия увлечения, които, изглежда, са неотменен спътник в повечето дискусии, няма да бъдат отминати в моя отзив.

„Кръстопътят на дискусиите“ има за предмет идеологическата полемика в съвременното киноизкуство. По начало такава формулировка крие „Кръстопътят на дискусиите“, Неделчо Милев, Изд. на БАН, София, 1976.



съществена опасност от разпиляване при тълкуването на различните спорове, които се водят от различни гледни точки. Картината на идеологическите възгледи, които се съдържат в съвременната теория и практика на киното, е твърде пестра. Един описателен подход би развел до неимоверност композицията и в същото време неизбежно би оставил извън сферата на изследването редица значителни факти и явления. Именно тук Милев е установил своите твърди критерии. Той не си поставя за цел да характеризира всички насоки на съвременното филмово мислене в цялата им колоритност и противоречивост. Авторът приема за разграничителна линия отношението към основните мировгледни въпроси, непосредствено свързани с изкуството: естетическото му отношение към действителността; съдържанието, което се влага в понятието реализъм; връзката между формално композиционните похвати при изграждане на филма и изразяването на определено художествено съдържание. Над всички тези теми се откроява проблемът за естетическите параметри на фотографиячността и монтажа. Тук е „кръстопътят“, централното ядро в полемиката и отправната гледна точка на Милев за „принадлежност“ на неговите опоненти към материалистическата или идеалистичната философия.

Според мен най-ценното качество на „Кръстопътят на дискусиите“ освен извънредно богатата информация и точната характеристика на филмовия образ е идеята за равнопоставеността на двата основни фактора в киноизкуството. Макар и убеден привърженик на монтажа, Милев не пренебрегва ролята на фотографиячността, на строгия, всевиждащ обектив. Той не абсолютизира ни едно от двете начала. И тази негова справедлива теза не е голословено внушение, а е защитена чрез силни конкретни анализи—не само по повод възгледите на Айзенщайн, Вертов, Кулешов, Пу-

довкин, но и на редица „съюзници“ на марксистко-ленинската естетика и на техните филми. Ето пример за такъв точен и обоснован анализ: „Нека се обърнем и към произведенията на кинотворци, които нашиите опоненти сочат като образци на „чисто“ фотографияческо кино. Флаерти не режисира естествения процес на риболсва в „Човекът от Аран“, но изчаква необикновено изразително съчетание между бурно море и ясно небе, за да обозначи в рамките на естествената кинематографиячност и драматичната борба на човека с природните стихии, и оптимистичната си възхвала на неговия съзидателен труд. По най-естествен и органичен път вълните внасят в кадъра драматическо напрежение—чрез тяхната застрашителна мощ борбата на Човека с Природата е материализирана пределно осезаемо. . . Слънчевите лъчи, които танцуват по гребените на вълните, плетат визуалната „симфония на оптимизма“. Фотографиячността и монтажът тук органично се съчетават и допълват. . . Буквално взето, и вълните, и слънцето са натурни. Натурно е и взаимното им „монтажно“ осмисляне.

Монтажът е съществувал единствено във въображението на Флаерти, който е предвидил подобна изразна възможност и вероятния художествен ефект от нея в рамките на естествената фотографиячност. Но в съответствие с тази предварителна естетическа идея той е проявил необходимото търпение и високателност, за да я изчака и кадрира.“

Критическата дарба на Милев (в този му трид далеч по-ярко откроява от миналите му изследвания) не се увелича в самоцелни анализи. Тя е средство да се докаже една теза, идея, едно становище. Този усет към теоретично мислене се проявява и в областта на други изкуства, свързани с филма; литература, живопис, музика, театър. И ние усещаме как разсъжденията и в тия сфери на изкуството, впрочем и на философията, и на

физиката, се раждат естествено, логично, плод на трайни познания. Те не дразнят с тенденция за всеобхватност или с изкуственото им включване при доказването на една естетическа позиция. Така в полемиката с Базен важен момент е обяснението на категориите „пространство“ и „време“ (по повод изкуството на монтажа) в светлината на най-новите достижения на съвременните точни науки. Авторът свързва отношението на Андре Базен към тези категории с възгледа на Нютон за абсолютност и неизменност на пространството и времето и върху представите за тях. Без да отрича правото му да се придържа към подобни разбирания, Милев изтъква като по-съвременна и плодотворна основа за научно определение на тези категории теорията за относителността на Айзенщайн. Опрян на тази солидна основа, той не пренася механично и буквално нейните изводи в специфичната сфера на изкуството. Възприемайки правото на художника да съгласява и удължава времето в творбата си и да оперира свободно с гледната точка и организацията на пространството, Милев се позовава на художници като Достоевски („Мигът на откровението равен на билиони години“), на Айзенщайн и Вертов — в областта на киното.

Неделчо Милев открива някои действително уязвими страни във възгледите на Базен, Кракауер, Маршал Мак-Луан; несправедливото подценяване изкуството на монтажа в светските филми; „триковете“ на техните създатели с времето и пространството; линейността им; художествената неопределеност на съдържанието като качество на „истинските поетични филми“. М. Мак-Луан обявява идейната целеустременост на „Броненосецът „Потьомкин“, „Октомери“, „Старото и новото“ за линейност, напомнящи на стойчивостта на влак, движещ се по транссибирската магистрала“. Както виждате, Мак-Луан иронизи-

ра шедьоврите на Айзенщайн, като им приписва едноплановост, неразвитост и елементарност на образното мислене. На линейността се противопоставя елиптичността, която е „толкова по-богата и съдържателна, колкото по-неопределено необяснима е основната ѝ целенасоченост“. . . Странно звучи: друга една мисъл на цитирания теоретик — за мотивите, които определят силата на зрителското възприятие. Понятието „медиум“ регламентира абсолютизирането на информационния канал в обобщение, т. е. уникалността на „посланието“ при всяко средство за масова комуникация, взето отделно. Възприятието се третира твърде произволно и тенденциозно. За М. М.-Луан субектът възприема не образа на действителността, а посланието независимо от съдържанието му, което, взето само по себе си, е вече медиум.

Неделчо Милев критикува възгледите на трима видни представители на съвременната буржоазна филмова теория и това е негово право. Но струва ми се, че редица от „полемичните му атаки“ са също спорни. Нека се спрем на някои от тях. Да вземем „безпристрастието на обектива“. Но дали това безпристрастие действително изключва намесата на субекта? Не съм убеден. Базен според мен иска да го разграничи от случайното в усещанията на твореца, в отношението му към действителността. Камерата е „възлиебник“ не само защото е проникателно око, чудо на техниката, но и защото е мощно средство в ръцете на оператора, режисьора. . . и сценариста. „Снимачният апарат е априорно реалистичен, а киноизображението — документ, свидетелстващ за доверието към действителността.“ Като подчертава априорния реализъм, Базен навярно има пред вид участието на субекта и особено на сценариста, който заедно с режисьора и оператора ръководи камерата.

Базен подчертава, че „за първи път един образ на външния свят се формира автоматически, без творческа

намеса на човека, съобразно един строг детерминизъм“. Тази мисъл можем да вземем за ключ както за обективната справедлива критика, така и за заблудите и увлеченията. Къде според мен е прав френският теоретик? В изтъкване на особеното предимство „образа на вѣнния свят“ в сравнение с художествената образност от другите изкуства, при които отсъствува автоматичността. В този именно смисъл Базен подчертава отсъствието на творческата намеса. Но явно този автоматизъм не изключва участието на човека.

Аз не търся среден, „примирителен“ път в отношението към естетическите параметри на фотографичността и монтажа, път, който да не абсолютизира едното от двете начала, но той обективно съществува в концепциите за специфичността на филмовия образ, в обективното равнопоставяне на двата фактора. . . Милев е смутен, че Кракауер нарича изкуството „магия“. Той го нарича не само „магия“, но и „поезия“! . . . Но да не се ловим за думата. . . Нима в живота ние не казваме: „Магьосник на цицуката“ (Паганини!). И има ли основание този „грех“ на „изтърваната“ дума да бъде въздиган в агностицизъм? Милев не може да се съгласи с „преувеличението“ (кавичките са мои — Г. Г.) на откривателските свойства на кинокамерата и обектива, с обособяването на филмовия образ като някаква специфична, независима от реалността и самостоятелна „трета действителност“. . . И защо в крайна сметка това становище да се окачествява като „кабалистика“, като замяна на научния подход към киноспецификата с ненаучни и антинаучни магически заклинания? Още повече, че камерата, даже когато е преувеличена нейната роля, не може при талантивия творец да създава действителност, съвсем чуж-

да на реалността. Защото тя „пѣтува“, контролирана от една художествена идея — на режисьора, сценариста и оператора, които при последна сметка са част от действителността, взета в един по-широк смисъл. Съвсем друг е въпросът, когато камерата се движи самоцелно и се стреми превратно да осмисли живота.

Критичните атаки на Неделчо Милев срещу Базен по отношение на противопоставянето и взаимното изключване на драматическата и монтажната структура също не могат да определят тежка присѣда в сферата на категорични идеалистични увлечения. Още повече, че Милев цитира мисли на Базен, които опровергават част от тия обвинения.

Моите бележки за пресилено обобщаване позицията на опонентите в идеализъм може би са спорни за едни, а за други — може би бледи и плахи. Не знам. Философските работници по-добре ще преценят къде е истината. Но даже да приемем, че „греховете“ на Неделчо Милев са по-големи (имах пред вид главно доколко са обосновани изводите за идеалистични уклони), неговият труд се явява крайно необходим (и с въпросителните си!) за нашата филмова теория. Не само защото е богат с информация, не само защото убедително разкрива спецификата на филмовия образ и тънко анализира позицията на съветските теоретици — пионери в изкуството на монтажа. Той е необходим преди всичко с логичната защита на една сериозна естетическа теза: равнопоставянето на фотографичността и на монтажа при изграждане на филмовия образ. Тук не властвуват никакви „педагогически мотиви“ за равновесие, а точните наблюдения на практиката, които приветствуват дела на науката и техниката в киното, приветствуват и неограничените възможности на твореца да бъде господар на тая техника.

Един чудака сред Холивуд

„Америка е една грешка, една гигантска грешка.“

Зигмунд Фройд

МАРИЯ РАЧЕВА

Робърт Олтмън е режисьор, който получава големите награди по фестивали като Кан и Западен Берлин, някои го смятат за най-крупната понастоящем творческа фигура на американското кино, а известната и капризна критичка Полин Кейл изминава със самолет стотици хиляди километри, за да гледа материал, когато Олтмън снима; неговите филми са единствената тема, по която споменатата Кейл и другият най-авторитетен критик на Америка Ендрю Сарис са единодушни. И въпреки това за него няма написана досега нито една книга, дори монографични статии за цялото му творчество се срещат рядко, въпреки че всички обичат да го интервюират, защото той говори обхватно, оригинално и откровенно. Къде е причината за това критическо въздържание?

Предполагам, че причината е в това, че Олтмън не се вмести в никаква критическа схема, не подхожда на никоя група и тенденция, броят и равнището на филмите му са го издигнали несъмнено поне на равнището на Артър Пен или Сидни Люмит — които са вече нещо като класици — но за класик филмите му са твърде екстравагантни и неприличащи един на друг. Но при все това Робърт Олтмън не е аутсайдер, защото произвежда филмите си в рамките на Холивуд (въпреки че наскоро основа собствена фирма), използвайки проверените холивудски методи на организация и разпространение, работи с кинозвезди (и сам създава такива!) и се стреми да съобрази оригиналното съдържание на своите филми с вкусовете на публиката, въпреки че



Робърт Олтмън

досега на никой негов филм не се е удавало да направи касов удар от рода на „Кръстникът“ и „Челюстите“. Но това не тревожи особено много Олтмън. 54-годишният режисьор с вид на добродушен ишико не държи да фигурира в списъците на касови рекорди, нито в които и да било други списъци. Той си върви по свой собствен път. В Канзас сити преминава през американските военновъздушни сили, през разни университети, през неуспешни опити да пише пиеси за радиото и през рекламно-промишлени филми. През 1955 създава първия си игрален филм „Малолетни престъпници“, а



„Дългото сбогуване“

по-късно снима отделни серии в много нашумели телевизионни поредици, като „Бонанза“ или „Бурните двадесет години“. За документалния си филм „Историята на Джеймс Дийн“ получава наградата на списание „Сетърдей ривю“. През 1968 г. снима „Равносметка“ — научнофантастичен филм, който, като гледах, не можах да повярвам на очите си, че го е правил Олтмън. Това е връх на банално, лакирано, безизразно кино. Оказа се, че фирмата Уорнър Братърс иззела готовия филм от ръцете на Олтмън и го премонтирала. И въпреки това, мисля, е имало какво да премонтират, така че да им харесва. „Нешвил“ или „Бъфало Бил и индианците“, както и да ги премонтираш, ще си останат единствени по рода си творби, защото отделните сцени са своеобразно построени и толкова богати на уникални детайли, че не можеш да им отнемеш това богатство. Искам да кажа, че каквито и обяснения днес да намерим за подобни на „Равносметка“ филми, киноявление то Робърт Олтмън започва от филма „Военнополева болница“ (1970).

Самият Олтмън казва: „Мисля, че причината за големия успех на филма трябва да търсим в това, че той не изключва никоя публика. Всички, които не отиват да гледат „Свободният ездач“, отиват да гледат „Военнополева болница“. Привържениците на Хокс намират, че това е една забавна и мръсна военна комедия.“ Понататък Олтмън разказва как продуцентите не искали да дадат сценария, който в значителна степен съдържа подигравателно острия тон на филма на посредствен режисьор. Те започнали да канят подред Кубрик, Никълз, Пен и т. н. (режисьори на добропорядъчно, старомодно кино като Дейвид Лийн или Фред Цинеман автоматически били сметени за неподходящи). Слизайки все по-надолу в списъка, стигнали до него.

Новото и неочакваното във „Военнополева болница“ е злоеият сарказъм, с който се описва ежедневието на един американски полк по време на войната в Корея. Филмът би могъл да се отнася за която и да е война, защото само веднъж в кадър се появява един кореец, и то като слуга,

поднасяйки чай, но фирмата „Фокс“ задължила Олтмън да обозначи конкретно Корея, за да не би на младите зрители да хрумне да свързват случаящото се с Виетнам.

Във филма действието не излиза извън рамките на полка, всички герои са лекари или сестри — на пръв поглед монотонна обстановка, но затова пък какъв гейзер от злополуки, глупости и безобразия изригва пред очите на зрителя. Героите по цял ден режат трупове, но третираят заниманието си с тъпо безразличие, като понякога си позволяват да концентрират погледа си не върху режещата се ръка, а върху бедрата на наблизо застаналата сестра: „Почеша ме по носа!“ — казва главният герой Пиърс на асистентката си, докато с един трион стърже един човешки крак на две. Филмът изобилствува с подобни сцени — запознанството на двамата главни хирурзи Пиърс и Макинтайър става по следния начин: Пиърс иска да смая новодошлия с чашика мартини, но Макинтайър невъзмутимо му отвърща, че без маслина в чашиката мартини не пие и пред на свой ред смаяния Пиърс изважда от джоба си бурканче с маслини. Всеобщият цинизъм е така завладял всички военни от най-висок до най-нисък чин, че единственият, който прави изключение — и то не от патриотични съображения, а от религиозни, — бива обявен за луд и в усмирителна риза напуска полка.

Динамиката на повествованието, блестящите актьорски постижения дори в епизодичните роли и богатството от режисьорски находки окачествяват „Военнополева болница“ като едно рядко по рода си произведение на американското кино. Подигравката с войната е нещо непознато за Америка. И то каква подигравка — не веселите френски казармени водевили, а краен, безогледен сарказъм. Работата обаче е там, че не авторът се подиграва с показваното, а самите герои (поне двамата главни), а авторът се идентифицира с тях. Призна-

вам, че когато за първи път гледах филма, го оценях като тънко изпипана машинация, където под предлог, че се разобличава войната, се разобличава нещо абстрактно, непристъпващо в кадъра, а американската армия се представя като група от психически здрави и суперразумни индивиди, които, попаднали в абсурдна ситуация, намират единствено правилния начин да отговорят на абсурда с абсурд.

Но следващите филми на Олтмън доказват, че за него е недопустима каквато и да е похвала на армията и всяка друга официална институция независимо от формата, с която би си послужил. Като изключим несполучливия експеримент „Брустър Макклауд“ (1970) и психоаналитичния етюд „Картини“ (1972), всички останали негови филми („Калифорнийски покер“ (1974) в много по-малка, едва забележима степен) са посветени на една и съща тема — изследване на корените и проверяване на истинността на най-популярните американски митове.

Както знаем, американската култура е много млада в сравнение с европейската и се е образувала като сплав от културите на различни нации. Това я прави несъмнено еkleктична, но заедно с това и изключително жизнена и способна да поглъща елементи от най-различно естество. В Америка няма например елитна култура, състояща се от класически творби и булеварден кич. Там и най-издигнатата литература си е служила с разни предания и слухове, т. е. с образци на орално-фолклорна култура, и докато образувалите се преди повече от хиляда години европейско-християнски митове днес са застинали като мраморни статуи, до които не всеки има право да се докосне, то американските митове са се създали през последните две столетия почти пред очите ни и разказват за личности, живели преди стотина години, които все още имат по някой жив свидетел. Така например митове

като известни каубои или чичо Том, или знаменитите нюорлеански джазмени са живели вчера и поради това би трябвало да не носят безите на вкостеняване и бронзиране.

Но XX век е векът на медиите и на активната масова комуникация и следователно на много ускорено митотворчество. Докато преди векове древногръцките герои са се нуждаели от няколкостотин години, за да станат достояние на европейската цивилизация. А каубоите само за 30 години литература и 30 години кино са постигнали вече статуса на общонационални архитипове. Или пък известното шоу „Гран Оле Опри“ на „кънтри и уестърн мюзик“ само след няколко десетки години традиция вече има значението на истински религиозен празник със свои обреди, шествия, церемония на протичане и т. н.

Робърт Олтмън, струва ми се, повече от всеки друг американски кинотворец си е дал сметка за гореописаните особености на културата и обществения живот на САЩ. В поредните си филми той разчепква най-главните американски митове, тези, които знае всеки и които до известна степен определят съзнанието на американеца: треската за злато, честния детектив, годините на голямата криза и процъфтяването на гангстеризма, фестивала „Оле Опри“ и изобщо проблема за създаването на звездите, мита за светкавичното забогатяване, индианците и техните унищожители, еманципацията на американката.

„Маккейб и мисис Милър“ (1971) може да мине и за уестърн. Един предприемчив наглед мъж преследва миража на златото някъде из непристъпните златотърсачески поселища в Аляска. В сравнение с уестърните, които познаваме, тук всичко е „не така“: вместо ясната и красива любов — неясна и мъчителна страст към една наркоманка, вместо постепенно да овладява положението, Маккейб с течение на времето все повече

се обърква и загубва самонадеяната си поза. И най-важното: за пръв път след „Ловци на скалпове“ на Сидни Полак (1966) видях, че всъщност златотърсачите са били мръсни и окъсани, че са се хранили еднообразно и мизерно, че всичко наоколо е тънело в прах и кал и при честите сблъсъци на човека със стихии не човекът (както е прието в класическия уестърн), а стихии излизат победител. Улучен от куриум, Маккейб бавно, в течение на денонощие умира, засипан от сняг. „Говечето умирания на Запад са били много бавни — казва Олтмън — и хората са се мъчили по три дни, докато ги довърши гангрената, защото не е имало медицинска помощ. Трябвало е да те улечат в главата или сърцето, за да умреш веднага — нещо много рядко за разстоянието, от което се е стреляло, и оръжията, които са се употребявали.“

„Дългото богоуване“ (1973) е екранизация на известния едноименен роман на Реймънд Чендлър и представя най-популярния (може би след Шерлок Холмс) детектив Филип Марлоу, игран от множество големи актьори -- напр. Хъмфри Бозарт и Робърт Мичъм. Във филма на Олтмън Елиът Гулд е млад, объркан и без самочувствие — той едва ли не по невинност от него случайност се справя с аферата. Читателят може да си представи удара, който Олтмън нанася на митическия образ на частния детектив — една от най-положителните фигури в американската филмова и литературна традиция. „Точно това исках да направя — казва Олтмън, — да го очисти от героичните му атрибути. Един от героите му каза: „На твоето място бих си строшил врата само и само да намеря една по-достойна професия.“ Защото в това няма нищо достойно, това не е даже професия. Частните детективи са жалки шпиони, подходящи само да ускорят някой развод и да намерят изгубена кола.“

„Крадци като нас“ (1974) разказва за трима гангстери и едно момиче в

края на 20-те години, когато всеобщата криза ги принуждава да крадат и жестоко да загинат. Измежду значимите филми на Олтмън този ми се вижда най-плосък и обикновен. Просто Олтмън не е намерил в себе си сарказъм към героите — той ги третира с бащинска симпатия, която обаче също не достига обичта, с която Артър Пен например дарява своите Бони и Клайд — колоритни, неповторими хора, които обществото прави зверове. В сравнение с баладичната стилизация, която Артър Пен избира за изобразителен метод, Олтмън остава на равнището на бито-описателския реализъм, без обаче нито за миг да изпадне в мелодрама.

„Калифорнийски покер“ (1974) показва двама запалени играчи на хазарт, които, притиснати от мизерията, се принуждават да играят остро за пари и спечелват. Стават богати, но и много нещастни, защото играта е загубила своя смисъл и чар. „Нешвил“ (1975) е според мен най-хубавият филм на Олтмън. В него режисьорът си поставя амбициозната цел (и я постига!) да портретира обществения живот на САЩ чрез тясното преплитане на две теми: политика и шоубизнес. В столицата на щата Тенеси, център на „кънтри и уестърн музик“, изборната кампания за губернатор подсилва и оцветява песенния фестивал, а фестива-

„Нешвил“



лът създава на кандидата за губернатор популярност. Така Олтмън в случая анализира два американски мита: този за демократичния характер на изборите и този за лекотата, с която неизвестни хорица в един миг стават звезди.

„Бъфало Бил и индианците“ (1975) се заема с последния етап от живота на легендарния убиец от дивия Запад, когато той създава огромно шоу, илюстриращо неговите собствени „подвизи“. Съгласно „гениалното“ хрумване на Бил дори известният божид Седящият бик трябва да вземе участие в шоуто, играейки себе си.

„Три жени“ (1977) сравнява съдбата на три съвременнички, едната — жертва на повърхностната еманципация, чиято единствена цел е да улови някой мъж, другата — наивна девойка от провинцията, третата — омъжена, но след това прекъснала всякакво общуване с околните и рисуваща навсякъде огромни, озъбени зверове. Струва ми се, че в този филм, както и в „Крадци като нас“, сарказмът на Олтмън е отстъпил значително място на симпатията му към героите, които, както става ясно, в едно алиенирано общество като жени са подложени на двойно по-силен обществен и психически натиск от мъжете.

След като се помъчих да представя накратко творчеството на Олтмън филм след филм, ще се опитам да определя най-характерното за всички тези филми. Олтмън явно принадлежи към поколението на „рушителите на митове“ в американското кино, въпреки че най-големите му успехи идват няколко години по-късно от тези на Сидни Полак, Артър Пен или Майк Никълс. Но докато другите отправят във филмите си фронтални атаки срещу най-популярната, най-делнична форма, чрез която тези митове функционират в съзнанието на средния американец, то Робърт Олтмън пречупва всичко през призмата на масовите медии: шоу, телевизия, ра-

дио. Той се стреми да изследва процеса, при който митовете се формират именно посредством медиите. Например в „Крадци като нас“ героинята непрекъснато слуша радио (най-голямата новост за края на 20-те години) и зрителят възприема ставащото върху екрана през заливащия го поток от слухова еkleктика, която впрочем до голяма степен определя и самото поведение на героите.

Тъй като в центъра на филма „Нешвил“ се намира фестивал на песни, естествено е музиката да играе голяма роля за построяването на творбата. Но за Олтмън песните не са развлекателен елемент, те до голяма степен сами по себе си съдържат характеристика на изпълнителите си. Тези песни (с едно или две изключения) са с блудкаво-сладникав текст и музика, без дълбочината и оригиналността на най-добрите от образците на „кънтри мюзик“. Не случайно Олтмън е накарал актьорите сами да напишат и изпълняват песните си — той е знаел, че те като аматьори в музиката ще се плъзнат само по повърхността на най-ефектното в жанра и ще произведат именно кича, необходим на Олтмън, за да се подиграе генерално с цялата шумотевица, сред която освен идоли и техните запалени обожатели се въртят цяла маса от неизбежни паразити: агитатори на кандидата за губернатор, различни видове маниаци, които отчаяно мечтаят да станат звезди, объркани младежи и дебнещи репортери. Най-интересното, което Олтмън постига, обрисувайки този хаос, е откритието на зрителя, че в тази тълпа всеки се опитва да надвика другите и да привлече вниманието към себе си, но никой никога не слуша. Напрежението завършва, както подобава на Америка, с изстрел — един невротизиран млад човек стреля в главната звезда Барбара Джин, която за мнозина тук е нещо повече от самия президент. След мигновено объркване („Тук не е Далас, тук е Нешвил!“ — крещи окър-



„Бъфало Бил и индианците

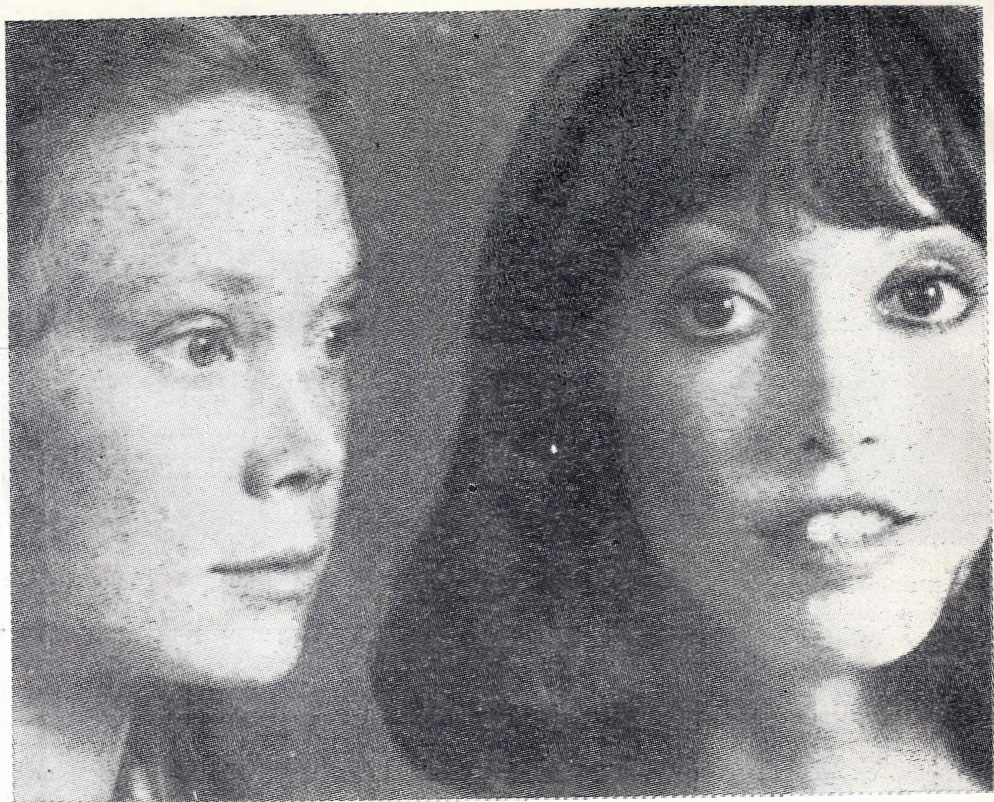
авеният партньор на звездата) едно окъсано момиче грабва микрофона и тълпата му приглася. Всичко продължава сякаш нищо не се е случило.

В „Бъфало Бил и индианците“ Олтмън противопоставя два мита — на „безстрашния убиец на червенокожи“ и на неговите индиански жертви, като разбива на пух и прах и двата. Бъфало Бил е надут и страхлив фукло, който става за смях в резултат на собствените си „хитри“ хрумвания. Самите индианци не са по-добри. Седящият бик е вдетинен старец, когото музикбоксът интересува повече, отколкото сериозните спорове около неговата особа. Впрочем зрителите в цирка на Бил, който в популярно-профански вид разиграва историята на Америка, игнорират Седящия бик и приемат неговия преводач Холси, който с великанското си телосложение повече съответства на шествувания мит за индиански вожд, отколкото съсухреният старец. По-късно Холси ще продаде честта на умрелия си вожд, като се съгласи да играе ролята на Седящия бик в двубоя с Бъфало Бил и да

бъде победен. Тук не става дума за подигравка на Олтмън с индианците, а с митовете на средния американец за индианците.

Както се вижда, Олтмън не само организира своите филми с ясното съзнание за правилата на зрелището, но също така зрелището като факт и като бизнес е обект на изследване и предмет на филмите на режисьора. Той вижда и представя своята страна като един гигантски шоу-бизнес, чиито конци се дърпат от малцина, но в което участвува мнозинството, без да подозират, че произвеждат вулкан от ненужни страсти, енергия и безумие. Според споменатите правила на зрелището картината трябва да бъде пълна и ефектна, но без особено задълбочаване в психиката на героите. Затова образите при Олтмън най-често значат нещо, а не представяват изграждащи и развиващи се човешки характери. Те са по-скоро символи на дадени понятия, чиято мозаична съвкупност става посланието на автора към зрителите, това, което той иска да им съобщи.

Филмите на Олтмън са социални



„Три жени“

филми. Техните качества се проявяват главно по две линии: висок професионализъм и остър сатиричен поглед, от една страна, а, от друга, критически патос по отношение на съвременна Америка. Дори филмите на Олтмън с исторически сюжети са по начин на въздействие съвременни. Въпреки буйната си фантазия той е силен там, където се придържа най-близо към действителността. Експериментите му да премине от областта на реалното към тази на нереалното — например сцената с нощната поява на мъртвия Седящ бик пред Бил Коди или пък размяната на личности между двете героини на „Три жени“ — не принадлежат към щастливите хрумвания на твореца, защото те замъгляват яснотата на авторското мислене, без да го задълбочават. Но затова пък, когато

даде воля на сарказма си, Олтмън става неповторим: в „Три жени“ попадаме в едно китно американско градче, което е сякаш измислено от Уолт Дисни, така лъскаво, бездушно и абсурдно; като декор стоят палмите по улиците му и сред прозрачните води на басейните, стройни момичета придружават страшни, криви и изродени от старост милионери и милионерки. Сред този съвременен паноптикум се движат мъже, маскирани като каубои, и жени, маскирани като нежни и предани кукли. Всеобщ маскарад, в който всеки играе някаква роля, мъчейки се да скрие самотата и отчаянието си зад пози, заучени фрази и движения. И колкото повече гледаш, толкова повече ти се струва, че Олтмън се е опитал да намери най-подходящата метафора за Америка, която той вижда.

СССР

В студията „Максим Гсрки“ режисьорът Владимир Спешнов по собствен сценарий снима филма „Цената на истината“, посветен на живота и дейността на Иля Илич Мечников. „Привлича ни възможността разностранно да покажем този забележителен учен и философ, казва режисьорът. Оттук и двата пласта, върху които се развива действието. Наред с обикновения ход на сюжета — разказва се историята на откритията на Мечников, неговите отношения с жена му и приятелите, ще се развива изобразително-музикалният образ на движението на мисълта на нашия герой...“ В главните роли участват Никита Подгорни, Евгения Уралова, Михаил Глузки, Леонид Марков.

Кинодилогия по романа „Баща и син“ на Георгий Марков поставят в „Мосфилм“ режисьорите Владимир Краснопольски и Валерий Усков. Двете части носят названията „Съборената тишина“ и „Предчувствие за огън“. В първата част действието се развива в началото на 20-те години, във втората — през 30-те. „Разказваме за времето, когато така чудно, приказно се променяха хората, почувствуваха се стопани на своята земя, разказваме за първите стъпки на съветската власт в Сибир, за първите комунари — са заявили в едно интервю създателите на филма. — Ще бъде отделено много внимание на бита и живота на хората в Сибир. Централно място в първия филм заема разказът за комуниста Роман Бастриков. Бихме ис-



Режисьорът Вълго Радев завърши снимките на телевизионния филм „Адаптация“, сценаристи — Райна Топова, Вълго Радев. На снимките сцени от филма с участието на актрисите Ели Скорчева и Наташа Кръстева



кали този разказ да прозвучи като оптимистична трагедия, защото делото на бащите се продължава от децата. Във втория филм ще покажем възмъжаването в борбата на сина на Роман Алексей, който тук е главен герой.“



Маргарита Володина, Николай Крюков, Владимир Балашов, Егор Ледогоров изпълняват главните роли в детективския филм „Шестият на златните животни“, който се снима в „Мосфилм“ от режисьора Теодор Вулфович. В един град на Средна Азия е открито златно скровище. Няколко дни

след това то изчезва. Главният герой е скромен работник от един музей, малко странен, предан на своето дело.

„Мой любим живот“ е главнието на новия филм, постановка на режисьора Пьотр Тодоровски. „Действието се развива в един малък миньорски град, но макар и главните герои да са миньори по професия, филмът не засяга производствени проблеми — говори за своя филм Тодоровски. — Показваме един ден от живота на голямо работническо семейство, ден дълъг, труден, щастлив, тъжен. Имам желание да раз-

кажа за поколение, което ми е близко, което пое върху себе си тежестите на страшната битка с фашизма, да разкажа за тези хора не като за войници, а като за граждани на нашата съвременност. С какво живеят, какви са станали, не са ли остарели душевно...“

В своя нов филм „Полет“ режисьорът Сава Кулиш е поканил за изпълнител на ролята на Константин Едуардович Циолковский поета Евгений Евтушенко. „Съгласих се да се снимам в ролята на Циолковский — е заявил поетът — не защото тази роля изглежда сензационна, екстравагантна, това би било крайно нескромно, а защото бих искал да засвидетелствам цялата си любов и възхищение към този поет на Космоса. Изпълва ме чувството на радост и същевременно на голяма отговорност...“

За пръв път „Отец Сергей“ на Л. Н. Толстой е екранизиран през 1918 г. от Яков Протазанов, а голямото актьорско майсторство на Иван Мозжухин, превъплътил на екрана образа на отец Сергей, е оставило ярка следа в историята на киното. Както вече съобщихме, филм за този забележителен разказ снима сега режисьорът Игор Таланкин („Чайковский“, „Избор на целта“).

„Толстой е работил над този неголям по обем разказ десет години — казва И. Таланкин. — Едновременно той е писал и „Възкресение“ и много от проблемите, които са го вълнували, е засягал и в този разказ. Героят княз Касатски, аристократ, добре познат във висшето общество, напуска своята бле-

Киностудиите „Мосфилм“ и „Арменфилм“ снимат съвместно историческата киноопера „Изпитание“. Това ще бъдат два пълнометражни филма — „Падащата звезда“ и „Разбитите окови“, режисьор — Едмонд Кеосаян. В главната роля популярният съветски актьор — Армен Джигарханян



стяща кариера и светския живот, за да търси истинските морални ценности. Този психологически процес е предаден от автора с несравнима дълбочина. . . Щастлив съм, че се връщам към Толстой. В живота на всеки творец настъпва момент, когато преценява досегашното си творчество, разглежда го от нова гледна точка. Не винаги това води до положителна оценка. Поради това работата над Толстой е за мен разширяване на хоризонта, откриване на нещо ново, а не повторение. Изисква се максимална мобилизация на чувствата, на таланта на съзнанието. Убеден съм, че един филм може да бъде еквивалентен на прозата, че може да предаде нейното съдържание, емоция и мисъл. Трябва само да се намери собствен ритъм, собствен език.“

В ролята на отец Сергей зрители ще видят Сергей Бондарчук.

ПОЛША

В творческия колектив „Силезия“ ще се снима филмът „Частният живот на Ханс Франк“. Сценария пишат проф. Францишек Ришка и режисьорът Витолд Ожековски. „Нашият сценарий не предвижда нито описание на военни действия, нито ежедневието на окупацията, видено през очите на жертвите — отбелязват авторите. — Ще покажем окупацията през очите на окупаторите, управлението на губернатора на Полша Ханс Франк и всичко, което го е довело на този пост. В неговия живот като в огледало се отразява безправие, нечовешкото отношение, истината за хитлеризма. . .“

Режисьорът Збигнев Кужмински подготви в колектива „Илюзион“ филма „Сто коня към сто бряга“ по мотиви на романа на Казимеж Кужневски. От окупирана Полша пристига в Лондон курьер с много важна за англичаните пратка. Събитията се развиват на фона на всенните действия през Втората световна война и са свързани с освободителното движение на полския народ. Голяма част от снимките ще бъдат направени в Чехословакия, ГДР, Унгария, Австрия и Швейцария. Оператор е Йежи Рувич.

Режисьорът Витолд Лешевич снима петсерийния филм „Доктор Мурек“ по едноименния роман на Тадеуш Доленги Мостович. Филмът разказва драматичната съдба на един интелегент през време на най-голямата безработица в периода между двете световни войни.

Анджей Вайда е получил италианската награда „Давид ди Донатело“ за високи художествени постижения. Лауреати на тази награда са Микеланджело Антониони и Робер Бресон. И още едно признание за А. Вайда — на XVIII филмов фестивал в колумбийския град Картаген неговият филм „Обетована земя“ е получил първа награда, а Вайда е посочен като най-добрия режисьор на прегледа. В конкурса са участвували седемнадесет страни.

Повече от 240 делегати са присъствували на XV изборен конгрес на Федерацията на дискуссионните филмови клубове. За нов председател на федерацията е избран А. Вайда.



На снимката младата съветска актриса Елена Циуплакова, позната на зрителите от филмите „Кълачът не го боли глава“, „Крачка насреща“, „Ненавист“ и „Ключ без право на предаване“



Инокентий Смоктуновски (Захар Бардин) в съветския филм „Врагове“ по едноименната пиеса на Максим Горки. Режисьор — Радион Нахаметов

Режисьорът Борис Бунеев снима филма „Злият дух на Ямбуи“ — разказ за един от трудно достъпните райони на Източен Сибир и неговите местни жители — евенките



УНГАРИЯ

В новия си филм „Предупредителен изстрел“ режисьорът Петер Бачо („Изстрел в главата“, „Роял във въздуха“) остава верен на съвременната младежка тематика. Филмът е съчетание на репортаж и фейлетон с игрални и документални елементи. Действието протича в средата на студенти архитекти от политехническият институт в Будапеща. Тази среда е представена през очите на човек от по-старото поколение — директор на шахта, на когото звънят от милицията и му съобщават за арестуването на дъщеря му. Филмът е основан върху действителни събития. Главните роли изпълняват Ержбет Кутведи, Петер Андорай, Агостон Шомин.

Известният унгарски оператор Янош Жомбой, дебютирал като режисьор с комедията „Кенгуру“, е снимал втория си филм — „Навеждането е забранено“.

Малка железопътна станция в Южна Унгария. На входа на гарата виси надпис: „Алмамелет“ („При ябълката“). И действително всичко наоколо — камioni, вагони, коли, е препълнено с ябълки. Ябълковите дървета са натезали от плод. На станцията спира влак. Слиза само един пътник — младеж в дънки. Той е пътувал без билет, кондукторът го открива и го сваля на тази станция. Неговото пристигане нарушава покоя на това тихо затънтено място. В главните роли — Дюла Бодроги, Мари Киш, Ференц Бенце, Янош Сикора.

ЮГОСЛАВИЯ

Новият филм на режисьора Горан Паскалевич („Паза-

чът на зимния плаж“) има интересното заглавие „Кучето, което обича да се вози на влак“. Сценарият е написан от Гордан Михич (автор и на „Пазачът на зимния плаж“).

... Случаят среща една вулгарна 28-годишна жена, избягала от затвора, осъдена за кражба на крупна сума, с двама мъже. Единият, млад и наивен, от година търси едно куче — единствения спомен, останал от баща му. Бащата бил железничар и кучето винаги пътувало с него. Другият мъж е бивш каскадьор, който поради възрастта си не работи вече в киното. „За мен — казва режисьорът — влакът, това е „парабола“ на човечеството, където се срещат хора от различни среди със свои противоречиви интереси, но всички вървят в една посока...“ В ролите — Ирфан Мансур (героят от „Пазачът...“), Светлана Бойкович, Велимир Живойнович.

ИТАЛИЯ

Първият филм на Умберто Силва, заснет преди осем години, минава незабелязано. През тия години Силва добива известност като критик, публицист, историк, общественик. Неотдавна по италианските екрани се е появил неговият нов филм „Трудно е да се умира“, който привлича вниманието на критиката. Филмът е сложен, „неговата многозначност и многобройните му алегии ни карат да си спомним за филмите на Пазолини“ — пише в. „Паезе сера“.

Сюжетът е построен на принципа на ретроспекцията. Началото е в 1941 година. Към Рим настъпват съюзническите войски. Фа-

шистият главатар Франческо Мартизоло (артист Джерардо Амато) очаква немци, които да го прехвърлят на север заедно с жена му. След това камерата пренася действието в 1911 г., когато младият анархосиндикалист Франческо в знак на протест срещу нахлуването на италиански войски в Либия стреля в един италиански генерал. Той се спасява в австрийското посолство, а след това отива доброволец в Либия! По-късно пък се нарежда в редиците на фашистите. Кинокритикът К. Казулич отбелязва, че филмът като че ли илюстрира много от теоретичните постановки в трудовете на Силва, а самият образ на Франческо е взет от книгата му „Идеологията и изкуството на фашизма“, издадена в 1973 г.

Много италиански режисьори са принудени да работят в Шатите, защото процентите в Италия не винаги са в състояние да намират необходимите средства. Така Марко Фереро снима сега в Ню Йорк „Довиждане, маймуно“ с Жерар Депардйо и Марчело Мastroяни. Бернардо Бертолучи също възнамерява да направи нов филм „Луната“ в САЩ. Както е заявил режисьорът, това ще бъде интимно-психологична студия, сантиментална, но и жестока. За главната роля е поканена Лив Улман. Франко Дзефирели вече е пристъпил към реализацията на нова версия на „Шампионът“, снет от Кинг Видор през 1931 г.

Съветската актриса Валентина Шендрикова („Крал Лир“) сега се снима в съветско-чехословайската продукция „Трасето“





Сцена от унгарския филм „Акцент“, режисьор — Ференц Кардош

Това е историята на един боксьор, който не иска да се раздели с ринга. Тази роля ще изпълнява Райън О'Нийл. Елио Петри, който сега режисира „Нечисти ръце“ по Сартър с Марчело Мастоияни за Италианската телевизия, ще снима в Щатите „Зоологическа градина“ с Джек Никълсън, а бащата на италианския уестърн Серджо Леоне работи вече там филма „Веднъж в Америка“ — панорама на американския гангстеризъм от 20-те години до днес. Двадесет години Леоне носи този свой замисъл, осем пъти е преработвал сценария.

ФРАНЦИЯ

Популярната френска актриса Милен Демонжо („Фантомас“) е заета с подготовка на новата си роля във филма „Подпис: Фюракс“. Тя е и автор на сценария.

Наградата „Жан Виго“ за 1977 г. е присъдена на режисьорката Диан Кюрис за филма „Дяволската ментовка“, по собствен сценарий. Това е нейният режисьорски дебют. Герои на филма са две сестри: Ани — на 13, и Фредерик — на 15 години, които живеят с разведената си майка. Баща си виждат много рядко. Действието се развива през 1963 — годината на убийството на Кенеди, нападението на пощенския влак в Англия, терористичните акции на ОАС, края на войната в Алжир, полета на Валентина Терешкова, триумфа на Бийтълз. „Този като че ли прустовски филм — пише Самуел Лашиз в „Юманиндеманш“, е реконструкция на епохата, която режисьорката с носталгия си спомня, епоха щастлива за нея и същевременно пропита с тъга.“ „През 1963 г.

бях на четиринадесет години, колкото моите героини, казва Диан Кюрис. Разговарях с момичетата, които играят в моя филм. Между тях и моето поколение има много съществени различия по много въпроси. Днешните девойки знаят почти всичко за живота и това им пречи да мечтаят. Когато бях на техните години, имах желанието да върша нещо. Бунтувах се. У тях липсва огънчето на бунта, примиряват се с празния си и лекомислен живот, бъдещето не ги мами. . .“

Режисьорът Жак Дери снима филма „Пеперуда на раменете“ по сценарий на Жан-Клод Карие и Тонино Гуера. Това е филм за отчуждението, безпокойството, за онова, което в много западни филми се нарича „атмосфера на нашето време“. Авторите са се ограничили с показване само на фактите, без да се задълбочават в причините. Историята, разказана във филма, е наглед проста. Един моряк (Ино Вентура) иска да прекара трите си свободни дни в Барселона. Очаква пристигането на жена си. Случайно отваря вратата на една чужда стая в хотела и бива въвлечен в един тайнствен и тревожен свят, ста-

Актрисата Ева Боровик в полския филм-приказка „Цяла седмица“, режисьор — Тадеуш Киянски



ва участник в страшни събития.

Лино Вентура доста отдавна се е появил на екрана. Отказвал е на много предложения, но с готовност се е съгласил да участва във филма на Ж. Дери.

Клод Льоуш ще финансира серия филми по сюжети от Стрия завет. С този свой проект той е заинтересувал няколко режисьори, между които Ингмар Бергман и Ален Рене, предоставяйки им свобода на интерпретация на темата.

Кристиан Жак („Фанфан Лалето“) е посетил неотдавна Съветския съюз във връзка с проекта за създаването на съвместен филм по романа „Година 93-а“ на Виктор Юго. Снимките ще започнат през лятото в СССР. Актьорският състав още не е уточнен.

Франсоа Трюфо е завоювал слава не само като талантлив режисьор, но и като великолепен актьор. Неотдавна той се е снел в ролята на френския учен Лаккомб в американския филм „Среща с третия вид“ на Стивън Спилбърг, разказващ за първите контакти на земните жители с пришълци от Космоса. Скоро в Рим ще започнат снимките на „Кравите се поправят през есента“, където Трюфо също изпълнява една от главните роли. А междувременно Трюфо-режисьорът снима филма „Зелената стая“, в която Трюфо-актьорът играе главната роля.

АНГЛИЯ

Британската телевизия ще снима на островите Галапагос филм за живота на Чарлз Дарвин и неговото около-

светско пътешествие на кораба „Бигъл“. За тази цел от перуанското пристанище към Галапагос е тръгнал корабът „Маркиз“, точно копие на Бигъл. В ролята на Ч. Дарвин се снима английският актьор Малкълм Стодарт.

В английската кинематография навлизат редица млади режисьори. Със своя дебют е обърнал внимание Кристофър Кинг с „Видна фигура“. Това е портрет на един известен футболист, който се стреми да се освободи от натиска и влиянието, упражнявани върху него от звездите на професионалния спорт.

Режисьорът Майкъл Винер ще екранизира романа „Кой уби Оуен Тейлър“ на Р. Чандлър. Действието е пренесено от Калифорния в Англия. В главните роли — Робърт Митчум, Сара Мейла, Канси Кларк.

САЩ

Трима известни американски актьори са се появили в ролята на режисьори. Уорън Бийти снима „Небето може да почака“, в който изпълнява и главната роля. Негови партньори са Джули Кристи и Джеймс Мейсън. Джек Никълсън режисира филма „Пътят към юг“. Освен него в главната роля във филма участвуват Мери Стийнбъргър, Кристофър Лойд; Бърд Рейнолдз работи над филма „Край“. Той също изпълнява централната роля с партньори Джоан Уцуорд, Пет О'Брайън, Мирна Лой.

Новият филм на известния американски режисьор Мел Брукс „Страх“ въпреки заглавието си е весела коме-

дия. Режисьорът е направил една остроумна пародия на филмите на ужасите на Хичкок, като е използвал всички най-страшни сцени от неговите „Птици“, „Психо“ и др. Популярният до неотдавна жанр на киноужасите губи зрителите си, които сега с по-голямо удоволствие гледат пародията на екранните кошмари.

Полската актриса Кристина Янда във филма „Границата“, сценарист — Юзеф Хен (по мотиви от творчеството на полската писателка София Налковска), режисьор — Ян Рибковски



СЦЕНАРИЙ

Св. Бъчварова
Ив. Ничев
Ж. Рагева

БУЗМЕ-
РАТЪГ

Малката уличка пред операта е препълнена с хора. Сред тях бавно се движат коли, които докарват най-елегантните ценители на музиката на Гуно. Привечер е. . .

Фоайето и коридорите, които водят към двата гардероба, започват също да се запълват. Между хората се провира около 24-годишен младеж, когото ще наречем Михаил. Не е красив, но има нещо в погледа и в израза на лицето, което впечатлява. Облечен е с дънки и пуловер, доста неподходящо за случая и затова събужда най-различни реакции — от недоумение до презрение. Невъзмутим си пробива път с лакти. По-наблюдателните ще забележат, че поведението му издава по-скоро една вътрешна стеснителност, отколкото просташко дебелоочие.

В средата на фоайето е застанал друг младеж. Той е доста нисък, с широко отворени, сякаш от уплаха очи. Облечен е в костюм, ушит явно от старомоден провинциален шивач. Прехвърля от ръка в ръка няколко дебели книги. Ще го наречем Петър. Първият звънец вече бие. Когато почти отчаян тръгва към изхода, се появява Михаил, който го прегръща и повлича към вратата, на която е написано „служебен вход“. На този фон вървят и началните надписи на филма. От залата вече долита разсвирването на оркестъра.

Мишо и Петър са се излегнали в малко помещение, пълно с осветителни тела. Петър се е надвесил над публиката с огромен военен бинокъл в ръка.

ПЕТЪР: — Христатиев е тука.

Подава бинокъла на Михаил и с ръка го насочва към лицето на човек с очила, не по-възрастен от 40—45 години. Михаил гледа мъжа през бинокъла и ту го уголемява до gros, ту съвсем го намалява. Христатиев, сякаш усетил погледите им, започва да се върти неспокойно.

МИХАИЛ: — Тази кобра до него трябва да е жена му.

Сякаш за да потвърди това, човекът с очилата се навежда към жената и нещо ѝ шепне на ухото.

МИХАИЛ: — Сега разбирам защо е толкова активен в университета.

ПЕТЪР: — Мислиш нещо с Бистра? . . . Не ми се вярва.

Камерата отново започва да пълзи по лицата на хората от първите редове. Спира рязко заедно с тихото, изразяващо изненада изсвирване на Михаил.

МИХАИЛ: — О-хо!

ПЕТЪР: — Какво бе? Какво видя?

МИХАИЛ: — Карамфилов ми е дошъл на крака.

ПЕТЪР: — Кой, редакторът ли?

Наблюдаваме мъж на около 50 години, облечен в изрядно тъмно облекло. Физиономията му е от онези, за които още от първия миг със страхопочитание си казваме — този човек е с огромен интелект, но идват тревожни мигове, когато се чудим къде да го класифицираме. До него е седнало екстравагантно младо момиче, което върти в ръка изящно театрално бинокълче.

МИХАИЛ: — Каза тия дни пак да намина. . . Да го спра ли в антракта?

ПЕТЪР: — Не е удобно. С мадама е.

МИХАИЛ: — Последния път ми каза — идвайте насам, да се видим, да си поговорим. . .

ПЕТЪР: — Всички така разправят.

МИХАИЛ (въздиша): — Две години ме мотка вече.

Михаил скача и застава до прожектора. . .

. . . Завесата бавно се вдига. Сцената представлява кабинет на средновековен учен.

Доктор Фауст е потънал в дълбок размисъл. Не му е по силите да разгадае смисъла на битието и решава да умре. Изведнъж от прозореца долита песен на девойки и тя прозвучава като призив на младостта, любовта и щастието. . .

Петър е седнал в служебното кафене. Поразен наблюдава хористите, които са се наредили на опашка за кафе. Макар и в живописни костюми, пред него стоят угрижени жени на възраст между 50 и 120. Появяват се девойки от балета, седат безцеремонно на неговата маса и започват да си оправят трикото и палците. Петър е замръзнал и не смее да ги погледне. Вади листче и започва да си записва. Така се чувства по-сигурен. Приближава се млад човек, облечен като дух, сяда на неговата облегалка и се обръща към едно от момичетата.

— Райне, кажи на Вели, че утре се събираме у нас. . .

Намига ѝ, след което поглежда към Петър.

— Какво пишете, младежо? Писмо до любимата ли?

Петър смутен свива листчето. На него можем да забележим няколко строфи. Петър пише стихове.

Фоайето се оглася от първия звънец. Карамфилов оживено разговаря с възрастен човек. Засага ще го наречем Непознатия. Редакторът го е хванал под ръка и бавно се движат между хората. Михаил се мъчи незабелязано да се движи след тях, тъй като го е страх да не го изпусне в тълпата. Ситуацията е почти комична, тъй като поведението и яркото му облекло са най-малкото подозрителни за околните. От разговора на Карамфилов с Непознатия долитат само отделни думи като „блестящо“, „оригинално“, „първо по рода си“. . . Бие вече вторият звънец и те неочаквано бързо се разделят. Карамфилов почти се изгубва в тълпата. Михаил се хвърля след него да го догони. Карамфилов хлътва в една врата, на която е нарисувано елегантно денди с цилиндър на главата. Михаил спира пред вратата и явно се чуди какво да предприеме. Фсайето започва да оредява. Решава се и влиза вътре.

В това време в кафенето към Петър се приближава усмихната хубава жена, облечена в сценичен костюм. Не ѝ обръща внимание, но когато тя застава над него, той смутен се изправя. Жената, която ще наречем Нина, сяда и продължава да го гледа със загадъчна усмивка. Петър глупаво се усмихва и също сяда.

НИНА: — Не се напъвайте. По очите ви разбирам, че не ме познахте.

ПЕТЪР: — Не мога да си спомня. . .

НИНА: — А сте ми идвали на гости. . . Синът ми все за вашето бяло конче пита:

ПЕТЪР: Да, да. . . Сетих се.

НИНА: — Щяхте дори стихотворение да пишете за мене.

Петър смутен се е изчервил като ученик на първа среща.

ПЕТЪР: — Ха! . . . Мишо тогава ги наговори едни. . .

НИНА: — Виждате ли как ни принуждават и нас да пропишем. И то без особена дарба.

Вади листче, сгънато на четири, и му го подава.

— Предайте го на вашия приятел.

Отново се чува звънецът.

Михаил бавно си мие рацетѐ и се ослушва. Облицованата в бели плочки тоалетна е празна. Чува се отваряне на врата и се появява Карамфилов. Застава на съседната мивка, пуска водата и в този миг Михаил му подава малко сапунче.

МИХАИЛ: — Добър ден, др. Карамфилов.

КАРАМФИЛОВ: — Вече добър вечер. . . Благодаря.

МИХАИЛ: — Имам разказ оставен при вас. . . Исках да разбера. . .

Карамфилов се усмихва широко и артистично разперва ръце.

КАРАМФИЛОВ: — Чудесно. . . но. . . точно сега. . . тук!

Звъни последният звънец и Карамфилов бързо тръгва към вратата, следван от Михаил.

КАРАМФИЛОВ: — Разказът е за шофьора на каскадата, нали. . . ?

МИХАИЛ: — Не, не, казва се „Святба“.

КАРАМФИЛОВ: — Да. . . точно така. . . Сега се сещам. Петров, нали?

МИХАИЛ: — Петков. . . Михаил Петков.

Михаил изпраща Карамфилов почти до вратата, който фамилиарно го потупва

— Минете в редакцията. . . Там ще си поговорим.

. . . Михаил побягва по коридора обратно. Прекосява празното фойе и започва да катери витите стълби на служебното стълбище. Задохан застава до прожекторите. Петър

вади листчето, което му даде Нина, и му го подава.

ПЕТЪР: — Нина ти праща много здраве.

Михаил прочита бележката и най-неочаквано я напъхва в устата си. Започва да я дъвче. Петър го гледа с неразбиращ поглед.

МИХАИЛ: — Това е първи закон на конспирацията. Ами ако бъде заловен и бележката попадне у мъжа й...

Петър отново разглежда публиката с големия бинокъл.

ПЕТЪР: — Говори ли?

МИХАИЛ: — Говорих. Всичко е наред... Не ме позна!

Гръмва музиката на Гуно. С началните кадри на следващия епизод музиката неусетно от оригиналното звучене е трансформирана в съвременна — преработка на същия пасаж.

Михаил и Петър се движат между колите, които бързат да се измъкнат от задръстени-те тесни улички. И двамата пребъркват джобовете си, като Петър старателно брои събрани-те вече монети. Вдига радостно ръка — „имаме ги“, и двамата побягват нагоре по стръм-ната улица, която излиза на осветен площад.

Михаил и Петър са седнали в малка квартална закусвалня. Зад наредените чинии с различни менюта са се изправили две млади момичета в бели престилки, които с любопит-ство ги наблюдават. Михаил ги забелязва и удря едно коляно на малкия, който толкова е гладен, че почти облизва чинията.

МИХАИЛ: — Обърни им малко внимание де!... Крайно време ти е вече.

ПЕТЪР: — Откъде знаеш, че точно мене гледат?

Михаил почва да им прави знаци с ръце, като им сочи Петър. Двете се заливат от смях и кокетно се скриват в кухнята.

МИХАИЛ: — Видя ли... Една малка усмивка и поне за храната нямаше да мислим.

ПЕТЪР: — Нали знаеш, не ги обичам тия работи.

МИХАИЛ: — Е те това е най-страшното.

Михаил вади от спортната торба малък касетофон и го пуска. Мъжки глас сантимен-тално запява блудкава песничка за любовта.

Кога залюбиш и блян пробудиш,
пази сърце си да не погубиш.
че свидно щастие кат сън минава,
и теб оставя сама в света.

МИХАИЛ: — Цял следобед правихме записите. . Позна ли ги?

Петър кима утвърдително с глава. Двете момичета от кухнята отново са се появили, заслушани край шубера.

МИХАИЛ: — Не мога да спя вече от тия пропаднали аркашки. Всеки ден ходя да ги наб-людавам... Знаеш ли какъв роман става?... Историята на една такава пътуваща из България черна трупа... Сега ги няма, ама доскоро ги е имало... Е това е удар!

ПЕТЪР: — Почна ли го?

Михаил рязко изключва магнетофона.

МИХАИЛ: — Такива майтапи не обичам... Нещо много си спокоен... Ходи ли при твоя роднина?

Петър мълчаливо продължава да яде.

МИХАИЛ: — Да не ти е отрязъл квитанцията? Какво има? Говори бе, човек!... Казвай!

ПЕТЪР: — Какво да кажа?... Реших да замина...

МИХАИЛ: — Къде да заминеш?

ПЕТЪР: — Мише, не се сърди. Не мога да го помоля за такова нещо. Макар че ми е роднина. Не знаеш някои неща как стоят. Баща ми... Много му е помагал на времето... Пък той сега дори не се и обажда, като минава по нашия край.

МИХАИЛ: — Е... и за какво да се обажда! Какво да си говорят след толкова години?

ПЕТЪР: — Така е... Прав си... Ама баща ми това не може да го разбере... Ако разбе-ре, че съм се молил за такова нещо, няма да ме погледне... Ти не го познаваш... Ще за-мина, ще поработя, пък после ще видим.

МИХАИЛ: — А поезията?... а стиховете ти?... Ти да не се обиди, че не те запознах с редактора... Това е най-лесната работа. Утре отиваме.

ПЕТЪР: — Не, не е това.

МИХАИЛ: — Не е това! Що не каза веднага?... Сега всичко ми е ясно. Ще се борим заед-но... Който пръв пробие, ще помага на другия.

Настъпило е мълчание. Петър е забол поглед в чинията.

МИХАИЛ: — Горе главата, Петьо!... Е за такова видение човек поема може да напише!

По тротоара пред закусвалнята минава красиво момиче, което привлича погледа на околните. На оживена централна улица двамата приятели най-после догонват момичето. Спират смутени, тъй като то е много красиво, но невероятно високо, След миг Михаил е възседнал малкия Петър и се представя от името на двамата. Смят се тримата, смят се и околните случайни минавачи.

Михаил се е спрял и оживено показва на Петър нещо с протегната нагоре ръка. След миг вече са се спрели няколко човека. Групата все повече нараства. Михаил, Петър и високото момиче се измъкват и продължават своя път.

Тримата са се спрели на трамвайна спирка. От време на време тя сякаш се запалва от ярката светлина на близо работещия оксиген. Три огромни сенки се появяват и изчезват върху съседната кооперация. Но дори и на тях момичето е толкова високо, че Михаил безпомощно разперва ръце. Пристига трамвай. Момичето се навежда и ги целува по челата. Трамвайът потегля заедно с нея и с няколко пътници, които наблюдават тази малка раздяла.

Женски хор изпълнява родопска народна песен. Около тях се въртят двама души и наместват внимателно микрофоните.

Всичко това заедно с Михаил го наблюдаваме през стъклената стена, която разделя студното от помещението за запис. Надничае във второто студио. Там група актьори правят запис на някаква пиеса.

Михаил се отправя към една врата.

Върху едно от трите бюра е поставен малък репортьорски магнетофон. Ролките бавно се въртят. Чува се плътен мъжки глас:

— Питате ме защо живея още на обекта. Герой на социалистическия труд, пък се наврял в такава дупка. . . Как да го покажем и на чужденците?! А-а-а (смях), имаше и такъв случай.

На третото бюро пред голяма, доста овехтяла машина тип „Адлер“ е седнал плешив мъж, който вдига глава и с жест поканва застаналия на вратата Михаил да седне. Усмихва му се като на добър познат. Вглеждаме се в него и виждаме, че това е доста млад човек, когото само ранната плешивост на пръв поглед значително състарява. Ролката продължава да се върти.

ГЛАС: — Ама вий тия неща да не ги записвате? Истината е една — чакам да свършат блока, където ще бъдем всичките, цялата бригада. Ако е до мене, другарите отдавна предлагат. . . Не само предлагат, партийният направо ме притиска да вляза в ново жилище. . . Но аз ще почакам с другите. . .

Плешивият му прави жест с ръка да почака, като му подхвърля пакета с цигари. Михаил запалва, но явно не му се пуши. Чува се глас „Стоп“. Отново същият глас важно анонсира.

ГЛАСЪТ: — Ефект пети, заводска атмосфера, столовата.

Започват да се чуват тропот на прибори за ядене и чинии, говор като в баня и далечен глас на Лили Иванова.

Михаил смачква цигарата. Поглежда ту към Плешивия, който стои замислен пред машината, ту към малката кутия с невъобразимите шумове. Не издържа и изключва магнетофона. Плешивият учудено надига глава.

МИХАИЛ: — Да не ти пречи.

Плешивият се изправя. Удря със замах последния препинателен знак и ловко измъква листа от машината.

ПЛЕШИВИЯТ: — Най-после. Виждаш ли каква лудница е при нас?

Залочва да скатава магнетофона.

ПЛЕШИВИЯТ: — Ходи ли си в къщи по празниците?

МИХАИЛ: — Не. . . Имам още един изпит. Пък и това разпределение.

ПЛЕШИВИЯТ: — Да, да. . . разпределението. . . Сега. . . Нещата ги проверих. . . И то от сигурен източник. Място в редакцията има. Но за да ти даде шефът такава бележка, или трябва да си някой, или пък някой да му се обади. Иначе, брат, да ти призная. . . не я виждам.

МИХАИЛ: — Как се намира такъв човек!

ПЛЕШИВИЯТ: — Майка ти е срещнала моята старичка и се е похвалила, че имаш големи успехи, че щели да те печатат, че работиш в операта. . . Може там някъде. . .

Усетил подигравката в гласа, Михаил го поглежда почти с невабист. От уредбата се раздава женски глас.

ЖЕНСКИ ГЛАС: — Божков, студиото е свободно. Ако си готов, можем да започваме.

Плешивият натиска едно копче и отоваря:

— Готов съм, Цветкова. Идвам веднага.

Вървят по мрачен коридор.

ПЛЕШИВИЯТ: — Баша ти пенсионира ли се вече?

МИХАИЛ: — Не. . . Още две години му остават.

ПЛЕШИВИЯТ: — Все викаше подир мене, и то пред целия клас — няма да излезе солиден човек от тебе! Ха,ха, ха!... Май че не излезе прав, а? Шегувам се. . . Поздрави го специално.

Михаил, без да го погледне, замислен си тръгва.

ПЛЕШИВИЯТ — А ако има нещо — знаеш къде да ме търсиш.

Здрачава се. Пред един от входовете на Университета се въртят млади хора и се провикват: „Търси се.“ Други са седнали върху железните перила и наблюдават от високо движението, което в тези часове на деня започва да се увеличава. Към Михаил се приближава здраво, набито момче с физиономия на боксьор и го хваща за ръцете.

НАБИТИЯТ: — Ситният те търси преди малко и си тръгна.

МИХАИЛ: — Нещо не каза ли?

НАБИТИЯТ: — Не, беше с някакво гадже! . . .

МИХАИЛ: — Кой. . . Петър? С момиче? . . .

Михаил е така учуден, че дори не забелязва миналия край него доцент Христатиев, ограден от две момичета, които нещо оживено му говорят. Не отговаря и на кимването на доцента, който е от тия, детс такива неща не забравят. Набитият някъде е изчезнал в тълпата.

Михаил влиза в кафенето. Само няколко маси са заети. На една от тях голяма компания играе на кибритени клечки. Маха им с ръка и се отправя към бюфета, където не се вижда жив човек. Пресяга се и с трениран жест изважда една лимонада от пълната с вода мивка. Отваря и започва жадно да пие. Бутилката замръзва в ръката му. Бавно я сваля от устата си и внимателно се заслушва. Гласът, който чуваме на фона на приятна мелодия, му е много познат. От радиостудиото. . .

ГЛАСЪТ: — Кой би могъл да предположи, че този дребен на ръст човек с големи жилести ръце е носител на най-високото звание: „Герой на социалистическия труд“. На въпроса, как се става герой — той отговаря скромно „с труд“ . . .

Появила се е междувременно барманката с чаша кафе в ръка.

БАРМАНКАТА: — Какво ще обичате?

МИХАИЛ: — Да загасите радиото.

БАРМАНКАТА: — Чува ли се?

Михаил не съвсем добре разбира въпроса, но отговаря:

— За съжаление. . .

Обръща се и чак сега разбира какво е искала да каже барманката. Пред вратата, която води към малкия театрален салон, са изправени двама младежи, които късат билети на промъквачите се тихо последни посетители. Михаил се отправя към касата, но после променя решението си, тъй като един от двамата му дава знак, че ще го пусне без билет.

. . . Спектакълът вече е започнал. Михаил застава встрани и започва да търси някого с поглед. Две актриси са тръгнали между редовете и раздават захарни петлета, а на сцената актьор с аскетично телосложение, с умни, смее се очи надува балони и ги праща сред публиката. Михаил започва да се промъква по-напред. По пътя му връчват захарно петле и облизвайки се, той се настанява до високо момче с очила.

МИХАИЛ: — Здравсти, Докторе. . .

ДОКТОРА: — Не сядаш за добро, по погледа те разбирам. . .

В същото време пианистът е засвирил и артистите започват да пеят песнички по стиховете на Валери Петров. Пеят и подканят публиката. Повтарят няколко пъти текста, така че вече тук-там първите смелчаци в залата запяват с тях.

Казвам аз приятел пръв,

Казваш ти приятел пръв,

Казваме приятел пръв,

Но защо е той такъв!

МИХАИЛ: — Позна, Докторе! Ти си единственият интелигентен отличник, който съм срещал в живота си. Тридесет лева до вторник.

ДОКТОРА: — Добре, но вторник точно в 18,30 часа в стола! . . .

Докато Доктора вади един плик, от който почва да измъква и брони парите, вече почти

цялата зала запява втория стих.

За това, че пръв полита
В огъня да те спаси,
Пръв и без да се запитва
Прав ли си или не си.

Един балон се носи към Михаил. Той внимателно го удря с пръст, така че отново се вдига над главите на зрителите. Залата е пълна само със студенти и контактът, който явно са търсили актьорите, е постигнат без особени усилия. Михаил следи с поглед балона, който е насочен към него от младо момиче с плитки. То по детски се радва на започналата игра. Михаил ѝ връща балона и двете плитки скачат отново нагоре. Станала е вече права и отново насочва балона към него. Продължава да стои, уверена, че той непременно ще ѝ го върне. Михаил бързо прибира парите и пак насочва балона към нея. Избухва силен смях. Нисък младеж, в когото познаваме Набития с боксърската физиономия, подхвърля:

— Е стига толкова де! Подайте малко насам! . . .

Момичето засрамено сяда. Към Михаил поглеждат усмихнати двете ѝ приятелки. Балонът се понася назад към крайните редици, където осветлението е много слабо. От време на време заблестява пронизан от лъча на прожектора. Чува се гръм и той изчезва. Момичето с плитките се обръща и поглежда, като за момент улавя погледа на Михаил. Той вади едно листче и започва да пише на коляно: „Не плачете! Ще намеря нов балон! Но как да ви го дам?“ Свира бележката и я подава на седналото пред него момче. Бележката върви от ръка на ръка. Почти цялата зала вече пее.

Пръв за теб ледът пролазва,
Пръв за теб пролива кръв,
Ето за това се казва,
Че приятелят е пръв!

Пред една от централните аули на Университета цари огромно оживление. Малки групички са се оформили пред разлепените на няколко места списъци. Коментарите са много оживени. От някои реплики разбираме, че това е дългоочакваният ден на разпределението. Вратата се отваря и всички се струпват около появилия се председател на профкомитета — доцент Христатиев, когото вече помним от епизода пред Университета. Той успява да се промъкне до стълбището и оттам се обръща към всички.

— Колеги! Тишина!... Комисията има много голяма молба... Моля ви се... Във ваш интерес е, за да върви всичко по-бързо. Спазвайте установения ред... Предимство имат — вече за десети път го повтарям — майки с деца, отличници, омъжени и женени...

Един младеж, прегърнал две колежки, се провиква:

— Какъв е таванът във възрастта на децата?

Друг глас от тълпата се провиква:

— Какъв е срокът за обжалване на решението?

Петков вдига ръка да ги усмири, тъй като започват от всички страни да се сипят въпроси:

— Колеги. . . Тишина! . . . На всички въпроси ще ви се отговори. Запазете спокойствие! Решението не е последно!

В тълпата се движи Петър. Забелязва Михаил, който е седнал на радиатора на парното отопление, и се приближава до него. Вади от пазвата голяма покана и започва тържествено да чете:

— Бистра Манолова Хайдутова и Георги Георгиев Чокмаков имат честта да ви поканят на сватбена церемония на 25.IV, т.е. днес, в ресторант „Сините скали“ в 18,30 ч. Ядене и пиене — край зори. За оставените дрехи извън гардероба не отговаряме. . .

— Нещо по-вехтичко ще трябва да облечеме — добавя Петър.

Михаил се е навъсил, но не издържа и се размива.

ПЕТЪР: — Е, най-после. . . Каквото се беше намусил. Ела да я поздравим.

Михаил го придърпва към себе си и приятелски го прегръща.

МИХАИЛ: — Ще се криеш, а? Вместо да прегърнеш целия свят, както ни учат класиците! Коя е? Познавам ли я?

ПЕТЪР: — Не ме питай за това. . . . Още нищо не се знае. . . . Не я познаваш. . . .

МИХАИЛ: — Какво толкова я криеш тогава? Голяма работа!

Михаил става и тръгва обиден, следван от смутения Петър. Дватама се приближават към голяма група, която се надпреварва кой по-напред да целуне чернокосо момиче, добре сложено, за което може да се каже, че е красиво. Доктора е застанал встрани с Ничо — другия отличник на групата, — нисичък, слаб, с доста пооредяла вече коса, който не сваля развълнуван поглед от Бистра. Михаил, следван от Петър, се приближава към тях и на висок глас започва да се шегува с Ничо:

— Нашият гений още не е разбрал какво е изпуснал! . . .

Петър го стиска за лакътя да млъкне, тъй като знае от колко време тайно Ничо е влюбен в Бистра. Михаил учудено го поглежда и се отскубва от Петър. Отива при Ничо и му показва поканата за сватбата.

МИХАИЛ: — А можеше да приемаш ти сега поздравленията! Жалко, но не се учудвам — зубренето и любовта са несъвместими! . . .

Не довършва, тъй като Ничо се навърля. Всички млъкват и поглеждат към двамата. Бистра изпищява. Михаил удивен хваща с двете си ръце малките, несвикнали на физически труд ръце на Ничо. Петър, Доктора се хвърлят, за да предотвратят сбиването, което няма да е в полза на малкия очилат отличник. Всички държат не Ничо, а Михаил.

— Суматоха в Университета, или как двадесет немощни отличници повалят в праха един силен мъж. . . Днес те са с предимство — презрително казва Михаил. Отърсва се. Задъхан, Доктора си намества очилата и добавя:

— Омъжените също!

Край голяма маса, обилно осветена от огромните прозорци, са седнали членовете на комисията по разпределението. Явно вече са изморени, тъй като всеки е потърсил най-удобната поза за сядане. Дългата пауза е нарушена от заместник-декана — побелял човек с голяма глава.

— Възможностите вече ги знаете. Вашето желание?

Михаил е седнал пред масата на неудобен, скърцащ стол, като се е хванал с двете си ръце за него.

МИХАИЛ: — Цигара, бутилка вино, обед и свещеник преди екзекуцията.

ДОЦ. ХРИСТАКИЕВ — Хайде без шег и дайте по-делово.

МИХАИЛ: — Е добре. Моето желание е да остана в София.

— Място в София не можем да ви предложим — избоботва зам.-деканът

ДЕКАНЪТ: — А защо непременно желаете да останете в София? Вие сте казанлъчанин. . . Толкова красив град. . . Сигурно имате някои сериозни аргументи.

МИХАИЛ: — Да, имам, и те са не по-малко сериозни от тези на вашия син, другарю професор.

Настъпва късо напрегнато млъчание. Някои от комисията иронично се усмихват. И поглеждат със симпатия и интерес към Михаил. Зам.-деканът размърдва огромното си туловище и с поглед, необещаващ нищо добро, избоботва:

— Петков. . . ти какво?

ПРОФЕСОРЪТ: — Не, не, моля ви. . . оставете го да се доизкаже.

Михаил млъчи. Лицето му е пламнало и в държането му се чувства известно колебание след провокационната реплика. Професорът улавя това колебание и окопитен тръгва в атака.

ПРОФЕСОРЪТ: — Всъщност сериозните аргументи ти не ги сподели с нас.

Ловкият преход от официален към фамилиарен тон, който прави професорът, успява да разбие атаката. Това е чудесен момент за Михаил да се улови като удавник за тези топли нотки в гласа на професора и да заплува към спасителния бряг. Друг изход няма вече. Искреност за искреност.

МИХАИЛ: — Опитвам се да пиша. . . Искам. . . По-скоро мечтая да стана писател.

ПРОФЕСОРЪТ: — Чудесно, Михаиле. Но нима един Йовков не е написал най-добрите си неща в най-затънтените селца на някогашна Добруджа? Ами твоят голям съгражданин Чудомир. . . Много имена бих могъл да ти изброя. Това е възрастта, в която ти трябва да трупаш. . . впечатления, преживявания, срещи, разговори. . .

Понеже последната реплика увисва някак си във въздуха, а професорът не продължава — настъпва пауза. Споглеждат се, при което професорът бащински се усмихва и разперва ръце:

— Аз нямам повече какво да кажа.

Христакиев притегля списъка към себе си и обобщава:

— Професор Георгиев говори много хубаво, така че да не се разводняваме. Комисията ви предлага село Кукушево, Разградски окръг, учител по литература в местния техникум. А ако някой в София особено високо цени таланта ви, то представете служебна бележка, че ви изискват. Срок на представянето — от днес считано 15 дни.

Край дълги маси с натрупани блюда и бутилки са насядали порядъчно пийналите сватбари. От човек на човек с кърпи в ръце е тръгнала малка група с младоженците начело — Бистра и непознатия на студентите Георги. Започнало е даруването.

В единия край на масата, край мургав акордеонист и едър гайдар са се събрали погласовитите роднини. (Интересно защо в сватбарските песни има винаги нещо тъжно?)

Булчинската рокля на Бистра е обкичена с най-различни банкноти. До нея е застанал зачервеният от въннение и алкохол Георги. По-млад е от Бистра и късо подстриганата му коса издава скоршното му завръщане от родната казарма. В новите дрехи се чувствава като спял кон. За кураж от време на време поглежда към своите връстници, които са се скупчили около мустакалото китаристче.

Едни се провикват „горчиво“, но няма как — първо трябва да се обхоят гостите! . .

— Догодина трима — извиква едър веселяк и звучно целува Бистра.

Някои са приготвили вече парите, други сега се ровят в портмонетата да извадят оная банкнота, с която няма да се изложат пред околните.

Туш от оркестъра ангажиран за случая. Трима усмихнати сватбари са застанали пред микрофона.

— Хиляда лева за лека кола от страна на младоженеца подарява чичо Стефан! . .

Отново туш и ръкопляскания. . .

В слабо осветения ъгъл откриваме и част от нашите герои — Михаил, Петър и Доктора. Михаил е вече доста пил. Отново налива чашата, като не поглежда към другите. Долита нов туш.

— Хладилник „Мраз“ от страна на младоженеца подарява леля Янка. . .

Младежката групичка заявява известния градински шлагер, „Я попитай бледата луна“. Младоженецът с пълен глас им приглася.

Кой по тебе ден и нощ бленува

Устните ти жарки да целува. . .

Приближава се свекървата и бързо го измъква, като му връчва поднос с нови дарове.

Михаил, Доктора и Петър се спогледат и стават. Тръгват към изхода, като се провират между започналия кючек. Михаил върви последен. За миг в тълпата среща погледа на Бистра, но навежда глава и продължава. Тя сякаш иска да му викне нещо, но Михаил вече се е изгубил между танцуващите. . .

. . . Слиза по витите стълби на ресторанта, гонен от музиката на кючека, който доминира над останалите два оркестъра. Ресторантът е на три етажа, като на последния също се празнува някаква сватба. Михаил върви малко несигурно от изпития алкохол и се подпира на перилата.

На най-долната площадка на ресторанта чува името си и се спира. Не може да различи никого. Само няколко маси са заети от закъснели посетители. От една от тях му маха Петър. Край него различава високата фигура на Доктора. Засмива се пиянски и широко.

— Момчета — вика им Михаил, — бутилка водка по линия на младеженката подарява чичо ви Мишо! . . . Измъква от джоба на самото бутилка водка и се приближава към тях.

В този момент забелязва и третия човек на масата — малкия плешив отличник Ничо. И тримата са навели поглед към пълните чаши. Пред празното четвърто място има също пълна чаша. Ничо става и му я подава:

НИЧО: — Ти беше прав, извинявай. . .

Вдигат чашите.

Отново е започнал пороен дъжд. Докторът и Ничо плътно са се прилепили до стената на висока кооперация. Михаил, макар и пиян, е взел на ръце Петър и като се люлее, се опитва да спре кола.

ДОКТОРА: — Мишо, така е още по-лошо! Ще помислят, че е тежко ранен, и въобще никой няма да спре. Чуваш ли? Ще ги е страх да не си изцапат седалките! . .

Михаил пуска Петър, който се затичва към най-близкия вход.

ДОКТОРА: — На прибежки към булеварда. Там има повече коли.

Започват да се придвижват, като Петър с оглавил колоната. Неочаквано спира и ги изчаква. На улицата до входа на красив жилищен дом е оставена висока около метър скулптура, представляваща ранен партизанин. Дъждовните капки се стичат по превързаната му глава. Оглеждат се наоколо, но улицата е празна.

— Защо са те оставили така, другарю? — обръща се Михаил към скулптурата.

— Момчета — казва Доктора, — да я внесем във входа, да не я мокри дъждът.

Доктора и Петър я хващат, но се оказва съвсем лека и малкият поет я понася като дете.

— Ще си я вземем в къщи. . . — завалено от алкохола говори Михаил.

— Ами скулпторът? — пита Доктора, — Това не е малко труд!

Петър попира с ръка водните капки по лицето на скулптурата като на жив човек.

ПЕТЪР: — Той е ранен. . .

МИХАИЛ: — Страх ги е било да не си изцапат седалките!

Доктора и Ничо започват да се смеят. Михаил невъзмутим продължава, като вади бутилката, която минава от ръка на ръка.

МИХАИЛ: — Защо се смееш? Аз те цитирам. Наздраве за село Кукушево! Ку-ку-ри-гууу!

Петър се отправя към входа, понесъл скулптурата на ръка, Доктора тръгва след него и двамата потъват в тъмния вход. Михаил слага крак на вратата и се обляга на нея. Излива глътка и подава шишето на Ничо, който няколко минути безуспешно се бори с появилото се от алкохола хълцукане. Поглежда виновно към Михаил и се оправдава:

— Изглежда, гълтам излишен въздух.

Михаил не му обръща внимание, тъй като се е загледал в човека, изправен до стар олющен „Москвич“, който всъщност отдавна ги наблюдава. От това разстояние е трудно да се определи възрастта му. На Михаил му се струва, че някъде е виждал този човек. . .

В този момент стълбището се оглася от възбудения глас на писклив тенор. В тишината на нощния час гласът отеква през отворената врата и оглася улицата.

ГЛАС: — Какъв ранен партизанин? . . Какъв скулптор? Що за инсинуация! . . С политика никога не съм се занимавал. . . Не ви отива, млади хора, да се занимавате с такива неща.

Чува се трясък от затваряне на врата. За момент настъпва пълна тишина. Мишо, нервиран, надига стъпно шишето. Влиза във входа и поглежда към стълбището нагоре. В тъмнината му се бява само Петър, сякаш плува с малката статуя.

МИХАИЛ: — Петьо!

Петър не го чува, тъй като в същото време се появява върху тъмната стена един правоъгълник от светлина, който донася весела глътка и същата музика на кючека, която помним от ресторанта.

В огрения от мъртвата луминесцентна светлина вход се е появил човекът, когото видяхме преди малко край стария „Москвич“. Ще го наречем засега Непознатия.

Отгоре се чуват гласове от шумна компания.

I ГЛАС: — Не, бе, не е Вълчо. . .

II ГЛАС: — А-а, какво е това бе? Продавате ли го? . . Я го дай на светлото!

I ГЛАС: — Колчо, моля ти се. . . Другари, такива неща не купуваме. . . Христо, ела бе! . . Христо!

II ГЛАС: — Ленче, това не е женска работа!

III ГЛАС: — Я бе, другари. . . Какво продавате вие? . . Разрешение имате ли?

Михаил запалва осветлението и се провиква:

— В мене е разрешителното!

Появяват се топирани глави и жени, зачервени и разгърдени мъже. Виковете са събудили и други съкооператори.

МИХАИЛ: — Петьо, слизайте бързо! Остави ги тия да си играят кючека!

Доктора и Петър със статуята слизат бързо надолу, защото чувствуват как напрежението расте.

I ГЛАС: — Кои „тия“ бе? . . Знаеш ли кои са „тия“. . .

III ГЛАС: — Хулигани, пияници!

ТЕНОРЪТ: — Другари, те бяха и при мене. . . Трябва да се извика милиция!

I ГЛАС: — Христо, недей. . . Няма смисъл.

ХРИСТО: — Я почакайте! . . Стойте. . . Стой!

МИХАИЛ: — Кокошари. . . Кукуригууу!

Ничо е хванал Михаил за ръка и се опитва да го поведе към изхода.

НИЧО: — Мише, моля ти се. . .

НЕПОЗНАТИЯТ: — Успокой се, Мишо. . . Да се разкараме оттука. . . Скулптурата е моя, разбираш ли?

Доктора и Петър профучават край разплакалия се Михаил, който е изгубил контрол над нервите си.

МИХАИЛ: — Кокошари! Преживни животни!

— Бързо, момчета — казва Непознатият, — скачайте в колата. Бях я прежалил вече. Сядайте, ще черпя.

Момчетата не могат да разберат точно какво става, но сядат в колата, която с шум и скърцане потегля. От входа изскачат няколко души, които се опитват да я догонят. Групичката на слабо осветената улица, гледана от отдалечаващата се кола, става по-малка.

От прозореца на задната врата се подава главата на Ничо, който се провиква:

— Дембели-и-и! . . Кокошкар-и-и!

Михаил, повален окончателно от алкохола, се е облегнал върху Доктора.

ДОКТОРА: — Петков се унесе. Сигурно сънува, че продължава да вика, защото страшно го имитират. Ало, колега, течение става!

Ничо вдига стъклото и се усмихва щастлив:

— От напрежение и хълцукането ми мина.

ДОКТОРА: — Е, сега е моментът пак да си пийнеш.

Малкият отличник ужасен вдига от скута на Михаил празната бутилка.

— Той се е отровил. . . Беше почти пълна!

Непознатият поглежда в огледалцето и се усмихва:

— Ясно. . . черпнята се отлага.

Старият „Москвич“ излиза на широк булевард, залян от вода, тъй като явно нещо каналите не са в ред. В дълбочината се виждат само тревожно мигащите жълти светлини.

Колата изчезва от погледа ни, за да се появи отново срещу нас по малка тъмна уличка. Дъждът продължава. Доктора изскача пръв и се скрива в най-близкия вход. Ничо внимателно отмества Михаил, който е заспал на рамото му, и се измъква навън. Маха с ръка за поздрав и побягва след високия си приятел. На предната седалка до Непознатия, който е на волана, е седнал Петър. На коленете си е поставил скулптурата. Петър поглежда към излегналия се отзад Михаил, който дори вече леко похърква. Бута го с ръка. ПЕТЪР: — Мишо. . . Мишо! . . . Извинявайте, ние сме наблизо. . . Трябва да го събудя. . . Хазайката направо ще ни изгони. . . Вземете си я. . .

Подава скулптурата на Непознатия и се навежда над Михаил. Дърпа го, вдига го, накрая го удря и на молба, но нищо не помага. Непознатият разглежда скулптурата и се смее. Петър нервиран и задръхнал сяда обратно, като си удря главата в тавана на колата. ПЕТЪР: — Защо се смеете? . . . Не ви ли се е случвало?

НЕПОЗНАТИЯТ: — Много пъти, да ти призная. . . Ето ти ранения приятел.

Подава му обратно скулптурата.

ПЕТЪР: — Защо? Нали е ваш?

НЕПОЗНАТИЯТ: — Петре, Петре, много си приличаме с тебе. . . Големи наивници сме, ама сме си добряци. . . Хайде да ви карам на гости.

Петър не отговаря, тъй като явно други мисли се въртят в главата му.

Непознатит вече пали мотора, когато Петър бързо се решава все пак да го запита:

— А вие откъде знаете името ми?

НЕПОЗНАТИЯТ: — От Мишо.

Отново започва да се смее, гаси мотора и пали лампичката, която осветява и двамата с бледа мъждукаща светлина.

НЕПОЗНАТИЯТ: — Ти приbledня. . . Толкова ли съм страшен?

ПЕТЪР: — Попитях, защото все пак не се познаваме.

НЕПОЗНАТИЯТ: — Никога не съм предполагал, че мога да уплаша някого. . . Да разсмея — да, но да уплаша. . .

ПЕТЪР: — Така странно се появихте. . . Човек всичко може да си помисли.

НЕПОЗНАТИЯТ: — А то каква загадка! . . . Борис Кръстев — остаряващ, позабравен писател.

ПЕТЪР: — Чел съм. . . военните ви разкази.

НЕПОЗНАТИЯТ: — Ето виждаш ли? . . . Това е лошо, че си ги чел. . . Приятелството ни няма да е така искрено.

ПЕТЪР: — Защо? . . . Аз ги харесвам.

НЕПОЗНАТИЯТ: — Разберат кой си, почват да хвалят, а най-често дори не са те и чели. . . Не се обиждай. . . Не си от тия. . . Да. . . Какво още да ти кажа за себе си?

Петър го поглежда усмихнат.

ПЕТЪР: — Това е достатъчно.

Колата отново запалва светлините си и потегля.

Старият „Москвич“ бавно се движи по тесен коларски път и само светлините на блясната лада долу в полето София ни ориентират, че се намираме някъде на Витоша. . .

. . . Писателят отваря широка двойна врата и бавно вкарва колата в ограден с чимшир двор. Спира пред голяма тераса, от която изскача огромно куче вълча порода. То се хвърля с радостно скимтене към писателя, Явно е, че привързаността е взаимна. Петър оставя скулптурата на стълбите и измъква спящия Мишо. Мъкне го с усилие нагоре. Писателят върви пред него. С едната ръка е прегърнал скулптурата, а с другата държи кучето, което недоворчиво поглежда към гостите. Изчезват от погледа ни. Дъждът продължава усилено да вали.

Сутрин. Михаил се събужда. Легнал е върху доста поизтърбушена кушетка в голям хол. Опитва се да се изправи. Главата му страшно тежи от изпития вечерта алкохол. На пода до леглото е оставена бутилка бира и отварячка. Михаил я взема, отваря и жадно пие от нея. Мърмори си под носа:

— Браво бе! . . . Това се казват приятели! . . .

Става, протяга се и тръгва към терасата. Дъждът е спрял и по земята се е появила призрачна пара от изпаренията. Върху терасата има няколко лежащи стола. Прави впечатление, че е занемарена. От отворения балкон на първия етаж долита музика от радиото. Михаил се провиква:

— Как попаднахме тук бе, момчета? . . . Колибката не е лоша. . .

От горния етаж се чува някакъв шум — тихо скимтене, далечен смях. Доволен надига шишето.

— Защо мълчите? . . . пита Михаил — От собственика ли ви е неудобно?

Никой не отговаря. Отгоре се чуват гласове, но ако се вслуша човек, ще разбере, че идват от започналата по радиото детска пиеса. Михаил озадачен се провиква отново:

— Петре! . . .

Влиза отново в широкия хол. Оглежда се. Отваря врата, която води към малка кухня. Там няма никого. Запътва се към стълбите, които водят към втория етаж. Погледът му пада върху скулптурата на ранения партизанин, поставена върху красив дървен сандък, инкрустиран с желязо. Вглежда се и вижда голяма бележка, закачена на дулото на автомата. Сваля нервно бележката с нарисувана стрелка и чете: „Яденето е в хладилника. Чичо Борис.“

Тръгва обратно към кухнята. Вече нищо не е в състояние да разбере. Почти машинално отваря хладилника, вади пакет прясно мляко. Жадно пие.

Уморен, със зачервени очи и следи от млякото по лицето и ризата — такъв се вижда в огледалото на банята. Пуска крана и дълго държи главата си под силната струя.

Появява се отново в хола. Чува някакъв шум на първия етаж и без да се двоуми, тръгва нагоре. Отваря врата, но в стаята няма никого. В ъгъла забелязва голям радиошкаф. Радиопиесата е вече свършила, чува се музика. Приближава се до бюро, отрупано с книги и изписани листове.

Взема телефона и се изляга на малката кушетка, разположена между бюрото и голяма библиотека. С едната ръка върти шайбата, а с другата разсеяно разглежда струпаните на малката масичка книги. От слушалката се чува плътен мъжки глас:

— Ало . . . ало.

МИХАИЛ: — Извинете, Нина може ли да се обади.

ГЛАС: — Кой я търси?

МИХАИЛ: — От операта се обаждаме.

ГЛАС: — Няма я. . . Какво да ѝ предам.

МИХАИЛ: — Да, благодаря ви.

Сконфузен прекъсва разговора. Мърмори под нос:

— Маестро то се е завърнал!

Загледал се е в снимката на Писателя, който е толкова млад, че е почти неузнаваем. Оставя я. Явно се мъчи нещо да си спомни. Взема я отново, но тъй като паметта в тези тежки след алкохола часове трудно функционира, я захвърля. Оставя телефона и се провиква

— Кой се обажда? . . . Малкия!

Чува се силен шум и Михаил се втурва към коридора. Отваря няколко врати, но там отново няма никой. Пълното мълчание е нарушено от кучешко скимтене. Задъхан се провиква:

— Има ли някой тука? Дух ли си или куче?

Приближава се към вратата, зад която се чу скимтенето, и се опитва да я отвори. Заключена е. Ключът си е на мястото, така че превърта и отваря вратата. Изправено на задните си лапи, а с предните опряно на отворения прозорец, кучето на писателя изглежда като огромен космат човек. Обръща се и бързо скача на пода. Михаил е вече на стълбите, когато кучето се хвърля след него. Профучава през кухнята и нахълта в банята. Бързо превърта ключа в бравата. Чак сега вълкът се разлайва и започва да драще с лапи на вратата. Задъхан, Михаил сяда на ваната.

МИХАИЛ: — Само това липсваше. . . Чиб! Марш оттука! . . .

Кучето още по-ожесточено започва да лае.

Михаил пуска водата и ваната започва да се пълни. Подава си главата през желязната решетка на малкото прозорче и се оглежда. Наоколо не се мярка жива душа. . .

. . . Слънцето вече се вдига над планината, като лъчици му запалват процорците на вилата. От радиото отново долита музика. Михаил, завит в хавлии и кърпи, се е излегнал в празната вана. Чува се далечен шум от леки коли и пискливи женски гласове. Михаил се изправя до малкото прозорче и опира глава в ръждясалата решетка. От три лъскави лимузини се изсипва шумна компания от млади хора, които започват да катерят отсрещния баир, на върха на който е кацнала кокетна вила. Силните фарове на колите им осветяват пътя към вилата. Огромните им сенки плъзват из планината.

Приближава се до вратата и предпазливо я открехва. Кучето е седнало и още се облизва от големите кокали, които се въргалият пред него.

МИХАИЛ: — Вкусен ли е кошмята, а?

Кучето невъзмутимо го наблюдава. Нервите му не издържат и Михаил избухва:

— Какво ме гледаш, тъпо говедо! . . . Наплюска се, а сега реши да ме погледаш! . . .

Вратата се отваря и в хола се появява Писателят. Двете му ръце са пълни с пакети. Оглежда се, но в този миг чува виковете на Михаил и се отправя към кухнята.

МИХАИЛ: — И какво толкова интересно. . . Един страхливец проснат във ваната! . . .

А това, че аз не съм сложил залък от сутринта, не те интересува. . . Егоист! . . . Иначе щеше ли да си куче на собственик на вила? .. Спестявай, затягай колана. . . Кради, колкото можеш. . .

Писателят, усмихнат, все още с пакетите в ръце, добавя:

— Виж, това последното не е вярно. . . С другото — да. . . бих могъл да се съглася. . .

Кучето е скочило в прегръдките на Писателя. Той го повежда нагоре по стълбите и галовно му говори като на човек:

— Тъжно ли ти беше без Стареца, а? И какво си викаш — враг. . . Щом бяга, значи е гузен, значи нещо крие.

Писателят се връща обратно и развеселен се провиква:

— Действително това няма нищо общо с прочутото славянско гостоприемство. . .

Отваря усмихнат вратата на банята. Михаил продължава да лежи в празната вана.

ПИСАТЕЛЯТ: — Не се сърди. . . Вината е моя. . . Трябваше да те предупредя.

МИХАИЛ: — Защо? Собствеността е велико нещо и трябва да бъде зорко пазена!

ПИСАТЕЛЯТ: — Особено когато собствеността е държавна.

Писателят е започнал да вади продуктите от пакетите в кухнята, когато се появява Михаил с вид на обидено дете, което никак не обича да го къпят.

МИХАИЛ: — Виж, това е вече сериозно алиби. . .

Михаил тръгва към хола, а Писателят отново прихва да се смее.

ПИСАТЕЛЯТ: — Не можа да видиш кучето колко замислено те слушаше. . .

Оказва се, че не е достатъчно да имаш вана в къщи, за да си един Марат например.

На вратата на кухнята отново се появява Михаил. Навлича самото, посяга да си върже връзката, но се отказва и я пъха в джоба.

МИХАИЛ: — Ваните напоследък ги ползуваме за съвсем други цели. . . А освен това времената са такива, че трябва предварителна уговорка с добър художник, който да увековечи трагичния финал. . . Благодаря ви. . . чичо Борисе. . . за всичко.

ПИСАТЕЛЯТ: — Ти къде? . . . Сега ще направя нещо за вечеря.

МИХАИЛ: — Благодаря. . . Дойде часът на покаянието. . . Трябва да си вървя.

ПИСАТЕЛЯТ: — Грешииш. . . Защото дори и не подозираш какъв готвач съм.

МИХАИЛ: — Извинявайте, ако нещо снощи. . . Бях малко преуморен, така че доста неща не помня. . .

ПИСАТЕЛЯТ: — Нищо особено. . . А-а. . . Кукуригаше от време на време. . . Остави това. . . Да слагам ли пържолите? . . .

МИХАИЛ: — Не, не, благодаря. . .

ПИСАТЕЛЯТ: — Добре, както решиш. . . Няма да те задържа.

Михаил тръгва, но като стига до вратата, която води към терасата, се спира.

МИХАИЛ: — Моят приятел да не ме погне отново?

На вратата на кухнята се появява усмихнат Писателят.

ПИСАТЕЛЯТ: — Спокойно, заключен е. . . Мини някой ден да се видим.

Михаил отваря, вратата, когато го спира гласът на Писателя:

— А тебе човек как може да те открие?

МИХАИЛ: — Пак съм си забравил визитните картички, но. . . ако обичате операта. . . там работя. . . винаги мога да ви вкарам.

Михаил се спуска от вилата към шосето, което се вие надолу към града, и тръгва по средата му. Задава се кола. Маха с ръка да го вземат, но тя с остър писък на гумите отминава. Задава се втора, трета. Клаксоните им раздират тишината. Малко по-надолу от него спира автобус от градския транспорт. Спуска се и скача в последния момент. Вратите с трясък се затварят зад гърба му. Рейсът потегля и се скрива от погледа ни. След малко слиза на оживена софийска улица. Михаил се провира между хората. Изведнъж спира. По другия тротоар (в гръб видени) вървят под ръка младо момиче с плитки и балон в ръка и елегантен мъж на средна възраст. Момичето се залива от смях, а двете й плитки се хвърлят като обезумели. Михаил се спуска да ги догони. Провира се между колите, надминава ги, след което се обръща и тръгва бавно срещу тях. Елегантният забелязва маневрата, която направи Михаил, и намалява крачката. Вече е надул ноздрите застрашително. Но Михаил се усмихва щастливо и дори му намигва. Отзад тя толкова приличаше на момичето с плитките от студентския театър. Слава богу, не е тя!

Най-после с чиния кебапчета се разполага край една свободна маса. Малката закусвалня, която помним от началните епизоди, е полупразна. Без да се оглежда, започва да яде. Така ядат само много гладни хора. Когато вече, поуспокоил глада, надига шишето лимонада,

забелязва на съседната маса закръглената фигура на един от последните мохикани на умиращата професия „пътуващ артист“. Външният му вид вече твърде много е загубил от някогашния си блясък. Сакото на доста места е лъснато от претриване, ризата явно помни и по-хубави дни, така че дори и белите обувки не са в състояние да загладят това впечатление.

До него е седнало младо, много красиво момиче със силно ондулирани руси коси. Докато Сарафов (така се казва нашият артист) се храни, тя се е загледала безсмислено в една точка. Михаил се надига да става и тъй като в същия миг Сарафов го забелязва, той вежливо се покланя. Сарафов му прави знак с ръка да се приближи. С театрален жест вади кърпичката, която се подава от малкото джобче на сакото му, и си обърсва устните. С добре играна досада процежда:

— В тази дупка дори и салфетки няма.

Момичето не обръща голямо внимание на репликата. Михаил разперва ръце и тъкмо да скалъпи някоя фраза от вежливост, Сарафов делово го прекъсва:

— Правим нова програма. . . За банкетчета, сватби. . . Ще ни трябват много текстове. . . Помисли!

МИХАИЛ: — А кога ще ми платите за тия, които съм дал?

Сарафов, сякаш нечул въпроса, хваща момичето за ръката.

САРАФОВ: — Извини ме, Силви. Да ти представя една от младите надежди на българската литература.

Михаил си подава смутен ръката и промърморва фамилията си колкото се може по неясно. Момичето вече го оглежда с по-голямо любопитство, но, общо взето, апатията е, изглежда, най-честото ѝ състояние.

Сарафов още веднъж галантно се извинява пред нея, след което невероятно пъргаво за своите килограми скача от високото столче, хваща го под ръка и тръгват към изхода.

САРАФОВ: — Докато направим новата програма, сме в малка криза. . . Но какво има толкова да се чудим. . . Виж Америка, виж европейския пазар — смее се с глас. — Ти си културен човек. . . Освен това за записите, които направи, аз пари не съм ти искал, нали? Да имаш една десетарка. . . Плащам след три дни с лихвата.

Михаил дълго рови из джобовете си. Най-после вади една петолевка и му я подава.

САРАФОВ: — Добре. . . Доволно и толкова. . . След три дни знаеш къде можеш да ме намериш. А ти си помисли. Приятна вечер!

Михаил вдига рамене и без да отговори, си тръгва.

Малката студентска стая е разделена на две от огромния покрит с дърворезба гардероб. Леглата са разположени от двете му страни, така че при малко въображение имаш готова илюзия за самостоятелна стая. Михаил се е излегнал на едното легло. Малката нощна лампичка над главата му е запалена, но той лежи неподвижно със затворени очи. Чува се тихо почукване на вратата. Михаил гаси нощната лампа и се заслушва. Почукването този път е по-силно и и се чува гласът на хазайката:

— Телефона. . . Търсят те по телефона.

Чува се отдалече гласът на стария професор:

— Елена. . . Младежът може да не е в къщи. — След малко добавя: — Или пък не желае да е в къщи.

ХАЗАЙКАТА: — Като не желае, да си вземе слугиня.

Чуват се тежките стъпки на хазайката по коридора и трясъкът на затворена врата.

Михаил запалва отново лампата. Надига се и натиска клавишите на малкия магнетофон, оставен на земята до леглото, ляга по корем и забжда глава във възглавницата.

Чуват се мъжки гласове.

— Ако мене питате. Громчето не е никакъв актьор.

— Айде сега!

— Какво айде! Само че той е от тия, които от сутрин до вечер са адски сериозни, и хората не им е удобно да му го кажат. . .

— Не могат да издебнат момента — обажда се друг глас през писклив смях.

— Ще пеem ли? — обажда се трети. — Момчето песента иска да запише, а не глупостите ви.

— Щом иска нещо да пише за ония години, трябва да знае истината — отново философствува първият.

— Хайде стига вече. . .

Чува се пиано. Запяват песента, която вече чухме от същия запис в закусвалнята.

Михаил усмихнат се превърта в леглото. Гаси отново лампата, защото чува някаква свирка, която долита от двора. Става и се приближава към прозореца. Дълго стои неподвижно.

В един от тъмните входи забелязва женска фигура. Над нея леко се полюлява тене-

киена табела с нарисуван телефон. Жената прави няколко крачки, след което се спира и поглежда нагоре.

Михаил се връща обратно и спира блудкавата песничка на аркашките. Отвратен е сякаш от самия себе си. Отново долита свирене с уста, Не издържа и се приближава към прозореца. . .

. . . В жената долу на двора познаваме певицата Нина. Започва филмово затъмнение до черен екран.

От черния екран ще изплува светъл кръг от прожектора, който Михаил е насочил към сцената. В него ще видим Фауст, който в уплаха отстъпва назад. Сред появилата се мъгла все по-ясно се откроява фигурата на злия дух. Появява се Мефистофел. Той предлага на Фауст слава и власт. Михаил се е унесъл и не забелязва застаналата до него жена, облечена в костюма на Марта — героиня от операта, която в момента слушаме. Старателният грим трудно скрива, че Нина вече от няколко години се мъчи да бъде все на тридесет. Михаил я забелязва и трепва. Тя му хваща ръката, без да го поглежда. Бавно наклонява глава към рамото му.

МИХАИЛ: — Но както първия,
о боже мой,
не ще намеря лесно друг.
Тъй мил и палав беше той.

Стиска ѝ силно ръката. Тя с усилия съдържа вика. Михаил се усмихва горчиво.

МИХАИЛ: — Напредвам, нали? . . . И ролята ти вече зная. . .

Нина се притиска към него, като внимава да не бъде забелязана от съседните ложи.

НИНА: — Сърдиш ли се? Нямах възможност дори и по телефона да ти се обадя.

МИХАИЛ: — Да, разбира се, като има глупаци да вдигат стойки по два, три часа. . .

Нина го прекъсва:

— Я ме погледни. . . Затова ли вчера те нямаше в къщи? . . .

МИХАИЛ: — Затова. Няма смисъл повече.

НИНА: — Кога го реши това?

МИХАИЛ: — Други решават! Още 11 дни и зада ме видиш, ще трябва да си взимаш годишната отпуската.

Нина дълго и мълчаливо го гледа, загръща се плътно в дългия шал. На вратата се спира.

НИНА: — Обаждал се е чичо ти Борис. . . Има рожден ден и е казал непременно да идеш.

Михаил гаси прожектора. Улавя ръката ѝ и я придърпва към себе си:

МИХАИЛ: — Идваш ли с мене?

. . . Сцената потъва в тайнствен полумрак. Зазвучава арията на Мефистофел.

Нощ. Пролетният дъжд къпе спрялата със загасени фарове лека кола. Фаровете се запалват и осветяват фигурата на Михаил, който на призежии се придвижва между появилите се вече огромни локви. Вратата се отваря и той скача вътре. На волана седи Нина със запалена цигара.

НИНА: — Е, как може на чичо си адреса да не знаеш?

Михаил я целува по бузата. Целият е мокър, дори е почнал леко да трепере.

МИХАИЛ: — Нинче, скъпо, той не ми е никакъв чичо. . . Карай още малко. . . Имаше кантон зад завоя.

Малката кола костенурка запълзва по калния път. Дъждът е спрял. Все по-глухи и далечни стават гръмотевиците.

НИНА: — Къде си тръгнал тогава?

МИХАИЛ: — Ще го намеря.

Нина бърше потното стъкло и се визира в тъмнината. От малкото възвишение, върху което е кацнал кантон, слиза Михаил. Отваря вратата задъхан и казва:

— Открих я.

Колата се приближава до вилата на Писателя. Нина натиска няколко пъти клаксона. Михаил я поглежда приятно изненадан и я целува по бузата. Нина го прегръща. Вади кърпичка от чантата и започва да му подсушава косите.

НИНА: — Мишенце, нали няма да ми се сърдиш?

Михаил в един миг разбира всичко.

МИХАИЛ: — Така ли?

НИНА: — Искам, много искам, но не мога.

Получава се дълга пауза. От широката врата на двора излизат на групи хора. Някои

носят фенери. Спират и се взираат в спрялата кола.

Нина става неспокойна. Обръща се с гръб към вратата и се обляга на стъклото.

НИНА: — Така ми се иска да бъдеш голям и зрял човек, който да ме разбира.

МИХАИЛ: — А в същото време да бъда много, много мънищък, нали?

Михаил се е намръщил и е забил поглед в калните си обувки.

НИНА: — Хайде, Мишо. . . Гостите си тръгват.

МИХАИЛ: — Да си тръгват! . . .

НИНА: — Мишенце, разбери ме, тази вечер трябва да си бъда в къщи.

Опитва се да го целуне, но Михаил се дърпа и излиза от колата. С трясък затваря вратата и тръгва към къщата на Писателя.

Разминава се с нови групички гости, които шумно излизат навън. Колата няколко пъти гаси и запалва фаровете си, но той не се обръща. След миг се чува шумът от нейното отдалечаване. . .

. . . В двора са паркирали няколко коли. Една от тях е запалила фаровете си и осветява групичките, които продължават да излизат от осветения хол. Михаил се оглежда, но сред хората не забелязва Писателя. Тръгва към терасата. Голямото помещение е опустяло. Край пианото малка групичка се е заслушала в изпълнението на млад човек с инфантилно личице. Музиката от време на време е заливана от песен, която долита от кухнята. Михаил се отправя натам и дискретно наднича. Край кухненската маса се е оформила мъжка група, между които са двама военни с високи чинове. Писателя го няма и в тази група и Михаил се връща при любителите на класическа музика. Навежда се към зачервеното от алкохола ухо на младо момиче, облегнато до пианото:

— Къде мога да намеря домакина!

Но вместо момичето му отговаря пианистът, който явно за нея се мъчи да изтръгне всички от отдавна занемареното и разкордирано пиано.

— На греяна ракия са. . . Отреща, във вилата на някаква много известна наша художничка. . .

Едва сега Михаил разбира, че компанията е вече на градус. Не са му симпатични. Бързо тръгва към терасата. Догонва го гласът на един от групичката:

— Колега, може ли да помолите другарите от кухнята малко по-тихо да пеят?

МИХАИЛ: — С дикцията не съм в ред. . . Но мога да затворя да не ви духа.

Тръска вратата на терасата и се изгубва в тъмнината. Тича запъхтян, като се провира майсторски между локвите. Спира пред недовършена неизмазана сграда, из която се движат светлини и хора.

. . . Влиза в огромно помещение, пълно с народ. Голяма маса е поставена в средата, а край стените са издигнати скели. На една от стените са окачени картини, които отдалече в мрака трудно се виждат. Михаил се движи между хората. Оглежда ги с любопитство. Много от тях той вече е виждал с бинокъла в операта. Някой го хваща за рамото. Обръща се и вижда изненаданото лице на плешивия редактор от радиото.

ПЛЕШИВИЯТ: — Мишо. . . Ти ли си бе? Какво правиш тука?

МИХАИЛ: — А ти?

ПЛЕШИВИЯТ: — С кого си тук?

МИХАИЛ: — Защо трябва да съм с някой?

ПЛЕШИВИЯТ: — Търся нещо газирано. . . Няма как, с кола съм. Тук сме с шефа. Шефът е стар боен другар на Кръстев. . .

И изчезва в тълпата. Михаил се чуди какво да предприеме и тъй като улавя погледа на Плешивия, тръгва уверено към масата. Масата се оказва скели, върху което са наредени джезвета и чайници с греяна ракия, чинии с туршии и чаши. Михаил си налива чаша и оглежда по-добре наредилите се около масата гости. Брадат човек, седнал върху едно от страничните скелета, се провиква:

— Колеги, картини има и горе, на етажа. Ако някого го интересува как се строи такъв дом, ето го мъжа на Вера, главния строител! . . .

— От моя дългогодишен опит знам, че най-често такъв дом се строи с пари — обажда се ниско старче с насмешлив поглед.

Избухна смях, одобрителни възгласи. Брадатыят усмихнат се опитва да ги надвика:

— Не съвсем, не съвсем. . . Разбира се, но това не е всичко.

Усмихнат, Плешивият отново се приближава към Михаил.

ПЛЕШИВИЯТ: — Кога ще си направим по една такава колибка а?

МИХАИЛ: — Тоя проблем не ме вълнува, търся чичо Борис. . .

Михаил понечва да тръгне, когато Плешивият го хваща за рамото и му шепне на ухото.

— Ще ми идваш в радиото да ми плачеш, а? Откъде се намират такива хора — подправя си гласа, като имитира Михаил от разговора, проведен в радиото.

Михаил неочаквано му хваща здраво ръцете. Успява все пак да се овладее. И без да го погледне, измърморва:

МИХАИЛ: — Не обичам да ме прегръщат така.

Качва се по стълбите. В една от стайте край малък касетофон са започнали танци. . .

Влиза в голяма стая с наклонен покрив, където забелязва Писателя, заобиколен от няколко души. Интересна жена на средна възраст, облечена в дълга вечерна рокля, нещо обяснява. Сякаш усетил дългия поглед на Михаил, Писателят се обръща. Без да каже дума, тръгва към него.

ПИСАТЕЛЯТ: — Добре дошъл, Мишо. Приятно изненада стареца.

Обръща се, тъй като цялата групичка и художничката ги наблюдават.

ПИСАТЕЛЯТ: — Вера, извини ме. Ще ги доразгледам по-късно.

Излизат на коридора.

Михаил е объркан и мълчи като съгрешил ученик.

ПИСАТЕЛЯТ: — Вера е добра художничка. Подари ми картина. . . Искаш ли да ти я покажа?

Михаил кима с глава. Писателят се оглежда безпомощно.

— Чакай само, че къде я оставих. . .

Влиза подред в няколко малки помещения, които нямат врати. От последното се чува гласът му:

— Намерих я.

Мишо влиза в неизмазана стаичка, която сигурно е бъдещо сервизно помещение. Картината е поставена върху няколко чувала с цимент. Писателят е седнал срещу нея върху обрънат радиатор.

Михаил сяда до него и двамата мълчаливо се заглеждат в картината. Тя представлява иронично усмихнат клоун, облечен в червено.

ПИСАТЕЛЯТ: — Като ми го подари, някой каза, че имал моята иронична усмивка.

МИХАИЛ: — Всеки може да си го тълкува по своему.

ПИСАТЕЛЯТ: — Иронично се усмихвам, а пиша смъртоносно сериозни романчета. . . Сигурно има някакво правило. А сега и такива не пиша. . . Голяма грешка направих, Мишо. . . Сам си признах, че съм вече на 55. . .

Михаил измъква от джоба бутилка водка и я разпечатва.

МИХАИЛ: — За тебе, чичо Борисе. . . Нямах пари за по-голям подарък. . . Не съм отличник.

ПИСАТЕЛЯТ: — Пий за мене и не се оправдавай. . . Да си учил. . .

Михаил отпива и подава на Писателя, който също отпива.

ПИСАТЕЛЯТ: — Днес май ще прекаля. . . Затова, Мишо, ти отговаряш тоя шедьовър да бъде закачен в къщата ми на видно място. Добре, че на Вера ѝ хрумна тая щура идея, защото иначе цяла вечер щях да обяснявам как съм със сърцето и какво пиша.

На вратата се появява редакторът Карамфилов с две увиснали на раменете му момичета.

КАРАМФИЛОВ: — Борисе, не си прав. . . Търсих те чак в мазето. . . Не си прав да обиждаш Елеонора по тоя начин.

ПИСАТЕЛЯТ: — Момичета, извинявайте, обаче специално съм се скрил с мой приятел да науча някоя стъпка.

КАРАМФИЛОВ: — Този млад твой приятел аз много добре познавам. . . Скоро си приказвахме на едно място за неговия разказ. Той си чака реда в редакцията, нали така?

МИХАИЛ: — Така е. . .

КАРАМФИЛОВ: — Ето виждаш ли? Момичета, водете го. . .

ПИСАТЕЛЯТ: — Е, и какво става с разказа?

В същото време двете момичета го залавят и го повеждат към стаята, от която се чува касетофонът.

— Вземете него! — И сочи към Михаил. — За какво съм ви аз?

Влизат в стаята. Михаил остава сам. Долитат весели гласове, смях. Седи и се вглежда в картината. На вратата се появява Плешивият.

— Щях да забравя да ти кажа. . . Една неприятна новина. Мястото го заеха. Шефът беше бесен. Но, изглежда, му я наложиха.

Михаил, без да го погледне, дърпа синджира на водата в тоалетната. Тя глухо изшумява.

Една от девойките на Карамфилов нахълтва при Михаил и го повлича към стаята, в която са започнали танци. Той върви след нея омърлушен — явно го е засегнал разговорът с Плешивия. Танцува почти насилва. Когато Кръстев се завърта край него, Михаил му подхвърля:

— Ще си тръгвам.

Кръстев го поглежда с разбиране и му се усмихва приятелски:

— Ключът е в пощенската кутия, а тя винаги е отворена. Хладилникът е. . .

— Това вече помня — прекъсва го Михаил.

. . . С картината в ръце Михаил слиза надолу по стълбите. Минава през задименото от газените лампи помещения и излиза на чист въздух. Слага клоуна на рамо и тръгва към къщата на Писателя. . .

Нощният трамвай изхвърля Михаил на опустялата в нощта улица. Хлътва към входа с големия безистен. . .

. . . Не пали лампата в антрето и с опипване намира вратата. Когато я затваря, неочаквано зад него светва нощната лампичка. Вижда Петър, седнал в неговия креват, да му прави отчаяни знаци да не пали лампата. Приближава се и сяда на леглото.

ПЕТЪР: — Не съм сам.

МИХАИЛ: — Това ли е. . .

ПЕТЪР: — По-тихо.

Михаил се навежда и му шепне:

— Защо си тука?

Петър смутен почва да оправя възглавницата.

ПЕТЪР: — Уморена е. . . Скарала се е с хазайката си. Нямаше къде да спи.

Петър става и потъва в тъмнината. Михаил се съблича. Петър се появява отново. Навлякъл е дебел пуловер.

МИХАИЛ: — . . . Ти накъде?

ПЕТЪР: — На фотьойла.

МИХАИЛ: — Лягай, защото ще викам. . . А пък нали — много е уморена!

Смят се безгласно. Петър поставя пред него пълна кошница с ядене и плодове. Михаил рови из кошницата и опитва различните лакомства.

ПЕТЪР: — Да ти прочета ли нещо? . . Измътих го, като си бях сега в къщи. . .

Вади няколко листа от джоба на пижамата и започва тихо да чете:

Колко време не съм виждал щъркели!

Не ми се лъже като всички бивши селяни,

че уж умирам от тъга

за биволите с петънцата бели,

че къщичките грохнали сънувам

и че тъй ме тегли

по тротоара закъм село мъката;

не ми се лъже,

само си помислих,

че сто години не съм виждал щъркели.

МИХАИЛ: — Как няма да те тегли! Като бутат такива кошници.

Петър леко обиден бавно съгва листчето:

— Ти всичко на майтап. . . щях да ти го посветя.

Михаил оставя кошницата, привлича до себе си малкия поет и го прегръща.

МИХАИЛ: — Петьо, Петьо. . . Много хубави, ама на мен нещо ми е криво. . .

Седят двамата замислени и прегърнати. Михаил пръв се раздвижва и започва да му сваля бавно пуловера.

Михаил хвърля настрана пуловера и му шепне:

МИХАИЛ: — Не съм свикнал с мъже да спят.

Петър нищо не отговаря. Михаил го хваща и го изпраща до гардероба, който дели стаята на две. След миг разширените от напрежение очи на Петър изчезват под завивката на съседното легло. . .

Ден. На вратата тихо се чука, Михаил надига глава и се ослушва. Става и почти се стопява в падащите от прозореца слънчеви лъчи. Чуването се повтаря.

— Момент.

Ситуацията не е от най-добрите. С накриво закопчана в бързината риза Михаил съзира сред плуващия из стаята прах, запален от слънцето, физиономията на Ондулираната. До нея похърква Петър с вечния си синусит. Да, съмнение няма! От леглото на Петър го наблюдават сините, пълни с необичайна за годините умора очи на момичето, с което той се запозна в закусвалнята. Михаил се измъква през вратата така, че почти обира стената. Целта е противниковото поле на зрение да бъде сведено до минимум.

За негово голямо учудване пред вратата се изправя срещу стария професор. Лицето му е насапунисано за бърсене. Очите му гледат уморено. Някакво неспокойствие лъха от цялата му фигура. Чак когато вдига самообръсначката, която едва удържа в парализираната си ръка, Михаил разбира всичко.

ПРОФЕСОРЪТ: — Бихте ли ме обръснали? . . . Тази нощ не се чувствах добре, пък не искам Райна да я безпокоя.

МИХАИЛ: — Разбира се, др. професор.

. . . Пристъпват тихо, на пръсти, докато влизат в кабинета. Чак когато сяда, Михаил забелязва колко усилия му е струвало това ставане. Започва внимателно да го бърсне.

ПРОФЕСОРЪТ: — Вие каква специалност учехте?

МИХАИЛ: — Литература. . . Българска филология.
ПРОФЕСОРЪТ: — Слушате ли лекции на професор Варадинов?
МИХАИЛ: — Не. . .
ПРОФЕСОРЪТ: — Но се надявам, че знаете кой е той.
МИХАИЛ: — Да, разбира се.

Уморените очи на професора се спират върху лицето му. Михаил не смее да срещне погледа му.

МИХАИЛ: — Оказва се, че ако нищо не излезе от мене, няма да умра от глад.

Процедурата е завършена. Неочаквано старият професор го хваща за ръката:

— Професор Варадинов е най-големият наш познавач на старата гръцка литература. Аз часове наред съм го слушал да чете Омир в оригинал. Не разбирах, но се вълнувах. Толкова голямо беше неговото възмущение. . .

Изведнъж променя физиономията си и сякаш се затваря в себе си. Добавя тихо:

— Сигурно е пенсионер. . . Не съм го виждал много години.

Михаил стои като разобличен ученик, току-що хванат в преписване. Намира изход, като започва да събира бързо приборите за бръснене.

МИХАИЛ: — Позволете ми да ги умия.

ПРОФЕСОРЪТ: — Много съм благодарен и надявам се, не ви обидих.

Михаил се измъква на пръсти от стаята. Пред вратата го посреща разплаканото лице на хазайката:

— Няма да издържи. . . Цял живот е работил. . . Колко пъти съм го молила да излезем да се разходим, да забравим за всичко. . . Не и не! На последния академичен съвет беше завел и животните в залата. Не можа да ги почувствува тия сфинксове. . . Пенсионираха го. . .

Изтрива си сълзите и посяга да вземе приборите от ръцете му.

МИХАИЛ: — . . . Аз ще ги измия.

Хазайката без думи ги взима.

МИХАИЛ: — Хазайке, имам една голяма молба. . . Петър е в стаята с момиче. . . Първото момиче в живота му.

Хазайката нищо не отговаря, но отговорът е в почти незабележимото кимване на главата. Обръща се и тръгва към стаята на професора.

МИХАИЛ: — Благодаря ви.

Измъква се навън, като тихо затваря тежката врата, на която е написано: „Проф. Кирил Попхристов — зоолог.“

Кафенето в Университета. В този ранен час то е празно. Михаил се е излегал в дъното върху няколко стола. Появява се елегантен, строен младеж, който му маха с ръка. (Познаваме го от епизода с разпределението). Ще го наречем Красивия, тъй като така го наричат неговите колеги. С колежките положението е значително по-сложно. Или, както той скромно признава: „Слънце да съм — навсякъде не мога да огрея!“ Красивият е видял, че барманката отсъства, и се запътва към Михаил.

— Да не си взел по съвместителство бюфета?

— Ситните афери оставям на тебе — отвръща му със същия тон Михаил.

— Ама ти се шегуваш! Наивник! Имам приятелче инженер, държи бюфета в киното. . . Не знае какво да си прави парите. . . Едно е вярно — умее го! Сутрин става, усмихва се и така до вечерта. . .

И Красивият му показва дежурната усмивка на търговеца.

— Къде заминаваш?

Усмивката на Красивия изчезва и той започва да се оглежда. Вдига покривката, наднича под масата и с невинен израз пита:

— На мене ли задавате тоя въпрос?

Лекото заекване му придава известен чар, за което той явно добре знае. Михаил разбира играта на Красивия, но остава сериозен.

МИХАИЛ: — Да, на тебе.

КРАСИВИЯТ: — Ти май ме бъркаш с някой!

Изважда някаква бележка и му я подава. Михаил я отваря и се зачита.

КРАСИВИЯТ: — При това я връчвам шест дни преди срока.

МИХАИЛ: — Всичко съм очаквал, но че ще учиш глухоними. . .

Красивият се втурва към тезгяха, където се е появила най-послед заоблената фигура на барманката. През рамо той подхвърля на Михаил:

— Защо? Ами те не трябва ли да знаят чистия, литературен български език!

Михаил затваря очи. Дните летят, а главата му още не е в състояние нищо да роди. Отваря очи, защото усеща, че някой упорито го наблюдава. Докато се надига, той вижда момичето с плитките, което със „слънчоглед“ в ръка е тръгнало към изхода. Михаил почива да я извика, но понеже не ѝ знае името, маха с ръка и жуква след нея.

КРАСИВИЯТ: — Не си губи времето. . . Т-т-тежък случай. Цялата зоология заради нея научих, но не подава.

Михаил се е затичал по тъмните коридори, но момичето е изчезнало.

Михаил се е загледал към сцената. Тя представлява градината на Марта. Нощ е. В тъмнината се промъква Марта, в която познаваме Нина. Запява. Текстът ражда иронична усмивка върху лицето на Михаил.

Но като първия, о боже мой,
не ще намеря лесно друг!
Тъй мил и палав беше той!

На сцената се появява и Маргарита.

Михаил сяда в тъмното. Така умислен го виждаме за пръв път. Слуша, забол глава в коленете си.

Вратата тихо се отваря. Влиза Петър, който носи цял топ вестници. Михаил не помръдва. Само подава ръка, която Петър дълго-дълго разтърсва. Петър сяда срещу него и оставя вестниците между тях.

МИХАИЛ: — Да не си почнал да продаваш вестници?

ПЕТЪР: — Не. . . но май че ще почна да ги купувам.

Петър разгръща един от вестниците. Михаил с опипване намира батерийката и светва. Светлината пълзи по вестника, докато спре на отпечатаното с едър шрифт заглавие — „Сватба“, а под него с дребни букви името на автора — Михаил Петков. Светлината гасне. След това отново се запалва. Рязко се вдига към усмихнатото лице на приятеля.

— Честито, Мише!

Хорът се обажда някъде далече между кулисите, като тихото му пеене запълзва от публиката нагоре към малкото тясно помещение, което праща светлина към сцената. Дватамата са надвесени над парче вестник, което сърчните ръце на Михаил превръщат в малка хартиена ластовица.

— Мише, да не стане скандал?

МИХАИЛ: — Нали искаше да го отпразнуваме?

Петър поглежда към смълчаната в тъмнината публика:

ПЕТЪР: — С нея ли?

МИХАИЛ: — Да се запомни!

Михаил вдига ластовицата и я тласка напред. Тя прави няколко криви, след което плавно започва да се спуска.

ПЕТЪР: — Имаш ли къде да спиш?

МИХАИЛ: — Спокойно: Ще се оправя.

Ластовичката ту изчезва в тъмнината, ту блясва в лъчите на прожекторите. Някои от зрителите отреагирват, други въобще не я забелязват.

Михаил се приближава към вилата на Кръстев. Навсякъде е тъмно. Отваря пощенската кутия. Вътре лъсва ключът.

В големия остъклен хол е доста светло, така че той лесно намира контакта. Тръгва по стълбите нагоре. Ослушва се.

— Чичо Борисел!

Никакъв отговор. Връща се обратно в кухнята. Вади от хладилника парче салам и яде. Отрязва си и парче хляб. Тръгва отново нагоре. Влиза в кабинета. Запалва лампата. Посяга да загаси и излезе, но погледът му пада върху пишещата машина и разхвърляните около нея листа. Върху машината стърчи преполовена страница. Чете първо нея, след това друга. Оставя хляба и салама. Сякаш не вярва на очите си. Сяда на стола и започва да чете на глас:

„Наливах се цяла вечер, играха дълги сватбарски хора и все не можеха да повярват, че Елена и Петър са имали нещо помежду си. Толкова свенливи бяха и двамата, че дори на лекции не се поздравяваха.

Дъждът се лееше така, сякаш започваше потоп. Тримата приятели мълчаливо вървяха един след друг.

— Момчета, вижте! — провиква се Христо, който вървеше начело.

Спряха. Пред тях на тротоара в жълтия кръг на уличната лампа стоеше голяма гипсова статуя. . .

Михаил спира, после отново чете. Хвърля страницата и взима друга. Няма съмнение — явно Писателят е започнал да пише нещо, в което героите са той и неговите колеги.

Михаил бавно слиза по стълбите. Възбуден е, не може да си намери място. Фаровете на всяка минаваща отвън кола запалват стъкления хол, като го заваряват всеки път в различно състояние.

Запалва цигара и преди да догори клечката, бавно я приближава към вестниците с първия си разказ.

Пламъкът се оживява и безшумно запълзва нагоре. Вече пълзи към ръцете му, ко-

гато Михаил уплашен започва да прави отчаяни опити да го загаси. Тази борба между огъня и човека продължава чак до кухненската камина. Стои изправен над догарящите вестници.

Михаил се приближава до телефона и започва нервно да набира номер. Чува се женски глас и Михаил дълбоко поема дъх.

МИХАИЛ: — Хазайке, извинявай, че е късно, но трябва да говоря с Петър.

ХАЗАЙКАТА: — Поздравявам те, Мишо. . . Много се радвам... Четох го и на професора.

Гласът секва. Получава се дълга пауза.

ХАЗАЙКАТА: — Той вече не може сам да чете.

Чува се плач.

ХАЗАЙКАТА: — Какво да правя? . . . Никак не е добре.

Отново настъпва мълчание. Михаил се опитва да каже нещо утешително, но никой не му отговаря. След миг прозвучава гласът на Петър:

МИХАИЛ: — Аз съм. . . спиш ли?

ПЕТЪР: — Нищо. . .

МИХАИЛ: — Трябва да се видим. . . сега.

ПЕТЪР: — Кога сега?

МИХАИЛ: — . . . Веднага. . . След половин час можеш ли?

Гласът на Петър става по-тих:

ПЕТЪР: — Дай да го отложим? Няма как, нали знаеш? . . . Утре ще правят забава. . .

Нещо като прощална. . . Казаха ли ти?

Михаил не отговаря.

ПЕТЪР: — Не се сърдиш, нали? Имаш телеграма от майка си. Утре ще ти я донеса.

МИХАИЛ: — Да, да, благодаря ти. . . Още една молба. . . Събери нещата ми в куфара и утре ги донеси. . . Лека нощ.

Оставя слушалката и бавно влиза в кабинета. Сяда и започва да яде оставеното парче хляб със салам.

(Ето това са моментите в живота ни, когато на всяка цена си изграждаме алиби за драматичната среща след години с гузната ни съвест. Какво по-покрътително обяснение от това, че ако приятелът ти беше подал ръка в слаб за тебе момент, ти щеше да се развиеш другояче? А може и да е вярно всичко това!)

От двора идва шум от спираща лека кола. Михаил бързо става и тръгва към антрето. Отваря вратата на стая, в която са натрупани купища книги. В ъгъла съзира стара изтърбушена кушетка. След миг вече е легнал в позата на сладко заспал човек.

На вратата се появява Кръстев. Изненадата явно не му е неприятна. Загубва се в тъмнината, за да се появи с дебело родопско одеяло. Завива го грижовно, като внимава да не го събуди. Гаси лампата и на пръсти се измъква.

Светлините на минаващите коли допълзват от време на време до свития на кушетката Михаил. Лицето му се стопява в мрака. . .

. . . За да се появи отново, осветено от минаващия по танцуващите двойки прожектор. Забавата в студентския клуб е започнала. Прекъсват за момент мелодията, за да поздравят някакъв преподавател. Михаил приbledнял, небръснат след безсънната нощ се оглежда. Чува глас зад гърба си:

— Ако търсиш ситния — не се е появявал.

Обръща се и вижда набитото момче с боксърската физиономия, което помним от предишните епизоди. Танцува много сериозен с нисичко момиченце, почти дете, което със страхопочитание го поглежда от време на време. По всичко личи, че е първокурсничка от провинцията на една от първите си забави. Михаил му кима с глава и започва да си проправя път към бюфета. На пътя му се изпречва възпълен човек с почти детска физиономия.

ПЪЛНИЯТ: — Колега Петков. . .

Жената до него явно също обича да си похапва, но това на такива хора не им пречи да бъдат винаги весели и жизнерадостни. Усмивнати и облени в пот — ето такива стояха пред Михаил преподавателят му Стоянов и неговата партньорка.

СТОЯНОВ: — Някога да си се опитвал да пишеш?

МИХАИЛ: — На моята възраст всички опитват.

СТОЯНОВ: — А вчерашният разказ да е твой?

МИХАИЛ: — Не знам точно за кой става дума.

СТОЯНОВ: — За момичето, което заминава. . . не му помня заглавието. . .

МИХАИЛ: — „Сватба“.

СТОЯНОВ: — Точно така. . . „Сватба“.

МИХАИЛ: — Мой е, др. Стоянов. . . Аз съм го писал.

Стоянов го заглежда дълго, сякаш го вижда за пръв път.

СТОЯНОВ: — Я го виж ти. . . Запознайте се!

Пълната широко се усмива и подава пухкава, потна ръчничка.

СТОЯНОВ: — . . Браво, Мишо. . . Значи, когато искаш, можеш? . . Ама рядко ти се иска, ще кажеш! . .

Залива се от смях на собствената си шега.

СТОЯНОВ: — И ето как ще се окаже, че един мързелив студент. . .

ПЕТЯ: — Васко, остави момчето!

СТОЯНОВ: — . . . Сега, което си е истина, ще си го кажеме на прощаване. . . Че един способен, но мързелив студент по моята специалност ще стане известен писател.

Петя вече много добре познава мъжа си, който не е от най-мълчаливите, защото го прегръща и увлича в танца. Преди да се скрие в тъпата танцуващи, усмихва се топло към Михаил.

Михаил се обляга на бара. Явно той е приятно възбуден от разговора с преподавателя. Присяга се и вади от пълната с вода мивка лимонадено шише. В този момент общото осветление гасне и в залата плъзва лъч от прожектор, който след известно опипване се спира на него. По микрофона зазвучава познат глас:

— Абсолвентите от специалност Българска филология поздравяват своя колега Михаил Петков с успешния литературен дебют с тангото „Спомени“!

Михаил се движи между хората, докато най-после нахалният прожектор ги изгуби. Та зазвучава отново глас по микрофона.

— Освен това Доктора е готов да изчака уважания автор да погаси дълга си до деня на хонорара.

Избухват смехове, ръкопляскания, които заглушават гласа на Доктора, който опровергава току-що казаното. Зазвучава тангото. Михаил усеща нежно докосване по рамото. Пред него се е изправило момичето с плитките, което грациозно му се покланя. Той я хваща за ръка и я повлича между хората, докато най-после нахалният прожектор ги изгуби. Това разрушава първото неловко мълчание и Румяна (така ще наречем момичето) по детски тържествува:

— Изгубиха ни!

МИХАИЛ: — Затова пък аз те намерих.

РУМЯНА: — Човек трябва да има железни нерви да чака такива като вас.

МИХАИЛ: — Защо?

Румяна спира и започва да рови в спортната си чанта, праметната през рамо. Вади малка бележка и чете.

РУМЯНА: — Не плачете. . . Ще намеря нов балон. . .

МИХАИЛ: . . . Но как да ви го дам? . . . Така и досега не знам!

Отново започват да танцуват.

РУМЯНА: — Светла е виновна. . . Каза, че приличате на човек с тъмно минало.

Михаил вади джобно фенерче и се осветява отдолу.

МИХАИЛ: — Това женище е почтено.

За сводница е тя родена!

РУМЯНА: — Напротив. . . Тя нищо не помогна. . . Това някъде съм го чувала.

МИХАИЛ: — Гьоте.

РУМЯНА: — Ето това е преимуществом да танцуваш с начетен мъж.

Михаил се засмива, а тя продължава да играе сериозна интелектуалка, но не издържа и смехът им се слива със започналия бърз танц.

РУМЯНА: — А помните ли на коя дата беше представлението?

Михаил се замисля, но явно играе, тъй като не е в състояние да си спомни.

РУМЯНА: — Не помните. На пети. . . Ще запомните ли?

МИХАИЛ: — За наказание ще го препиша сто пъти!

В това време към тях се приближава възрастен преподавател с умни, смеещи се очи. Делово слага шапка върху главата на Михаил и се покланя на момичето.

— Ще ви отнема дамата с един стар номер от времето на моята младост,

Михаил го поглежда не особено приятелски, след което бавно сваля шапката от главата си. Румяна, вече в прегръдката на преподавателя, вдига безпомощно рамене.

МИХАИЛ: — Не се разбрахме за балона.

РУМЯНА: — Всеки ден до обяд съм в библиотеката.

Михаил тръгва с шапката в ръка и тъкмо когато се чуди кой му е най-антипатичен, за да му отнеме дамата, се появява Петър. Издокаран в шедьовъра на провинциалния майстор, той този път е разкрасен в модерна връзка на цветчета.

Михаил го оглежда. Петър смутен улавя погледа му.

ПЕТЪР: — Подарък. . . Докато се приготвим. . .

И двамата хвърлят поглед към масата, където е седнала Ондублираната. Тя явно прави впечатление, защото всички погледи от съседните маси са обърнати към нея.

ПЕТЪР: — Нали не се сърдиш за вчера?

МИХАИЛ: — Носиш ли телеграмата?

Петър рови из джобовите, но нищо не намира. Извинява се с поглед и тръгва към масата.

Ондулираната е станала да танцува. Започва да рови в чантата ѝ и след миг успокоен показва телеграмата на Михаил. Надига и малко олющено куфарче, което замалко да понесе към дансинга, ако не са отчаяните жестикулации на Михаил.

Подава му телеграмата. През погледа на двамата съзираме Ондулираната, която танцува плътно прилепена към Красивия, бъдещия учител на глухонеми деца.

ПЕТЪР: — Да седнем, а?

МИХАИЛ: — Ще тръгвам.

ПЕТЪР: — Какво искаше да ми кажеш?

МИХАИЛ: — Глупости. Нали знаеш? Като пийне човек. . .

ПЕТЪР: — Абе и аз така си помислих. . . Ама викам, хайде!

Михаил се усмихва замислен, после го прегръща през рамо:

— Отслабнал си нещо. . . Обичаш ли я?

Петър нищо не отговаря. Михаил му връчва шапката, която въртеше досега в ръцете си.

МИХАИЛ: — Иди си я вземи, защото она е най-голямата хиена в Университета.

ПЕТЪР: — Мише, що не останеш? Отдавна не сме се виждали.

МИХАИЛ: — Хайде върви!. . . Тия дни ще ти се обадя.

Петър тръгва към танцуващите. Михаил дълго гледа към дансинга. В погледа му се е появило нещо ново, делово.

Михаил върви уморено по софийските улици с олющението куфарче в ръка. Неусетно от двете страни са се появили малки маси на улично кафене. Михаил се оглежда. Търси някого с поглед.

Публиката на кафенето е предимно младежка, като, разбира се, има и маси с по-възрастни почитатели на младостта. Край голяма маса с надпис „Reservé“ са седнали в артистични пози бивши величия — някогашният блясък на самодейния пътуващ театър. Бащите, пионерите, основоположниците на така наречените черни трупи, които години са кръстосвали България, все още кроят планове за бляскави артистични подвизи, но все по-често тези проекти се раждат и умират тук — в кафенето. Михаил ги забелязва и се отправя към тяхната маса. Поклоня се вежливо, дори малко по-усърдно от нормалното.

МИХАИЛ: — Извинявайте, Сарафов да е минавал?

— Тръгна си — му отговаря дрезгав бас.

Михаил се обръща да си тръгне, когато го спира ехидно тенорче:

— Да не е почнал да те готви за ВИТИЗ?

Михаил стои замислен. Явно вече играе, защото и гласът му се променя в отговора:

МИХАИЛ: — Не. . . не е за мен. . . За младата ми племенница. Говорихме със Сарафов някой от вас да се заеме евентуално с подготовката ѝ. . . но. . .

Басът първи забучава, а след него компанията започва да се тресе от смях.

— Гимназистките бяха специалност на Громчето. . .

Михаил се измъква от кафенето и се загубва в тъмнината.

* * *

Върви по дълъг коридор. Разминава се с няколко балерини, които му махат с ръка. Спира дебел артист във войнишка униформа, който се оказва мил човек с пискливо тенорче.

МИХАИЛ — Нина пее ли тая вечер?

ВОЙНИКЪТ: — Не, днес работим с втория състав.

Отминава, но го спира гласът на портiera бай Данчо:

— Мишо. . . Петков!

От дъното на коридора му маха с ръка бай Данчо. Той едва си поема дъх:

При административна!

Михаил се приближава към портiera, който все още тежко диша.

БАЙ ДАНЧО: — Мина покрай мене, ама. . . човек може ли всичко да помни. . .

Груев каза, веднага щом дойде, при мене. . . Ще седя и ще го чакам. . .

Разделят се на ъгъла. Бай Данчо бавно поема надолу по стълбите.

БАЙ ДАНЧО: — Хайде. . . Па дано да е за хубаво! . . .

. . . Михаил застава пред вратата. Преди да влезе, поглежда куфарчето. Решава да го остави пред вратата. Чука и влиза. . .

Зад бюрото е седнал грамаден човек, от който лъха спокойствие и доброта. (Не грешат може би онези, които твърдят, че едрите хора имат спокоен, благ характер.) Михаил го поглежда и решава, че може да влезе с куфара. Излиза и отново влиза с олющението куфарче в ръка. Грамадният учудено го изглежда.

— Какви са тия фокуси?

МИХАИЛ: — Нищо. . . куфарче.

ГРАМАДНИЯТ: — От провинцията ли си?

МИХАИЛ: — Не съм от провинцията, от Казанлък съм.

Грамадният неочаквано се засмива и удря по бюрото:

— Bravo!.. Точно така! Аз също съм чирпанлия... Че откъде накъде Чирпан ще е провинция! Така ли е?

Михаил кима с глава.

ГРАМАДНИЯТ: — Да-а... Това е така... Ама другото... Ковачева каза ли ти?

МИХАИЛ: — Какво да ми каже?

Грамадният кашля многозначително и се намества по-удобно.

— Тази сграда много неща е видяла... Тук работят най-различни хора — нежни, деликатни и всякакви... Артистът е особен вид, така да се каже... Но хартиени самолетчета по време на представление — това още не е било... Аз в началото помислих, че някой е мръднал... А тук срещу мене е седнал напълно нормален младеж... Двама ги имам като тебе в къщи... За бой сте всичките, това ви липсва... Е добре. Откъде ти хрумна тая работа?

МИХАИЛ: — От радост. Публикувах ми първия разказ...

Грамадният е затруднен от последните думи на Михаил и се получава дълга пауза.

ГРАМАДНИЯТ: — Какъв е тоя разказ?

МИХАИЛ: — Изгорих вестниците, иначе щях да ви подаря един...

Грамадният се окопитва и в чистото по детски око се ражда червеят на подозрението.

ГРАМАДНИЯТ: — Не сме се събрали да се лъжем, нали? Защото...

— Защо? — опитва се да го прекъсне Михаил.

— Защото аз би трябвало да те изгоня сега. Защото ми губиш времето, в което аз мога примерно да допиша новата си опера... Нали така?... Или новия си балет например...

Михаил с героически усилия се мъчи да не се разсмее.

ГРАМАДНИЯТ: — Изгорил ги бил! По мое време, като гонеха някой от училище, после казваха, че е от изгорялата гимназия... Само че тогава гонеха за убеждения...

Отново настъпва дълга пауза. Грамадният вади лист от чекмеджето и го поставя пред Михаил.

ГРАМАДНИЯТ: — Прочети това и го подпиши... По-добре напускане по домашни причини, отколкото дисциплинарно уволнение...

Михаил го подписва и взема куфарчето в ръка. Грамадният също става. Явно Михаил му е симпатичен.

— Сега бягай. И друг път си опичай акъла.

Здраво му стиска ръката. След миг Михаил е на коридора. Тръгва бавно, като не обръща внимание на минаващите край него войници, жени и духове от масовката.

Всяко натискане на звънеца е последвано от къса приятна мелодия. Най-после вратата с дебела лимоненожълта месингова табелка, на която е написано „Нина и Стоян Ковачеви“, бавно се отваря. Показва се четиригодишно хлапе с детска пушка в ръце.

МИХАИЛ: — Здравей, Васко.

ВАСКО: — Здравсти.

Малкият го застрелва и побягва навътре към хола.

Михаил влиза след него. Хвърля поглед към кухнята, но там е тъмно. Влиза в хола.

Малкият е легнал върху килима със затворени очи.

ВАСКО: — Аз съм убит.

Михаил сяда в красив фотьойл и въздъхва.

МИХАИЛ: — И аз.

От мебелите до най-дребните предмети — всичко говори за добър вкус и състоятелен стопанин, и то такъв, който голяма част от годината прекарва в чужбина.

МИХАИЛ: — Мама Нина тук ли е?

ВАСКО: — Не... и татко го няма... Леля Вера отиде на пазар... Ти как се казваш?

МИХАИЛ: — Кой... Аз ли?... Ами... Аз съм леля ти Михаила.

Малкият го поглежда учудено.

ВАСКО: — А защо са ти къси косите?

МИХАИЛ: — Падат вече, синко, падат...

Васко започва да си дърпа косите:

— А моите не падат!

Михаил става и започва да се разхожда.

МИХАИЛ: — Мечката къде сте я скрили?

Тръгва към кухнята, запалва светлината и в банята. Васко го догонва и го хваща за ръката подплашен.

ВАСКО: — Тук няма мечка... Нали лъжеш?

МИХАИЛ: — Васко, ама добре сте се подредили, а... какво ще кажеш?

ВАСКО: — Да... Хайде да си играем на индианци, искаш ли?

Михаил сяда на кухненската маса и започва да пише в тефтерчето си. Малкият се качва на гърба му.

ВАСКО: — Лельо Мила, какво пишеш?

МИХАИЛ: — Малък роман.

Сгъва хартията и я подава на момчето:

Обещай ми, че ще дадеш тази бележка на мама Њина, пък аз ще ти донеса. . . Какво искаш да ти донеса?

Васко се замисля. Не е лесно да избереш едно, когато нещата, които желаеш, са толкова много.

ВАСКО: — Конче. . . Малко, но живо конче.

МИХАИЛ: — Добре, ще го имаш. . . И то бяло.

Взима куфарчето и тръгва към вратата, която в този момент се отваря и се появява възрастна жена с мрежа в ръка. Михаил се покланя вежливо:

— Добър вечер.

Жената го оглежда подозрително. Явно Михаил не ѝ вдъхва особено доверие. Малкият се втурва към нея с радостен вик:

— Лельо Веро, Леля Мила ще ми донесе бяло конче.

Михаил усеща, че ситуацията се нагрява, и бързо тръгва надолу по стълбите. Обръща се и още веднъж се покланя:

— Лека нощ.

Жената взима Васко на ръце и го пита неразбираща:

ЛЕЛЯ ВЕРА: — Коя леля Мила?

Малкият сочи с пръст към слизашия по стълбите Михаил.

Осветлението гасне и Михаил като ракета изхвърча от кооперацията.

Трамваят е пълен със заспали хора, които се връщат от работа. Михаил седи с куфарчето на колелете. Сеща се за телеграмата. Вади от джоба си и чете: „Страшно се радвам. Четох и плаках. Винаги съм вярвала в теб! Майка ти.“

Препрочита я, бавно я скъсва и обляга натежала глава на стъклото.

Дъждът отново шуми в дърветата. Михаил се провира между стволите, сложил куфарчето върху главата си. Появява се на терасата и тичешком влиза в големия хол. . . Оставя куфара и оглежда мокрите си дрехи.

— Михаиле, ти ли си? — чува се гласът на Кръстев.

МИХАИЛ: — Аз съм!

Напразно се оглежда, за да види откъде идва гласът.

БОРИС: — Запали лампата!

Михаил светва и се провиква:

— Чичо Борисе, къде си?

Чак сега забелязва вляво от стълбището, което води към етажа, малко открехнато прозорче. Усеща, че има нещо нередно, и побягва нагоре.

Кръстев е легнал в кабинета си на малка кушетка, покрита с дебел родопски китеник. Ризата му е разкопчана, а вътре е напъхана мокра кърпа за лице. Той разтрива с ръка слепоочията. Лицето му е приbledняло.

МИХАИЛ: — Да викам ли лекар?

КРЪСТЕВ: — Спокойно. . . Сега ще ми мине. . . Намокри я.

Подáva му кърпата и се опитва да си масажира сърдечната област. Михаил се появява с намокрената кърпа в ръка и му я поставя на гърдите.

— . . . Почна да ме отпуска. . . Такива като мен лесно не се предават. . .

Опитва се да се засмее.

КРЪСТЕВ: — Виждаш ли какъв подлец съм? . . Не си признавам, че чаках с нетърпение да се върнеш. . . Не ме гледай така състрадателно, донеси завивките.

Михаил отваря един след друг двата вградени гардероба в антрето и измъква чаршафи и одеяла. Грабва ги и ги понася към кабинета. Писателят в това време е станал, но след няколко крачки сяда край бюрото.

КРЪСТЕВ: — Преуморихме мотора, Мишо. . . Аз вече му свикнах, ама да видим той колко ще ме търпи.

МИХАИЛ: — Трябва ти почивка.

Край леглото Михаил се бори с чаршафите и одеялата.

КРЪСТЕВ: — Толкова несръчно го правиш, че имам чувството, че ме нмитираш. . .

Той явно се е почувствувал по-добре, става все по-приказлив.

КРЪСТЕВ: — Накъде си тръгнал с тоя куфар?

МИХАИЛ: — Идвам да ти гостувам. . . Но скоро ще трябва да си ида.

КРЪСТЕВ: — Защо? . . Лошо ли е тука?

МИХАИЛ: — Напротив. . . Добре ми е.

КРЪСТЕВ: — Е, тогава?

МИХАИЛ: — Друг път ще ти разправам. Сега трябва да поспя.

Помага му да се излезне. Подлага му допълнителна възглавница.

КРЪСТЕВ: — А какво стана с твоя приятел Петър? . . Имаше и други две момчета.

Михаил е така изненадан от въпроса, че без видима причина се суети между бюрото и

леглото.

МИХАИЛ: — Нищо. . .Какво може да стане? . . .Добре са. . .

Поокопитен се усмихва.

МИХАИЛ: — Петър взе, че се влюби.

КРЪСТЕВ: — Я го виж ти! Значи те изпреварил?

Михаил решава да замълчи. Лицето му издава крайна мисловна напрегнатост. Излиза, за да не издаде състоянието си. Влиза си в стаята, но му хрумва да напълни чаша с вода. Едва не я изпуска, когато чува гласа на Писателя.

— Мишо. . .Защо не ги доведеш някой ден? . . .Така няма да скучаеш.

Лицето на Михаил просиява, оставя чашата и оживено и несвързано започва да говори:

— Беше ми много неудобно. . .Чудех се как да те моля за това. Искях да покая тука стари аркашки от пътуващите черни трупи. . .Такива няма вече, но тези хора са пълни с интересни преживелици и страшно забавни.

Кръстев опива слепоочията си. Изглежда, атаката не е минала съвсем, защото отговаря с доста по-слаб глас:

КРЪСТЕВ: — Ти също си подлец. . .Защо не си казал нищо досега?

Вместо да отговори, Михаил започва да го завива.

КРЪСТЕВ: — Хайде лягай си. . .Нищо не казваш за разказа. . .

МИХАИЛ: — Какво да кажа?

КРЪСТЕВ: — Без черпене няма да ти се размине.

МИХАИЛ: — Ще оставя вратите отворени. . .Ако искате нещо. . .

Писателят се обръща към стената и промърморва:

— За тези артисти ще трябва много пиене. . .Да идеш да купиш. . .

Михаил поглежда през малкото прозорче към хола. Сега разбира защо не го е забелязал досега. То е било скрито под плътната завеса, покриваща цялата стена. . .

. . .След дълго филмово преливане Михаил се появява в хола, наблюдаван от горна гледна точка. Взема си куфарчето, гаси лампата и като поглежда нагоре, излиза от кадъра.

В планината утрото е красиво. Изпаренията след дъжда правят пейзажа леко прикрит. Пред къщата спира кола, от която излиза Нина. Тя упорито звъни, но тъй като никой не отваря, заобикаля откъм страната на верандата. Михаил се надига сънен. Ослушва се. Чува дамските точета по циментената веранда. Скача и без да се облича, тръгва надолу.

Писателят лежи неподвижно с отворени очи. Гаси запалената цигара в пълния с угарки пепелник.

Михаил и Нина дълго се гледат през прозореца. Вцепенение, което човек може би несъзнателно удължава, за да отложи за миг несръчните и дълги обяснения.

Отваря вратата и Нина влиза, без да го погледне. Така е нервирана, че не знае как да започне.

НИНА: — Мишо, ти луд ли си или просто много съм те надценявала като всяка влюбена патка.

В първия момент трудно е да се каже дали Михаил е объркан, или играе блестящо. Поглежда нагоре към малкото прозорче на кабинета, което е отворено широко.

МИХАИЛ: — Какво е станало? . . .Седни, успокой се. . .

НИНА: — Това ти си го писал, нали?

Този път Михаил явно играе недоумение. Взима бележката, оглежда я и чак тогава чете писаното:

— Щастлив съм, че най-после реши да се разведеш. . . Обади ми се веднага. . .Аз твърдо стоя на дадената дума.

Михаил съгва бележката и спокойно добавя:

— Да, това всичко е така.

НИНА: — Ти си бил опасен и подъл човек. . .Това е изнуда. . .Шантаж. . .Ти си. . .просто един подлец. . .

Нервите ѝ не издържат и тя се разплаква.

НИНА: — . . .в който съм имала нещастieto да се влюбя.

МИХАИЛ: — Този подлец те обичаше, Нина.

НИНА: — Защо обичаше? . . .Сега не ме ли обичаш? . . .

МИХАИЛ: — Какъв смисъл има да продължава всичко това? Ти си права. . .Аз съм подлец! . . .Много те искам, а нищо не мога да ти предложа. Ти имаш обзаведен дом, жена ти помага, положение в обществото.

Нина се приближава и го прегръща:

— Не мога да те позная. . .Знаеш, че това не е всичко.

Опитва се да го целуне, но Михаил се изтръгва. Разхожда се нервен из хола:

— Защо са тогава тия истерични сцени, ако това не е всичко? . . .Защото в един миг

разбра, че всичко това само с един замах можеш да го загубиш! . . . Защото си даде сметка, че този млад идот може да остави същата бележка, когато Стоян се върне да лекува в домашна обстановка гастрита, получен от дългите недояждания в чужбина. . . Ти си една най-обикновена егоистка, която не може и да допусне, че може и аз да мечтая за нещо по-трайно в този живот. . .

Отпаднала, Нина е седнала след избухването.

НИНА: — Тази егоистка ти използваше за всяка своя прищявка. Тя те переше, гладеше. да си чистичък и хубав. . . .Поиска в операта, егоистката веднага тича! . . .Трябва да опознаваш хората, добре. . . .Какво да направя, като не съм в състояние да ти уреда. . .

Михаил се хвърля и започва да я прегръща. Задъхано я целува, сякаш да ѝ затвори устата.

НИНА: — Ти мислиш, че не съм говорила ли? . . .

Сълзи и грим по лицето ѝ се стичат. (Какво нещо е жената, когато обича! В такива моменти е в състояние всичко да прости). . .

Върху изтърбушената кушетка те лежат уморени със сълзи и грим по лицата.

НИНА: — Обещай ми, че няма да правиш повече такива глупости.

Михаил не отговаря. Погальва я. Умореният му поглед се е спрял на малкото прозорче над стълбите. Нина си оправя косите и започва делово да слага в ред облеклото си.

НИНА: — Така ти се бях закаркала, а те гледам пак като влюбена гимназистка.

Михаил иронично се усмихва.

НИНА: — Хареса ти сравнението, нали Мишенце? . . .Трябва да тръгвам. . . .Ще правим запис за телевизията. . . .Чакай. . . .Гледай как щях да забравя!

Отваря си чантата и вади от нея хартиена лястовица. Вдига я нагоре и я пуска. Лястовицата прави един кръг и пада в скута ѝ.

— Чистачката ми я даде.

МИХАИЛ: — Мога да ти я оставя за спомен?

Нина става делово и доста сухо добавя:

— Благодаря от спомени. Ще ме изпратиш ли?

Двамата тръгват бавно към вратата. Нина се спира и го погальва по косите.

НИНА: — Обади се.

Михаил не отговаря. . .

. . . .Колата бавно се движи край живия плет, докато се скрие от погледа им. . .

. . . .Михаил бавно се качва по стълбите. Доближава се до отворената врата на кабинета.

МИХАИЛ: — Чичо Борисе. . .

Неполучил отговор, наднича вътре. Писателят е обърнат към стената. Изглежда, е заспал. Михаил се приближава тихо и поглежда през отвореното прозорче надолу към хола. . .

Здрачът е допълзъл до големия хол. Тиха музика се разнася от пианото. Свири възрастен човек с глава на артист от тридесетте години. Каdifеният костюм е вече доста поизтрит, но затова ризата и папионката са безупречни. Свири с романтично вдигната глава, като от време на време хвърля поглед към партньорката си, която се е изправила до него. Заявяват нещо като романс, който ние добре познаваме от предишните епизоди.

Кога zalюбиш и блян пробудиш,
пази сърце си да не погубиш,
че свидно щастие кат сън минава
и теб оставя сама в света.

На най-близкия фотьойл до пианото в артистична поза се е разположил Громов, бивша звезда на не една пътуваща трупа. Шантунговият му костюм е вече пожълтял, но това не му пречи да носи — в крак с последната мода — кокетна мъжка чантичка. До него със сандвич в ръка се е разположил човек с лице на ярко характерен актьор. Ще го наречем Комик. Срещу тях край ниска масичка са седнали Кръстев и Михаил. Писателят е забил поглед в паркета. С нервен тик разхлабва връзката. Сарафов, който помнил още от епизода с Ондублираната, пъргаво движи между тях коремчето си и налива вино в празните чаши. Дуетът продължава прочувственото си изпълнение.

Мъжът видя жената
в прегръдките на друг
и чу как сатаната
зовеше го съпруг.

Сарафов се приближава до Кръстев и Михаил и тихо им шепне:

— Тя беше жена на виден свищовски адвокат, но се влюби и избяга с него. Бате Жорж имаше страхотен успех сред жените. . .

Показва стари програми, на които влюбени почитателки са написали — „На добър час, княже!“ „Ах ти, палаво момче — на добър час!“

— Тежък живот имаше тя с момчето — като се ухилва, добавя Сарафов.

Кръстев разглежда разсеяно омазнените и овехтели програми и афиши. Сарафов усеща, че Кръстев е вкиснат, и безшумно си сядна на мястото. Михаил, възбуден от присъствието на любимите му герои, с тревога и недоумение наблюдава Кръстев. Приближава си стола към него и му прошепва:

— Чичо Борисе, не ти ли е интересно?

КРЪСТЕВ: — Не, защо. . . покъртителни са. . . само че още не ми е добре.

МИХАИЛ: — Като се отпуснат, разказват страшно интересни случки. Пълни са с преживелици. . . Цялата най-нова история може да се разкаже чрез тях. Агитирали са — всичко за фронта, сценки за колективизацията, разкулачвали са, били са бюрократи и първите карниеристи. Обикаляли са цяла България. . . от село на село. . . Влюбени в изкуството и обиграни мошеници. Докато започват да никнат навсякъде театри. . . и те стават ненужни и преследвани от закона. Романтичният край на кича, убит от революцията.

Михаил говори разпалено, после неочаквано млъква. Без да го погледне, тихо добавя:

— Помислих си, че това може да те заинтересува. . . Какъв интересен роман може да се напише за тях.

Писателят слага приятелски ръка на рамото му. Дуетът е свършил. Настъпва очакване. Сарафов и Комикът гръмко ръкопляскаят и подвикват „Браво“. Громов става и галантно целува ръка на г-жа Банчевска. Кръстев малко срамежливо се приближава към групата край пианото:

— Благодаря от все сърце.

Банчевска усмихната кокетничи.

БАНЧЕВСКА: — Ние също благодарим за поканата и за това, че бяхте така търпеливи да ни изслушате.

— Жужа, недей да скромничиш! . . . Никой не е изпълнявал така песните ми! — гръмогласно протестира Громов.

Банчевска го улавя под ръка и домъква до пианото.

БАНЧЕВСКА: — Др. Кръстев, това е авторът. . . Громче, покорно моля за извинение.

Кръстев е объркан и явно се чувствава неловко.

— Михаил ми говори за вас. . . Всичко ми е много интересно. . . Мишо, разлей. . .

Михаил седи умислен до масата. Чува името си, скача и се приближава към групата. Сарафов донася чашите, защото усеща, че моментът е подходящ за тост.

БАНЧЕВСКА: — Дано само доживееме да се заговорим, да се отдаде заслуженото на толкова талантиливи хора, не говоря за себе си. . . които така според мене доста незаслужено са пренебрегнати. . . Аз за това предлагам да пием, др. Кръстев.

Комикът при всяко стипване завира големия си червен нос в чашата, ахка от наслада и чак тогава я налива в гърлото.

КОМИКЪТ: — Този романс има своя история. В Пирдоп ни заловиха, че билетите, които продаваме, са за баня, защото други билети не можахме да набавим, идват и ни искат разрешителното, а ние, разбира се, го нямаме. . . Пълна паника. . . Хората от салона ще ни бият. . . И тогава Мица, бог да я прости, Мица Звънарева запя на Громчето шлагера и някак си се отървахме.

Макар че се опитват да го прекъсват, Комикът си разказва случката докрай. Бате Жорж го поглежда с унищожителен поглед и с добре поставен глас отсича:

— Такива бяха годините, че и много самозванци край нас имаше!

КОМИКЪТ: — Кой е самозванец? Добре, дайте да видим кои от нас са самозванци.

Комикът е скочил на крака, явно засегнат от неговите думи. Успокоява го Сарафов, който всичко върши с мазна, делова усмивка. Громов се опитва да намери изход, като сам сядна до пианото и започва да свири.

ГРОМОВ: — Хайде, Жужа. . . Серенадата.

Двамата запяват. Другите пригласят. Комикът възбуден улавя Кръстев и го отмъква настрана. Явно, че и доброто вино вече е заработило. Бате Жорж дава знак на Сарафов да се справи с пийналия колега.

КОМИКЪТ: — Те не са никакви драматични актьори. . . ролички в оперетки, шансони, романси. . . а аз съм играл роли, за които те можеха само да мечтаят.

Кръстев кима с глава. Вади метално флаконче и се опитва незабелязано да глътне хапчето. Излишно. Комикът нищо не забелязва, той е в стихията си. Михаил е грейнал и се радва като дете.

КОМИКЪТ: — Елементарни неща не умееха. . . Техника на говора. . . Терра инкогнита. . . Как да говориш например, когато си с гръб към публиката, така че и галерията да те чуе...

Комикът така си изкривява устата, че Кръстев за миг забравя за кръвното и е готов да се разсмее. Появява се Сарафов с мазната усмивка. Мъчи се да ликвидира неловката ситуация:

— Рупче. . . Моля те бъди джентълмен.

Сарафов сочи групата при пианото, която продължава да пее. В късния здрач техните фигури изглеждат призрочни. Старомодният им вкус в облеклото им създава илюзията,

че това са оживели фигури от овехтяла фотография. Банчевска изпраща една от най-чаровните си усмивки към Кръстев, който се е отпуснал уморен в стария, разнебитен фотойл. Михаил напрегнато го наблюдава.

Ден последен, мила,
ази съм при теб,
вечер ни опива
виж замира Феб.

Старият и раздрънкан „Москвич“ е обкичен празнично с няколко балона. Фаровете на колите от отсрещното движение ги палят като японски абажури. Зад волана е седнал Михаил — замислен и уморен. Старата бричка прави завой и спира пред един от входовете на Университета. Млади хора се разхождат и с питащ поглед се провикват „Търси се“. Забелязваме Румяна. Дрезгавият клаксон на „Москвича“ я сепва и тя изненадана пристъпва към спрялата кола. Вижда полюляващите се балони и съвсем по детски се усмихва. Михаил галантно ѝ отваря вратата. Старата кола с грохот потегля. Бричката се промъква ловко между колите, защото другите шофьори благоразумно ѝ дават предимство. Дори и да се удари, тя няма какво повече да губи. На светофарите, когато червената светлина натрупва цяла колона, започва най-голямото им забавление. Зад стъклата на спрелите коли гледат ги уморени и учудени лица.

МИХАИЛ: — Виж там какво има.

Румяна вдига капака на жабката и вади малък пакет, увит в хартия. Пита го дяволито.

— Това за мене ли е?

Михаил кима с глава. Хартията пада и се появяват две захарни петлета. Михаил се присяга и пуска оставения на задната седалка касетофон. Зазвучава запис от представлението, на което те се запознах. Чуват се ръкопляскания, смях и песента, подета от залата.

Казвам аз приятел пръв,

Казваш ти приятел пръв,

Казваме приятел пръв.

Но защо е той такъв?

Колата се движи по обления с жълта светлина булевард, след което завива и изчезва от погледа ни.

Михаил се е изправил пред запалените фарове на „Москвича“.

МИХАИЛ: — Затвори си очите!

Фаровете осветяват Румяна, която е седнала, като си е прегърнала коленете. Светлината на верандата е угасена, така че дворът на писателската къща е осветен само от фаровете на колата. Михаил ги гаси и сяда до нея. Когато Румяна сваля ръцете, пред нея се открива наистина необикновена гледка. По двора се движат светлини, понесени от незнани малки същества. Румяна стои онемяла. Светлините се движат ниско над тревата.

В отворената врата на тъмния хол едва различаваме фигурата на Кръстев.

Михаил става и тръгва сред светлините, които се движат около него. Чак сега различаваме всред тревата няколко костенурки, понесли върху бронираните си гърбове запалени свещи.

МИХАИЛ: — Подклас влечуги, характерна особеност е наличието на костна броня, която обгръща тялото. Горната изпъкнала част или карапакс, както, колеги, ще я наричаме от днес, служи за понасяне на бремето на живота. Смятам, че няма да проявя недискретност, ако ви кажа, че една позната костенурка сподели наскоро своите опасения от първите симптоми за изчезването на долната по-плоска част, която ще наречем пластрон. Така че „да се влачиш по корем“ не е все още така болезнено явление при костенурките. С какво се хранят?

Румяна се включва в играта. Застава в позата на изпитвана ученичка на дъската и отговаря:

— Хранят се предимно със зелени растителни части, също и с насекоми, мекотели и други безгръбначни.

МИХАИЛ: — Разбира се, трябва да се има пред вид твърдението на безгръбначните, че природата е надарила костенурките с такава твърда броня единствено за да прикрие огромната им безхарактерност.

Румяна не издържа и се разсмява:

— Това вече си измисли!

Михаил е седнал умислен. Румяна сяда до него.

РУМЯНА: — Засрами ли се?

МИХАИЛ: — Чула ли си за проф. Попхристов?

Румяна кима с глава.

РУМЯНА: — От него ми е учебникът. Той май е пенсионер.

МИХАИЛ: — Когато академичният съвет му е решавал съдбата, той решил да отиде да

се защитава, да моли за отсрочка заедно със своите животинки. И като библейския Ной ги е повел към аулата, където е заседавал съветът. . . Пенсионирани живя само четири години. . . Повече не издържа. Беше мой хазайин. Искаше ми се нещо да направя в неговата чест. . . заедно с неговите любими животни.

Мълчание. Двамата са се загледали в светлините, които се движат около тях.

МИХАИЛ: — За делото на човека има само един архив — паметта на потомците.

Стресва ги гласът на Кръстев:

— Мишо, защо не влезете вътре?

Кръстев се обръща и влиза в хола. Бавно се движим с него, докато се стопи в мрака. . .

. . . Михаил и Румяна се появяват в тъмния хол. Отново се чува гласът на Кръстев:

— Защо го държиш навън това хубаво момиче?

Румяна се надига и му шепне на ухото:

— На колко години е?

Михаил понечва да отговори, но Кръстев отново се обажда:

— Слез до ресторанта и вземи нещо да се почерпите!

Румяна прави няколко крачки и кокетно се изтяга в изтърбушения фотьойл. Светлината, която пада върху нея от прозореца на кабинета, я прави някак предизвикателно красива.

В осветения прозорец се появява фигурата на Кръстев.

— Да ти дам ли пари?

Михаил замислен прави няколко крачки назад. Правн успокояващ жест към Румяна и неясно промърморва:

— Не, не. . . Ей сега. . .

Обръща се и бързо излиза.

. . . Стои изправен до колата и дълго гледа към тъмния хол. Лампата на стълбите светва и се появява Кръстев. Михаил сяда и рязко потегля. . .

. . . Спира на малка поляна над пътя. Тя е осветена от мъртвешко синята светлина на голяма улична лампа. Излиза от колата и навлиза в гъстия храсталак.

Долу, в ниското, цялата светнала, ясно се вижда къщата на Кръстев. Изглежда, запалил е камината, защото се вият дълги червени ленти по стените и тавана на хола. Михаил се връща и сяда уморен в колата. Затваря очи. . .

. . . Събужда го шум на кола. Изглежда, не са го видели, щом някакви са решили да правят любов под носа му. Вижда се само лицето на младо момиче, което, осветено от неона, изглежда като икона на пълното човешко отчаяние. Михаил ужасен затваря очи и се захлупва на седалката. . .

. . . Нощта е започнала да сивее. Къщата на Кръстев, наблюдавана от място, от което я видяхме преди, вече е тъмна. Бавно се приближаваме към нея, като заедно с нашето движение тихо се появява в двора и старият „Москвич“.

Михаил се качва по стълбите и като безстопанствено, премръзнало куче несигурно спира пред вратата.

Влиза на пръсти в тъмния хол. Чува тихи стъпки. Появява се умореното лице на Румяна. Михаил е изненадан толкова, че се усмихва глупаво.

— А, ама ти тука. . .

РУМЯНА: — Къде трябва да бъда? . . .

Михаил вдига рамене и поглежда нагоре към стълбите:

— Помислих да не си. . .

Румяна стои онемяла. Чак сега разбира всичко и то поражда страха. Взима палтенцето си и като го заобикаля отдалече, тръгва към вратата.

Излиза на терасата и като безумна хуква да бяга.

Страхът допълзва и до очите на Михаил. Ситуацията е такава, че той, за да излезе чист, трябва на всяка цена да разсее съмнението. Затова се спуска да я догони.

Румяна бяга по калния път между вилите. Появява се старата брчка. Задминава я и спира. Михаил изскача и тръгва към нея. Румяна ужасена започва да отстъпва:

— Не ме докосвай, . . . Ще викам!

МИХАИЛ: — Руми, изслушай ме. . . Чуи ме за момент. . . Приятели срещнах, затова закъснях.

РУМЯНА: — Пусни ме, моля ти се. Трябва да си вървя.

В съседство се запалва някаква светлина, разлайват се кучетата из дворовете. Михаил уплашен я грабва и доста грубо я натиква насила в колата.

Старият „Москвич“ навлиза сред блоковете в квартал „Младост.“ Румяна плаче безутешно. В риданията може да се чуе само една дума: Подлец, подлец.

МИХАИЛ: — Добре де, мълкни! . . . Разбрах — подлец съм. . . Вие сте свършените.

Всичко правим, но при едно условие — никои да не знае.

Румяна продължава да плаче. Сякаш се прощава и разделя с мъртвец.

Колата спира.

МИХАИЛ: — Руми, моля ти се, недей. . . Недей да плачеш. . . Аз съм сам. . . Никого си нямам друг освен тебе. . . Бъди приятелче.

Румяна, без да отговори, излиза и тръгва като пияна към входа.

Старата бричка със скърцане спира пред къщата на Писателя. Михаил се обляга блед и уморен на седалката. Излиза навън. Появилият се лек вятър удря балоните, с които е обкичена колата, в ръждясалата тенекия. Те сякаш предущат края си — така лудо се мягат в ръцете му. Напразно. . . Гърмят един след друг. Вятърът отнася по склона прощалния им звук. . .

Михаил се е изправил неподвижно на прозореца в полутъмния хол. Пирин, кучето на Кръстев, възбудено се мята из двора. Изглежда, за пръв път вижда костенурки.

Отива до кухнята, вади от хладилника мляко и жадно пие. Изправя се за миг пред стенния календар и къса два листа. Още два дни са отминали.

Тръгва нагоре по стълбите, които водят към етаж. Замислен се обляга на полуотворената врата на кабинета. Решава се и почуква. Кръстев се размърдва. Чува се сънливият му глас:

— Да. . . Мишо, ти ли си?

МИХАИЛ: — Аз съм.

БОРИС: — Къде ходи досега? Момичето отиде ли си?

МИХАИЛ: — Изпратих го.

БОРИС: — Лягай, че вече съмна.

МИХАИЛ: — Искам да говоря с тебе.

БОРИС: — . . . Важно ли е?

МИХАИЛ: — За мене е важно.

БОРИС: — Щом е толкова важно, ще го отложим за утре. Хайде лягай!

Михаил слиза обратно в хола и замислен се отпуска в един от фотьойлите. Пирин продължава да бяга из градината. Михаил нервиран стисва бутилката и скача на крака. Отваря вратата и изскача на верандата. С ожесточение запраща бутилката по кучето, което жално извива. Влиза вътре разтреперан — явно нервите не издържат. Заковава го гласът на Борис, който долита от вътрешния прозорец на кабинета.

БОРИС: — Какво има?

МИХАИЛ: — Нищо.

Наблюдаваме го как прави усилия да се успокои.

БОРИС: — Все забравям да те питам — какво става с Петър?. . . Не го водиш. . . Да не сте се скарали?

МИХАИЛ: — Не, не сме. . . Защо?

БОРИС: — Нищо. . . Просто се сетих за него.

Михаил замислен дълго гледа към прозорчето, но там не се появява никои. Лаят на кучето потъва в музика — осъвременен мотив от музиката на Гуно.

Градът се събужда. По улицата се мяркат хора, тръгнали на работа. Михаил влиза в широк, просторен двор и се приближава към дебел човек с инфантилно лице, който товари боклук върху ръчна количка. Подава му ръка и двамата тръгват край висока телена ограда. Зад нея мърдат лениво различни животни. Спират се пред табелка, на която е написано на латински „сухоземни костенурки“.

Дебелият започва да рови в чантата и да брои костенурките. След проверката глупаво се усмихва и влиза в клетката.

Михаил вади от джоба си пари и ги брои. Дебелият излиза и пазарлъкът започва. Михаил добавя няколко пъти, докато отново върху лицето на дебелия изплува познатата усмивка. Михаил изтръгва чантата от ръцете му и побягва към изхода. През цялото време продължава да звучи същият музикален мотив.

Михаил се поглежда в огледалцето на колата. Има уморено лице на потънал в грижи делови човек. Потокът от автомобили е спрял. По всяка вероятност е станало някакво произшествие. Чува се сирената на милиционерската кола.

Михаил забелязва Красивия, който с ръце в джобовете преминава между колите. Натиска клаксона, но Красивият не му обръща внимание. В същия миг забелязва малката фигура на Петър, който се провира между колите след Красивия.

Михаил вика, натиска клаксона, маха с ръце, но Петър бързо свива в уличката, по която тръгна Красивия. Движението е възстановено. Михаил свива в първата пресечка вдясно, след което още един път вдясно. В дъното на уличката пресичат погледа му първо

Красивият, след него, на почетно разстояние, Петър. Прави впечатление, че Петър се крие от някого. Михаил дава газ и след миг е на тъгла. Спира колата и изскача.

— Петре!

Петър се обръща, вижда го и в паника се скрива в един от входовете.

Михаил се присяга и с жест, който помним от началото на филма, вади лимонада от пълната мивка с вода.

Кафенето е пълно с хора. Виждаме доста познати лица. От масата на преподавателите го поглежда доц. Христакиев. Михаил учтиво поздравява, но доцентът разсеяно отклонява поглед и не му отвръща. Михаил стисва челюсти и се обръща с гръб към салона. Чувства ръка на рамото и когато се обръща, среща ухилената физиономия на Красивия. КРАСИВИЯТ: — Нещо много си посърнал. Да не си почнал далавера със старо желязо? МИХАИЛ: — Смятам да отворя работилничка за изчукване. . . Само че ще ми трябват глухонemi помощници. . . Защото с тия нежни уши. . .

На вратата се появява Петър. Михаил тръгва към него, без да погледне повече Красивия. Догонва го ехидното му заекване:

— Докато са ти още нежни ушите, да ти напомня, че остават само три дена.

Петър поглежда Михаил, сякаш иска да избегне срещата. Понечва да се върне, но решава, че е неудобно, и сяда на първата маса до вратата. Михаил се приближава и застава над него. И двамата мълчат. Петър е брадясал и отслабнал. Има вид на болен човек. Михаил сяда и го гледа в упор:

— Какво става? . . . Защо бягаш от мене.

ПЕТЪР: — Не бягам от тебе. . .

МИХАИЛ: — Как така не бягаш? Какви бяха тия номера?

Петър мълчи и нищо не отговаря.

МИХАИЛ: — Кажу, ако има нещо!

Михаил е гузен и несигурен. Затова с облекчение приема следващата реплика на малкия:

— Силвия си отиде.

МИХАИЛ: — Как така си отиде?

ПЕТЪР: — Така. . . Излезе и не се върна.

МИХАИЛ: — Ще я намерим.

ПЕТЪР: — Нямам адрес.

МИХАИЛ: — Е, затова ли се криеш от мене?

ПЕТЪР: — Не се крия от тебе.

МИХАИЛ: — Е, от кого тогава?

Някое време Петър мълчи, после казва:

— От Красивия.

МИХАИЛ: — С него ли е тръгнала. . . Аз ти казах.

ПЕТЪР: — Лошото е, че не е тръгнала. Ако беше тръгнала, щях да я намеря. . . Три дни го следя. . .

Седят мълчаливо, като Петър си е хванал главата в ръцете и е забил поглед в масата. Михаил, ако съдим по изражението на лицето, вече има някакво хрумване.

МИХАИЛ: — Аз ще я намеря. . . Знам как.

— Спомняш ли си вилата, в която ме остави след сватбата на Бистра?

ПЕТЪР: — Спомням си я. . . И какво?

МИХАИЛ: — Идваш довечера. Аз ще ти я доведа.

ПЕТЪР: — Защо там? . . .

МИХАИЛ: — Защо там ли? Защото приятелчето ти Михаил, след като ви остави спокойно да. . . И след като го изгониха от операта, трябваше някъде да спи. Срещнах случайно Кръстев и той ме приюти.

ПЕТЪР: — Мише, извинявай. . . Аз не знаех.

МИХАИЛ: — Не се извинявай, а се избърши и престани да ходиш след тоя идиот. Чао. Довечера ще те чакам.

Михаил го тупа приятелски по рамото и излиза.

Вратите, които водят към верандата, са широко отворени. Здрачава се.

На пианото е седнал мазният Сарафов, който с два пръста кърпи мелодия. Запява сам и подканя облегалата се до него Силвия, която нарекохме Ондублираната, да се включи и тя. Запяват моден шлагер за любовта на двама млади в малко крайморско градче. Михаил се е зачел в няколко пожълтели от времето тетрадки, пръснати пред него. Засмива се с глас, с което привлича погледа на Сарафов.

САРАФОВ: — Докъде стигна?

МИХАИЛ: — Бягате преоблечени към гарата.

Сарафов кокетно се усмихва към Силвия и в този момент вратата към кухнята се отваря. Появяват се Кръстев и Петър.

КРЪСТЕВ: — Намерих го този млад човек изгубен в гората и ви го доведох. Защо спряхте, така хубаво пеехте.

Силвия взима чаша и сяда в един изтърбушен фотьойл. Петър смутен се приближава и като изход от ситуацията официално се здрависва с Михаил. Сарафов се приближава и вдига тетрадките от пода. Чисти ги и ги брои.

САРАФОВ: — Нали се разбрахме? . . . Стоачка и нито цент по-малко.

От кухнята долита гласът на Борис Кръстев:

— Мишо, ако обичаш, за минутка:

Михаил прегръща Сарафов и Петър:

— Познавате ли се? Петър е мой приятел и състудент. Пише чудесни стихове.

Сарафов подозрително изглежда дребничкия, нескопосано облечен поет и промърморва:

— Приятно ми е.

МИХАИЛ: — А др. Сарафов е естраден и драматичен артист.

Сарафов усмихнат добавя:

— И ръководител на състави.

МИХАИЛ: — Извинявай.

Михаил ги оставя двамата и побягва към кухнята. Настъпва пауза, в която Петър като хипнотизиран втрещча поглед в Силвия. Сарафов още не забелязва нищо и подхвърля, за да тръгне разговорът:

— А текстове за естрадни песни пишете ли?

Петър машинално отговаря с глух глас:

— Не.

След което, без да откъсва поглед от Силвия, бавно се приближава. Застава до нея и се обляга на фотьойла.

Сарафов го наблюдава състрадателно. . . както се гледат хора, които не са добре със здравето.

ПЕТЪР: — Здравсти, Силвия.

СИЛВИЯ: — Колко пъти съм ти казвала да не ми викаш така!

Петър се усмихва доволен, като дете, направило лудория. Сарафов прави няколко крачки и му хвърля презрителен поглед. Петър не му остава длъжник. . .

. . . Кръстев и Михаил вадят пакети и бутилки от голяма пазарска чанта. Кухнята е претрупана с мръсни съдове и чинии. Кръстев е запретнал ръкави и мие.

КРЪСТЕВ: — С какво ще ги черпиш?

МИХАИЛ: — Петър и Артистът не пият, но. . .

КРЪСТЕВ: — . . . Но затова пък малката сигурно сърба и за двамата.

МИХАИЛ: — Това е гаджето на Петър. Само че му избяга.

КРЪСТЕВ: — Сега остава само да е избягала заради тоя дебел мазник.

МИХАИЛ: — Позна.

КРЪСТЕВ: — Ей хора, какво правим, хора!

МИХАИЛ: — Сарафов ти е донесъл някакви тетрадки със спомени.

КРЪСТЕВ: — На мене? . . . За какво са ми?

МИХАИЛ: — Помислих, че може да ти бъдат интересни.

КРЪСТЕВ: — Вземи няколко бутилки и отивай при гостите.

Михаил се появява с бутилките и ги нарежда върху пианото.

МИХАИЛ: — Кой какво ще пие?

Ондулираната с ленив глас първа се обажда:

— Аз водка.

Петър добавя веднага след нея:

— За мене също.

Поглежда към Силвия и добавя:

— Две изпих вече, тази ще ми е третата.

СИЛВИЯ: — Не мога да повярвам. . . Нали проповядваше, че алкохолът е вреден.

Сарафов, явно вкиснат, се приближава към Михаил, който отваря бутилките.

САРАФОВ: — Говорихте ли?

Михаил кима утвърдително с глава. Сарафов се накланя към него.

САРАФОВ: — Капаро ще пусне ли?

МИХАИЛ: — Трябва първо да види дали го интересуват.

САРАФОВ: — Ти мене за идиот ли ме смяташ? . . . Той прочете ли ги веднъж, гони после Михаля.

МИХАИЛ: — Ако искаш. . . Не те насилвам.

Сарафов го поглежда не особено любезно и го хваща за ръката:

— На Силвия няма да ѝ наливаш.

МИХАИЛ: — Защо?

САРАФОВ: — Нямаме време. Хайде, Силви. . . Ставай, тръгваме!

МИХАИЛ: — Къде така се разбързахте?

САРАФОВ: — Имаме важна среща във връзка с един неин ангажимент.

Силвия изведнъж избухва в силен смях.

— Ангажимент! . . . От три месеца всички ме ангажират! . . . А пея само когато си пийна повече. . .

Петър изведнъж здраво я хваща за ръката. Силвия избухва в нов смях:

— Ето и тоя! . . . Вие какво ще ми предложите? . . . Срещи в малко крайморско градче.

САРАФОВ: — Силви. . . Тръгвай веднага!

СИЛВИЯ: — Как да тръгна, като тоя не ме пуска.

ПЕТЪР: — Силве, ти трябва да останеш с мен. . . Този човек те лъже. Той нищо няма да направи за тебе. Аз ти казах, ти нямаш глас. Тоя е мошеник, разбираш ли?

Сарафов се хвърля към малкия поет. Но в момента, когато го хваща за реверите, Силвия надава такъв вик, че всички замръзват по местата си:

— Пусни ме!

Петър я пуска и тя нервно се приближава до пианото. С разтреперани ръце си налива чаша водка и на един дъх я изпива.

СИЛВИЯ: — Писнахте ми! За мое добро! . . . Ще ме учат как да живея. Майка ми с нейния кривокрак любовник ще ме учи! . . . Баща ми с неговата законна грозотия ще ме учи. . . Учете другите, когато сте наясно със себе си. . . Глас може да нямам. Не е страшно. . . Където да ида, всички пеят като мене. Сега е адски модерно да се пее без глас.

Сарафов, зачервен като рак, пуска малкия поет.

САРАФОВ: — Твърде много уважавам дома, в който се намирам. . . Иначе . . . Нищо, че си поет. . . Самозванци! . . . Всеки втори българин — поет!

Приближава се до пианото и внимателно взима чашата от ръката на Силвия. Когато се обръща към нея, тонът му става мек, почти бащински.

САРАФОВ: — Силви, няма смисъл. . . Да вървим.

Приближава се до Михаил и прибира обратно пожълтелите тетрадки в джоба си.

МИХАИЛ: — Сарафов, успокой се и без обиди.

САРАФОВ: — Аз съм спокоен, но не съм свършил. Искам да разкажа на малкия поет защо Силвия е тука.

Михаил губи равновесие на духа и изкрещява:

— Сарафов, веднага се измитай!

Сарафов спокойно продължава:

— Този малък хитрец, който сега крещи, ми обеща да взема големи пари от др. Кръстев за спомените на моите колеги, като постави само едно условие — да дойда със Силвия. Какво ти коштува, Сарафов? . . . Е добре, ще се видят там! . . . И какво? . . . Тя така и така го е чутила. . .

Не довършва, тъй като два удара на Михаил го залюляват и той се обляга на пианото. От носа му потича кръв, която той в старанието си да избърше само размазва по лицето. Опитва се да се усмихне към Петър, това по-скоро напомня гримаса.

САРАФОВ: — Силви ми беше разказала за тебе. . . Сарафов уважава тия неща. . .

Силвия вади кърпичка и му бърше кръвта. Сарафов я хваща и двамата тръгват към изхода. Преди да излезе, се спира и отново се появява хитрата му и мазна усмивка:

— А тетрадките си ги вземам не защото съм чак толкова обиден, а защото ми намирисва на някаква друга твоя далавера. . . Не знам каква, но без мене.

Излизат. Михаил е бледен. Налива си чаша водка и я изпива. Приближава се до Петър.

МИХАИЛ: — Дърт мръсник!

Петър неочаквано се обръща и му удря силен шамар. Стои миг, след което бавно тръгва към отворената врата на верандата.

МИХАИЛ: — Това е за благодарност, така ли?, че исках на всяка цена да я доведа?

ПЕТЪР: — Не на всяка цена, Мишо. Не бива да има много неща, за които да сме готови да заплатим всякаква цена.

. . . Петър бързо прекосява двора.

— Тогава гони Дебелия и го моли да бъде принципен! . . . Глупак! . . .

Ехото връща последния вик и настъпва тишина. Михаил нервно надига чашата. С напрежение поглежда към кухнята.

В съседния двор са пламнали огньовете. По всяка вероятност чистият двор за лятото. Чуват се тихите стъпки на Кръстев, който сяда зад него на полулежач стол.

КРЪСТЕВ: — Това го предвидих. . . една такава връзка другояче не може да свърши. Другото е по-страшно, че вместо да помогнеш на приятеля си, ти го загуби. . .

МИХАИЛ: — Защото не съм краен, както той ми предлага. Кой може да гарантира, че това не е рецепта за излюпване на съвършени догматици. Аз съм жив човек. Ще греша, ще правя компромиси. . .

КРЪСТЕВ: — Лошото е, че човек като почне, трудно спира. . . Доволен съм. . . Някои неща вярно предвидих. . . И то благодарение на тебе. . .

МИХАИЛ: — На мене? . . .

КРЪСТЕВ: — Ще ти открия една малка тайна. . . Почнах да пиша рсман, за нас. . .

МИХАИЛ: — Как за нас?

КРЪСТЕВ: — За теб и за твоите приятели. . . Мисля, че се поопознахме, набрах куража. . . да опиша последните ви месеци на студентската скамейка. Преди да тръгнете по широкия свят. . . Днес даже под впечатление на това малко спречкване видях и последните страници.

МИХАИЛ: — И какви ще бъдат те?

КРЪСТЕВ: — Аз предвидих една такава разпрания между вас — може би ще стане на прощалния ви терен. Дълга и шумна нощ, разгорещени, пийнали, всеки отстоява своите възгледи за живота.

МИХАИЛ: — И после?

КРЪСТЕВ: — Развиделява се. . . Един по един се събират на гарата. . . Без думи. . . Така — един мълчалив епилог.

При последните думи на Кръстев Михаил се засмива истерично. Кръстев го наблюдава изненадан.

— Какво ти става?

МИХАИЛ: — Нищо. . . Боже, какъв идиот! . . . а няма ли някой да им маха на изпращане? а псле да се качи на трамвая и да се върне в къщи?

КРЪСТЕВ: — Смешно ли е?

МИХАИЛ: — Смешното е, че малко преди да ми разкажеш това разкошно финалче, аз щях да е моля да ми уредиш оставането в София.

Настъпва тишина.

МИХАИЛ: — Не загра ли, че аз ти водех хора да ти трупам материали за романа. Страшно сте наблюдателни!

Кръстев става разтреперан. Търси лекарството по джобовете си.

КРЪСТЕВ: — Ясно. . . Стига!

МИХАИЛ: — Не, сега ще говоря аз! . . . Сензмографи на човешката душа! . . . Всичко ти дадох! . . . За едно местенце! За една бележница от някоя вмирисана от бездарници редакционка! . . . Трябва да бъдем крайни, вика моят приятел Петър. . . Горкият, той наистина вярва! . . .

Кръстев е тръгнал към хола, а Михаил върви по петите му.

КРЪСТЕВ: — Ако знаех, че всички са като тебе, щях да налампа дулото на пистолета.

МИХАИЛ: — Герой. . . А аз какво да правя? . . . Нямам нищо. . . Всичко ти дадох! Идеи, интимен живот, приятели. . . Аз как да живея? . . . Как да си ги върна?

Писателят тръгва нагоре по стълбите, влиза в кабинета и като обезумял започва да събира листовците, разхвърляни върху бюрото. Слиза обратно в хола и се устремява към огнището. Викът на Михаил го гони:

— Чичо Борисе. . . недей! . . . Защо ще го гориш? Какво ти струва да уредиш тая бележка? . . .

Разтреперан, Михаил е заприличал на парцал. Кръстев хвърля листата, които огняят поглъща. Приближава се до малката статуя на ранения партизанин и сяда до нея.

Нощ. Модерен квартал, който помним от епизода, в който Михаил изпращаше Румяна. Михаил върви с куфарче в ръка и се оглежда.

Напразно търси сградата. Влиза в различни входи, излиза обратно, но те така много си приличат. От всички страни се чуват заключителните акорди на Валпургиевата нощ. Спектакля го предават по телевизията. Хоровете го преследват из пустите улици на обления в синя светлина квартал.

. . . А може би ще има и един малък епилог.

Утро на гарата. Тишина, в която се чуват само стъпките на героя. Като привидение пристига влакът. В една от вратите на вагон виждаме Петър и Ничо. Михаил ги гледа миг, но тъй като те не го поглеждат, отминава и се качва в съседната врата. От тишината ще изплува стихът на Петър:

Колко време не съм виждал щъркели.

Не ми се лъже като всички бивши селяни,
че уж умирам от тъга

за биволите с петънцата бели

и че незнайна сила ме държи в града

и тъй ме тегли

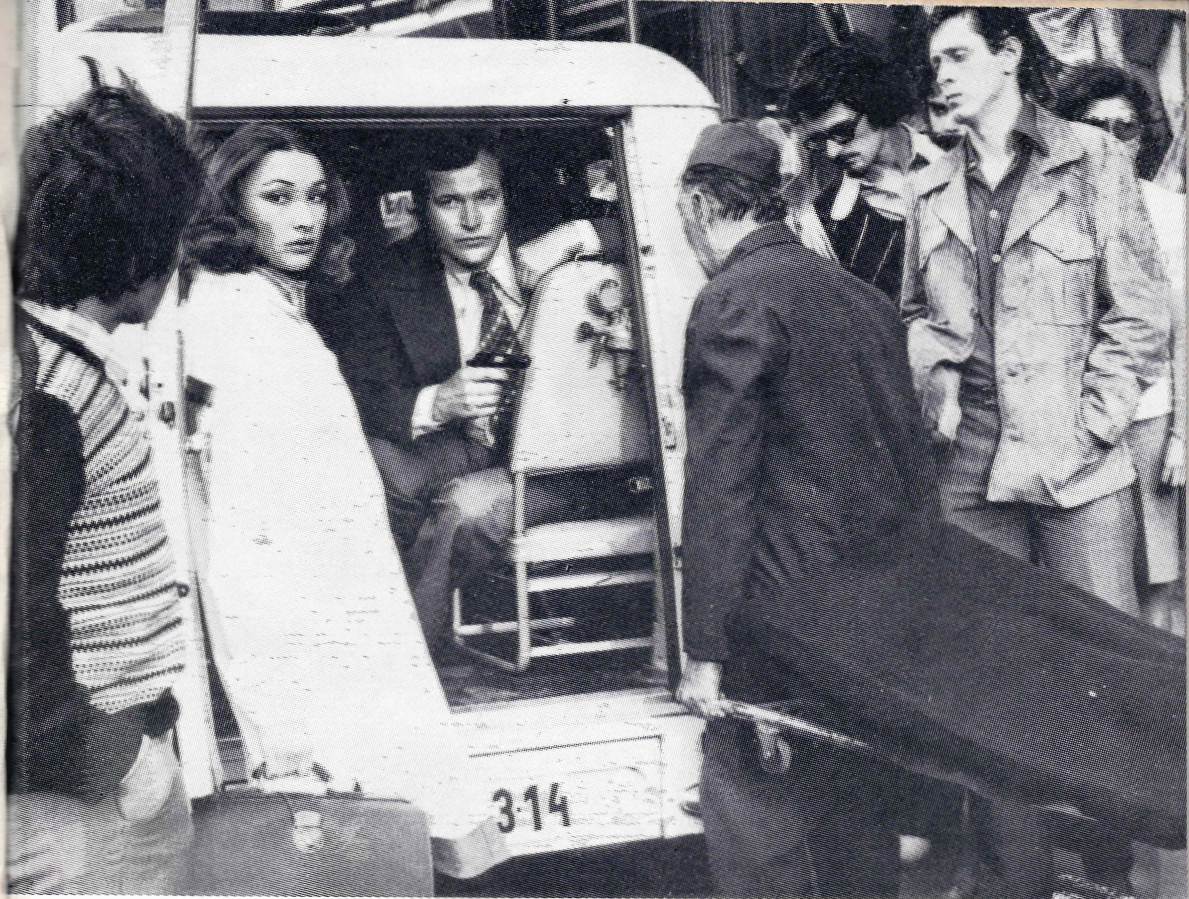
по тротоара закъм село мъката,

не ми се лъже.

Само си помислих,

че сто години не съм виждал щъркели.

Стихът постепенно е заглушаван от появилия се звук на глухите удари на железните колела в релсите.



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА СТУДИЙНИТЕ КИНА УНГАРСКИЯ ФИЛМ
„НЯМОТО ДОСИЕ“

НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА СЦЕНИ ОТ СЪВЕТСКИЯ ФИЛМ

„КАФЕ „ИЗОТОП“

И ПОЛСКИЯ ФИЛМ

„МИЛИОНЕР“