

60 години Октомври

Неотдавна в Матвеевское — край Москва — се състоя международен симпозиум „Октомври и световното кино“, в който участваха киноведи и критици от 22 страни. Тук помествахме встъпителния доклад.

Съветското кино в съвременния свят

АЛЕКСАНДЪР КАРАГАНОВ

Точно преди 10 години, през юли 1967 г., в. Репино, край Ленинград, се състоя Първият международен симпозиум на кинокритиците и киноведите, посветен на влиянието на идеите на Октомври върху световното кинематографично развитие. Материалите на този симпозиум бяха публикувани в книгата „Октомври и световното кино“, която сега е библиографска рядкост. Като започваме в навечерието на 60-годишнината на Октомври втория симпозиум на тази тема, ние ясно виждаме нишките на приемствеността, които го свързват с първия.

В материалите на репинския симпозиум беше убедително показано мощното влияние на идеите и социалния опит на Октомври върху световното кино. Това влияние се прояви непосредствено и чрез киното: когато революцията се появи на екрана като предмет на изображение, тя предизвика революция в самото киноизкуство. Преобразованията и нововъведенията, свързани с имената на Лев Кулешов, Дзига Вертов, Сергей Айзенщайн, Всеволод Пудовкин, Александър Довженко, обогатиха световния кинематографичен процес, като издигнаха на нова висота киноизкуството.

Въздействието на съветското кино не се ограничи само с 20-те години. Това беше убедително изтъкнато на репинския симпозиум в докладите на Жорж Садул, Гуидо Аристарко и някои други участници. Като продължавам техните размишления, искам да си припомня някои страници от историята на съветското кино и неговото взаимодействие със световното кино.

Когато „Броненосецът „Потьомкин“ печелеше световна слава за съветското кино, той трябваше да си пробива път на задграничния екран през прегради от предразсъдъци, като преодоляваше пропастите, създадени от ненавистта. Филмът на Айзенщайн беше подложен на полицейски гонения и забрани, на цензурни съкращения и лъжливи интерпретации. Буржоазните цензори и съдии, прокурори и наемни журналисти загубиха много сили, за да попречат на триумфа на такива съветски филми, като „Майка“, „Краят на Санкт-Петербург“ и „Потомъкът на Чингиз хан“ на Пудовкин, „Арсенал“ на Довженко...

Днес положението се е променило. Филмите, които бяха забранявани и прокълнати, получиха всеобщо признание. Това, което се преследваше, сега се възхвалява.

Не искам да опростявам полемиката. Между тези, които с възторг пишат за великите филми на пионерите на съветското кино, има хора с революционни убеждения: на тях наистина им е близка „музиката на революцията“, която определя темата, тона и стила на тези филми. Но сред сегашните възхвалители има и немалко такива, които се опитват да разстрелят съветската кинематография по части — превъзнасят 20-те години, за да ударят с тях по 30-те, съчиняват химни за някои филми от средата на 50-те години, за да дискредитират съвременното кино. Техните разсъждения напълно се вметват в една строга схема: имаше златен век на киноавангарда, висок подем на поетическото кино, след това започна неговото задушаване, на екрана се утвърди „официалната“ естетика на социалистическия реализъм, който умъртви изкуството, и съветската кинематография задълго слезе от кинематографичната карта на света; в средата на 50-те години се появиха признаци на „затопляне“, но те бяха задушени от нова вълна на конформизъм и отново се възцари нощта на стагнацията.

Тази схема, която намира опори в антисъветизма, упорито се противопоставя на историческата реалност. Като се използва често егоцентризмът на буржоазно-индивидуалистичното мислене, съветските филми се оценяват по метода на съпоставяне със западните образци: ако наподобява — значи е съвременен, добър, ако не — значи е догматичен, консервативен.

Едва ли е възможен наистина творчески спор с авторите и проповедниците на схеми, чиито антисъветски предубеждения им пречат да мислят. Но е възможен, необходим и важен спорът с онези киноведи, които отхвърлят антисъветизма, обаче, искат или не искат, акомпанират на споменатата схема, като в своето искрено увлечение по киноепоса на революцията съсредоточават вниманието си само на 20-те години и оставят „зад кадър“ изследването на по-нататъшната история на съветското кино.

По логиката на много от сегашните трудове на наши западни колеги излиза, че поетическото кино е имало практически неограничени възможности за „линейно“ развитие в условията на творческа свобода. В произведения от този вид се игнорира не само нееднородността на съветското кино от 20-те години (например присъствието на филми с битов, психологически характер едновременно с филми епически, поетически); игнорират се обективните закони на кинематографичното развитие, което притежава своята на диалектическата непрекъснатост, въпреки всички противоречия и пречки, които среща по своя път.

Очевидно е, че всяка кинематография само тогава обогатява световния кинематографичен процес, когато нейният социален и национален опит е общовалиден, световно значим. А това означава, че са общоинтересни, значителни конкретно-историческите задачи, които тя решава, търсенето на решенията и самите решения. Аз не вярвам в сериозното значение на филмите, специално произведени за износ.

Още през първите следреволюционни години съветската кинематография се изяви като много своеобразна — и със социалната си насоченост, и с естетическите си търсения. Като пресъздаваше процесите на класовата борба, тя показваше ръста на социалното самосъзнание и революционната енергия на трудовия народ, превръщането на поривите на бунтуващите се индивиди в енергия на борещата се маса, която — за всеки това е ясно — не е равна на простата сума от отделните събираеми. Съветската кинематография въплъти много важни моменти на класовата борба, които в различни мо-

дификации и съчетания са присъщи на всяко освободително движение. Тя направи това в класически ярки и изразителни форми, което е пряко свързано с това, че предмет на изобразяване беше историческият опит не само на най-мощната, но и победоносна революция, която откри нова епоха в историята на човечеството.

По-нататък. Задачата за повишаване на социалната действеност на екранното зрелище е обща за цялото световно кино. В условията на революционна Русия тя придоби особена острота. При нейното решаване съветската кинематография не можеше да се ограничи с възможностите на „агитфилма“, който използваше стария естетически опит на киното за пропаганда на нови идеи. За да осъществяват по-активно чрез средствата на филма „преустройството на понятията“, „преораването на психиката в определена класова насоченост“ (изрази на Айзенщайн), революционерите на киното се заеха с неговото създаване наново.

Както е известно, монтажът не беше тяхно изобретение. Той се използваше от американците още в началото на века. Неслучайно за известно време в съветските студии се възприе — с благословията на Кулешов — понятието „американски монтаж“. Така беше отдадено дължимото на американските кинематографисти и преди всичко на Грифит. Но също така беше закономерна появата на понятието „руски монтаж“ в Холивуд.

Американският монтаж, нееднократно подчертаваше Айзенщайн, е главно повествователен, разказващ. А пионерите на съветското кино откриха монтажната образност.

Повествователният, разказващият монтаж се изграждаше обикновено на принципа: „а в това време“ (класически пример: подготовка за екзекуция и — успоредно — лудо каране на автомобил, който ще донесе помилването). Монтажът, съсредоточен върху анализа и пропагандата, се изгражда на принципа: „а това значи“ (да си припомним такива класически сцени, като разстрела на одеската стълба в „Броненосецът „Потьомкин“, ледохода в „Майка“ или неосъществения разстрел на работника Тимоша в „Арсенал“). Монтажът става езиков, стилос израз на диалектиката на филма, който отразява диалектиката на живота. С това си качество монтажът обогатява киното, като открива нови неговии възможности и нова сила.

На границата на 20-те и 30-те години в кинематографическите кръгове се появи и нарасна усещането за настъпваща криза на монтажния, поетическия филм. И причина за това е не само появата на звука. Все по-очевидно ставаше, че с безкрайното повтаряне на художествените форми, открити през 20-те години, даже при тяхното вариране, неизбежно се стига до противоречие с живота и с вътрешните закони за постоянното самообновяване на изкуството. На поетическото кино не можеше да му помогне обикновеното засилване на експресията на киноезика, ако то оставаше само количествено. Нужни бяха качествени изменения. Новото време искаше нови песни.

Във връзка с това искам да припомня като пример работата на Пудовкин над филма „Много добре се живее“, която не е единствена по рода си. Като екранизираше историята на разрушаването и възстановяването на семейството на червения командир, Пудовкин се опита — като че ли по инерция и навик — да издигне частния бит на равнището на киноепоса. Но експресивно ракурсните снимки, напрегнатият монтаж на малки откъси, ледоходите и бурите от метафори, които блестящо „работеха“ в епическите филми, тук явно не бяха на мястото си. Противоречая си естетическите тъкани. На филма не му стигаше вътрешна здравина, той се разпадаше. Най-интересните сцени и режисьорските сполуки (особено тези, свързани с усвояване на методите на „монтажа на времето“) бяха наполовина обезценени от ес-

тетическата еkleктика.

Това беше поучителен опит на границата на промените, които особено ярко се проявиха в такива филми като „Насрещен план“ на Фридрих Ермлер и Сергей Юткевич.

В съветските звукови филми ще останат патосът на работническите манифестации, неудържимият натиск на първия шум, бурите на саблените атаки на червената конница. На съветския екран отново и отново ще се появяват поетическите есенции на метафорите и символите. Но всеки път — на нов кръг от спиралата на историческото развитие, а това означава — в ново качество.

През 30-те години на мястото на епическите филми, които пресъздават поетическия образ на революционния процес, идват психологическите филми, които в едър план показват човека на революцията, изследват какво става в него в процеса на борбата и строителството. За да се разбере вътрешнокинематографичната логика на появата на такива филми, трябва да се разбере нейната външна житейска логика.

Победилата революция трябваше да ремонтира, възстановява, строи. 30-те години в нашата страна бяха период на „втори шурм“, епоха на велик прелом, време, когато ентусиазмът на първооткривателите на реалния, практически социализъм обхваща милиони труженици от града и селото. Това беше времето на първите петилетки. Бурно се променяше страната, променяха се и хората.

В тези условия пред киното с особена острота стояха взаимосвързани задачи: да се покаже новата историческа съдба на труженика, неговото дело, да се разкрият промените в неговия характер, предизвикани от практическото участие в борбата и строителството. На екрана се появяват такива герои като Александра Соколова, за които мерилото на труда става мерило на човешкото достойнство. На екрана се появяват герои като дивизионния командир Чапаев, работника-революционер Максим, миньора Балун от „Големият живот“, които изживяват вътрешни промени, съгъсени от екранното действие до невъзможна в „обикновено“, „делнично“ време интензивност.

Приемствеността оставаше въпреки значителните промени. „Чапаев“ на братя Василиевци стана такъв, какъвто го обичаме, не само защото неговите постановчици работеха в полемика с монтажното поетично кино от 20-те години, но и защото те продължаваха, развиваха неговите традиции. И не е случайно това, че именно Айзенщайн беше един от първите, които оцениха величието на „Чапаев“, видяха в него синтез на епическия и психологическия филм, широк мост, който съединява двете първи десетилетия на съветската кинематография.

Въздействието на Октомври и съветското кино върху световния кинематографичен процес не може да се сведе до отделни примери на пряко влияние. Това е непрекъснат процес, който не винаги се характеризира с диаграмна нагледност, но винаги остава реалност даже в онези случаи, когато „миграцията“ на сюжетите и похватите отслабва или съвсем замира.

Когато кинематографията от 30-те години решаваше своите конкретно исторически задачи на равнището на „Чапаев“ и трилогията за Максим, „Депутатът от Балтика“ и „Щорс“, „Великият гражданин“ и „Член на правителството“, „Ленин през Октомври“ и „Човекът с пушка“, нейните търсения и решения, както и през 20-те години, имаха „общо методологическо“ значение за световното кино. И не само в тематично измерение. Та нали изобразяването на новото отношение към труда и на бурните процеси на формиране на новия човек предполагаше обогатяване на естетическия арсенал на ки-

ното при разкриването на човешките характери, при обединяването на психологическия на анализ със социалния. Необикновено динамичното време изискваше и неговото екранно изображение да бъде динамично, характерите на екранните герои да възплъщават в себе си правдата на големите промени в техните прототипи. И съветската кинематография създаде световно значими и влиятелни образци на изображение на развиващи се характери, на психологически задълбочено разкриване на взаимодействието на човека и колектива.

Между многото други задачи, които решаваше кинематографията през 30-те години, искам да обърна внимание върху още една. През 30-те години в нашето кино възникна рядко, може да се каже уникално за историята на киноизкуството, положение.

За продължително време изчезнаха „ножиците“ между професионалната оценка на филмите и успеха им сред зрителите. Докато през 20-те години „най-зрителски“ беше филмът на Борис Барнет и Фьодор Оцеп „Мис Менд“ (не „Броненосецът. . .“ или „Майка“), през 30-те години рекорд за посещаемост постигна „Чапаев“ — основният филм на десетилетието, основен във всяко отношение, в това число и в естетическото усвояване и обогатяване възможностите на звуко-зрителния образ. Кинематографията на 30-те години съумя да направи масовото изкуство голямо, голямото — масово.

На миналия, репински симпозиум ние много говорихме за трудното и сложно развитие на съветското кино не само през годините на войната, но през първото следвоенно десетилетие, което се характеризираше като „период на малкото филми“. Въпреки че и тогава излизаха филми, които продължаваха традициите на голямото изкуство, като „Дъга“ на Марк Донской, „Иван Грозни“ на Сергей Айзенщайн, „Млада гвардия“ на Сергей Герасимов, „Връщането на Василий Бортников“ на Всеволод Пудовкин, „Голямото семейство“ на Йосиф Хейфиц, трудностите и сложностите оставаха и забавяха издигането на изкуството на по-висока степен.

В средата на 50-те години съветското кино навлиза в период на промени и обновяване. Те са свързани както с разширяването на тематичния диапазон на филмите, така и с усложнения подход към изобразяването на живота.

С това не искам да кажа, че киното от 30-те години беше тематично ограничено и опростяваше живота. Не, и тогава на екрана се появяваха такива сложни фигури, като среднякът, който се колебаеше между личното късче земя и колхоза, работникът, който ставаше съзнателен, безпартийният специалист, отначало аполитичен, а след това ентузиазизиран строител на социализма, престъпникът, който се превъзпитаваше на строежа на „Беломорканал“. . . Киното не измисляше тези герои — то ги взимаше направо от живота. Но на екрана те се появяваха с точно и ярко изразени социални и типологични характерни черти — при цялото разнообразие на индивидуалните портрети.

Киното на нашите дни, като остава в рамките на същата типология, увеличава броя на измеренията, в които се разглежда човекът, усложнява своя поглед върху него, даже понякога, както е например във филма „Искам думата“ на Глеб Панфилов, се опитва да разгледа един и същ характер от различни гледни точки.

Според традицията на киното от 30-те години Егор Прокудин е „превъзпитаваш се“ престъпник. Има ли в „Калина алена“ на Василий Шукшин мотив на превъзпитаване? Да, има. Неговият Прокудин застава пред нас и в това измерение. Но темата за „превъзпитанието“ не е единствена във филма, не е основна. В него има и такъв мотив: любов между мъж и жена с различ-

ни биографии, с различен житейски опит, с различен нравствен и духовен строеж, любов някъде в средата на живота — възможна ли е тя? Ако е възможна, каква е? А на първо и основно място във филма, през целия му философски и поетичен строеж, преминава темата за отговорността на човека за своя живот. При решаването ѝ филмът достига до крайна заостреност, до трагична разплата на героя за загубените години, за драмата на майката, изоставена в горестна самота, за нещастията, причинени на други хора.

Не се вместват в типологията, станала обичайна за киното, и такива образи, като Гусев и Куликов („Девет дни от една година“ на Михаил Ром), като Губанов („Твоят съвременник“ на Юлий Райзман), като Черних („При езерото“ на Сергей Герасимов), като Потапов („Премия“ на Сергей Микаелян). Истински новатори, те не влизат в противоборство с традиционните консерватори, те имат други проблеми, други противници. Изградени и целенасочени хора, те трябва да се борят не само с пречките извън тях, но и със самите себе си, като се изкачват на ново стъпало в своето социално самосъзнание, като достигат ново ниво на професионалната трудова дейност, диктувани от научно-техническата революция в условията на социализма.

Киното, което изследва човешките характери с тънкостите и подробностите на литературата, с напрегнато внимание наблюдава и подробно изучава взаимовръзката на социалните и нравствените, духовните и емоционалните начала в живота на човека. И тъй като нашето общество свързва политиката и морала, бита и социалния живот на човека, света на мислите и света на чувствата със здрави и многочислени нишки, тази важна за световното кино взаимовръзка между различните начала в човешкия живот се разкрива на съветския екран с голяма яснота.

В съвременното кино често се срещат филми с така наречената „питаща структура“. Техните създатели обосновано смятат, че основният дълг на художника е да поставя за обсъждане остри и сложни въпроси на битието и да не бърза с отговорите: бързите отговори могат да бъдат недостатъчно задълбочени, кабинетни, откъснати от реалния живот. „Питащите структури“ са характерни и за съветското кино. Но като създава такива филми като „Премия“, нашата кинематография, вярна на природата на своето общество, утвърждава откритите пътища към истината. И с това тя принципно се отличава от онези (доста многочислени) западни филми, които — подобно на „Персона“ на Ингмар Бергман — въплъщават в своята структура идеята за непознаваемостта на живота, за затворените пътища при търсене на отговорите на поставените въпроси.

В много съвременни съветски филми подробно се изследва генезисът на социалното чувство, неговото влияние върху развитието на личността, не по-малко подробно се изследват др мите и пораженията на човека, свързани с неговите недостатъци. И отново решаването на социалната задача влече след себе си естетическите търсения на средства и начини за анализ на характери, развиващи се в обществото, което със своята същност и структура разрушава тъмниците на самотата, в психологическото изследване на които — и това е естествено — западните кинематографии, и преди всичко такива майстори, като Антониони, Бергман, Рене, са направили неизмеримо повече, отколкото съветската кинематография.

В съветското кино интересно, съдържателно се въплъщава диалектичното взаимодействие на социалното и националното начало в живота на народа в условията на създаденото от революцията общество. И едновременно с това — тази едновременност е също напълно естествена — се откриват методи и начини за сценарно, режисьорско и актьорско въплъщаване на процесите на развитие на националния характер в условията на социалистиче-

ското битие. Съветското кино успешно решава задачата за развитие на националните кинематографии в процеса на сближаването им на основата на идейно-естетическата и социалната общност, сближаване, което не разрушава националното своеобразие, а открива пътища за взаимодействие, взаимно обогатяване.

От моя гледна точка методологията при изучаването на общозначимостта на конкретно-историческите задачи може да даде много и за разбиране на ролята на другите социалистически кинематографии в световния кинематографичен процес. Така например през последните години значително се увеличи в света популярността на българското кино. Сред факторите, които определиха този негов успех, съществено място заемат „филмите за миграцията“. Световният интерес към тях, световната значимост на техните открития — тематични и езикови — са обясними.

В настоящия момент във всяко общество, което буржоазните публицисти асоциално и затова неточно наричат индустриално, нова острота придоби проблемът за „адаптацията“, проблемът за вътрешното преустройство на селянина, който след пристигането си в града сменя не само мястото си на живеене, но и навиците на бита, заниманията, а често и професията си. Естествено, че този проблем по един или друг начин се засяга от много кинематографии в света. Но като че ли най-остро от всички е поставен, най-задълбочено е анализиран именно в българската кинематография.

Причините за такова издигане на темата за „адаптацията“ в България са ясни. Доскоро България беше земеделска страна. С бързина, почти безпрецедентна в историята, тя се превърна в индустриална страна. Поради „сгъстяването“ на процеса във времето проблемите на „адаптацията“ тук са особено отчетливи, а следователно и филмите, ако те са на равнището на проблемите, стават особено интересни и поучителни.

Или да вземем темата за формиране на антифашисткото съзнание и съответно проблема за търсене на художествени средства, способни най-пълно и задълбочено да покажат пречупването на характера, преминаването от душевна обърканост към яснотата на ново самосъзнание и световъзприемане. Тази тема, този проблем, това е ясно за всеки, имат световно значение. Също така е ясно това, че най-концентрирано и затова особено поучително те бяха въплътени от кинематографите на Унгария и ГДР.

Проблемите за защита и запазване на човечността в антифашистката война, темата за мъжеството, твърдостта, героизма на хората, борещи се за свободата на своята родина, интересно и задълбочено се разработват от кинематографиите в Полша, Виетнам и другите социалистически страни, което е свързано с историческата съдба на народите от тези страни и мястото на филмовото изкуство в живота на народа.

Като говоря за значението на търсенията и откритията на съветското кино, на другите социалистически кинематографии, не искам да прикривам нашите недостатъци — те са много и значителни, — не искам да притъпявам остротата на нерешените проблеми, те също никак не са малко. Аз говоря за взаимодействието не на равнището на отделните факти на влияние и подражание, а на равнището на процеса. Напълно ясно е, че такъв разговор изисква и по-подробен анализ на тенденциите и по-широк преглед на фактите. Ограничен от времето, аз исках само да набележа пътищата за възможни размисли.

И на края.

Преди две или три години на съветско-френския симпозиум в Москва ние прожектирахме на френските кинематографисти няколко нови филма за съвременността. След като видяха тези филми, нашите колеги заговориха за това, че отново са открили за себе си съветското кино. Ние се зарадвахме на високата оценка на показаните филми. Но едновременно с това в душата ни остана едно горчиво недоумение: защо в средата на 70-те години френските кинематографисти отново откриват за себе си съветското кино?

Това се отнася не само за Франция. Редом с процесите на продължаващото въздействие на съветското кино съществува и блокирането на съветски филми, ограничаването на тяхното разпространение, което пречи на запознаването с реалното положение на нещата в нашата кинематография, с най-новите ѝ постижения. При тези условия се създава благоприятна почва за разпространение на лъжливи представи за съветското кино, които трудно могат да се проверят с наблюдения, с нови срещи със съветските филми. На всеки е ясно, че практическото решаване на проблемите на разпространението на съветските филми в чужбина има пряко отношение и към теоретичните проблеми.

Монтажният документален филм и неговите възможности

СТЕФАН ДЖАМБАЗОВ

Интересът към документалното кино в световен мащаб все повече нараства. Възможностите му да показва реални хора и събития, да обяснява сложните явления от миналото и съвременността, да излиза в защита на прогресивните преобразования от ярки граждански позиции, дават основания да бъде наричано „тревожният пулс на нашата планета“.

Често в теоретичните трудове за документалното кино се анализират и някои монтажни филми. Рязка граница между този вид и другите документални филми не може да се постави. Но монтажните филми притежават специфични черти, които от своя страна обогатяват цялостната практика на документалното кино.

Терминът „монтажен филм“ и неговият обхват

Теоретичите отдавна са признали правото на съществуване на „монтажния“ филм. Необходимо е обаче известно уточняване на понятието, за да се очертае по-ясно обхватът и съдържанието на тези филми.

Американският историк и теоретик Джей Лейда (в миналото е бил студент във ВГИК, Москва, и асистент на Сергей Айзенщайн) изброява много понятия, които се използват, но според него не изразяват същността. Те са „компилативен филм“, „архивен филм“, „филмотечен филм“, „филм от стари кадри“, а също и „документално-архивен филм“, „хроникално-монтажен филм“. Не го удовлетворява и широко приетият термин „монтажен филм“¹. Ако се продължи това изброяване, тук ще попаднат и определенията „историко-монтажен“ и „историко-документален“, както и „кинодокументален очерк“, термин, използван от А. Мачерет.²

¹Вж. Лейда, Дж., „Из фильмов — фильмы“, М., „Искусство“, 1966, стр. 17

²Вж. Мачерет, А., „Реальность мира на экране“, М., „Искусство“, 1968, стр. 43

Преди да се отхвърлят или приемат някои от тях, трябва да се очертаят границите на областта, за която ще се отнасят. На първо място трябва да се отбележи, че в монтажния филм се използват заснетите преди и независимо от автора на филма факти от действителността. Често към монтажния филм биват отнасяни и филмите, почти изцяло изградени на основата на статични документи (снимки, архиви, вестници и т.н.), и дори филмите, направени за картини, фрески и т.н. Вспоменатите случаи наистина монтажът като творческо средство има първостепенно значение. Но никъде в киното не е все едно в каква последователност ще бъдат монтирани кадрите. А тук също важат общите принципи на монтажа. Но това все още не е достатъчно основание за причисляването им към монтажния филм. Спецификата на киното е на първо място в движението, развитието. Става дума за движения от различен порядък — във времето и пространството, на камерата, а и на мисълта. При филмовото документиране отделните факти имат известно развитие и непрекъснатост във времето и пространството (което е едно от специфичните качества на киното). При това се получава приближаване до реалното възприемане на живота, докато снимката представлява само **фиксирано мигновение**, с точно определена пространствена и временна характеристика. Или в този случай вътре в рамките на факта не съществува развитие във времето и пространството, което отдалечава такъв вид филми от киното, независимо от стремежа да бъдат създадени другите видове движения. Така филмите, изградени от статичен иконографски материал, могат да останат само като **частен случай**. Това съвсем не означава, че трябва да бъде изключено използването на снимки или други статични документи при „чистите“ монтажни филми. Включването на статичния иконографски материал се налага поради това, че много често снетите филмови факти не са достатъчни за изграждане на монтажен филм. От друга страна, точно обмисленото използване на определена снимка в монтажния контекст може да съдействува за по-голяма филмова изразност — да се използва като акцент, в известна степен да изпълнява ролята на „стопиран“ кадър.

Могат да бъдат отделени и филмите, създавани върху основата на картини, графики, фрески и т.н. В някои случаи те също биват отнасяни към монтажния филм. Но принципът на изграждане е съвсем различен и е погрешно да се смесват дори с филмите, в които са използвани само статични документи. „Наивно би било да се предполага, че механичната фиксация на творчеството на художниците, даже ако се използват различни движения на камерата, могат да превърнат такъв филм в наистина самостоятелно и ценно художествено произведение. Само когато индивидуалността на кинохудожника съвпада с индивидуалността на майстора, могат да се получат добри резултати.“¹ Тази мисъл може да се разбира така: всяка картина представлява синтез върху платното от различни елементи, които са резултат от възприятието на художника. Те са художествено отражение на действителността и са изкристализирали в плоски статични форми. За да ги „оживи“, кинематографистът трябва отново да анализира картината, да я разчлени на съставните елементи или всъщност да извърви обратен пътя на нейното създаване (с това може да бъдат обяснени наистина самостоятелността и оригиналността на филма „Гуерника“ на Ален Рене, направен по знаменитата творба на Пикасо).

Много интересен начин за използване на снимките прилага полският режисьор Януш Маевски във филма „Албумът на Флайшер“. Там са включени снимките, които е направил през Втората световна война по пътя си на Изток един обикновен немски войник — Флайшер. Неговата биография, семейството му, пътят му — всичко е разказано само чрез тези снимки. Очертава се характерът му, но като че ли именно тук авторът е пропуснал добра възможност. При едно по-внимателно вглеждане снимките биха могли да заговорят още по-ясно за личността на този войник. Колко е снимал, какво е снимал, какво му е правило впечатление от местата, през които е минавал, защо снима — отговорите на много въпроси, съдържащи се в снимките, биха могли да обрисуват още по-пълно образа на обикновения германски войник, чрез когото би могло отново да се потърсят корените на фашизма.

При така очертавания обхват се установява, че монтажните филми съдържат предвидително заснетите филмово реални факти от действителността и всеки друг снет иконографски материал, но само доколкото се включва в общата композиция и спомага за разкриване същността на явлениято. Възможно е да се използва и оригинален материал. В „Обикновен фашизъм“ — знаменитият филм на Михаил Ром — съществуват и оригинално заснети съвременни кадри, но те спомагат за по-пълното осмисляне на историческия факт.

Едно изключение е използването на откъси от игрални филми. По принцип е напълно недопустима „игралната“ реконструкция на реални събития в монтажния документален филм. Тя води до дезинформация и създава пълно недоверие у зрителя дори и към автентичната хроника. Въмъкването на игрални епизоди е оправдано само в известни случаи. Например когато съдържат някаква информация за реални хора. Така е в „Реквием“ (реж. Г. Алурков) — филм за Апостол Карамитев — и в „След аллодисментите“ (реж. Илко Дундаков), който ни среща отново след години с бившите деца, участници в първите български детски филми. Другата възможност за такова използване е, когато тези от-

¹Вж. Ю т к е в и ч, С., „О киноискусстве“. Избранное, М., Изд. Академии наук СССР, 1962, стр. 283

еси съдържат косвени сведения било за времето си, било за своите създатели. Защото в широк смисъл те също представляват документ. Но при всички случаи трябва да става пределно ясно, че се касае за „цитат“ от игрален филм.

След като беше очертан обхватът и определени източниците за създаване на монтажни филми, могат отново да бъдат анализирани термините. Различните комбинации, в които по един или друг начин става дума за историята, не са в състояние да обхванат всички монтажни филми. Първо, един термин като „архивен“, „филмотечен“ или „филм от старите ленти“ предполага използването само на архивен материал. А сега се създават голям брой монтажни филми за съвременни събития, но поради различни причини снети от много оператори, които нямат никаква представа за целите на автора. Второ, защото в по-широк план самата дума история, включена в някаква комбинация, като че ли препраща в по-далечни времена, докато за монтажния филм историята е важна, доколкото обяснява съвременността.

Терминът „компилативен“ филм изобщо не заслужава да се анализира, защото до известна степен поставя под съмнение творческия момент при създаването.

Има известно основание за употреба на друг термин — „кинодокументален очерк“ — който предлага А. Мачерет. Много от елементите, с които се характеризира очеркът, са задължителни и в разглеждания вид филми — силно авторско присъствие, достоверност, поставяне в центъра на човека с неговите проблеми. Известна е мисълта на М. Горки, че очеркът е някъде по средата между изследването и разказа. Притежава в голяма степен художественост на основата на конкретни факти. Въпреки всичко основната слабост на този термин е, че неминуемо вкарва разглежданите филми в рамките на жанровата обусловеност. В това отношение монтажните филми имат широки граници. Съществуват филми-памфлети (на А. Медведкин), други могат да бъдат оприличени по въздействие на статии, а има и такива, като „Обикновен фашизъм“ на М. Ром, наречени филми-размисли (където всяко отнасяне към определен жанр може да бъде погрешно).

Терминът „монтажен филм“ като че ли остава най-пригоден да обхване цялото многообразие. Най-често срещаното възразение срещу него е, че всички филми са монтажни. Затова е необходимо да се направи известно уточнение. Такъв термин насочва, че във филми от този вид монтажът се явява като **основно средство** за разкриване на връзките и взаимоотношенията между фактите. Монтажът се използва изключително като творчески принцип, а не като практика за просто слепване на кадри по някакъв признак — исторически, логически и т.н. Това отговаря и на разбирането на Джей Лейда „... че тези филми изразяват определени идеи, защото задачата на болшинството филми, създадени по този метод, не се свежда до прост подбор на летописни материали или кинодокументация на действителността“.¹

На второ място, терминът насочва и към това, че създаването на филма започва именно от този момент — от монтажа! Жизнените факти са заснети предварително, без участие или някаква намеса на автора, а самото творчество представлява **осмисляне на заснетите факти**. Става дума, че авторът осмисля жизнените факти в тяхната взаимна връзка и обусловеност, като при това той трябва да преодолее степента на субективност, с която са документирани. Възможно е и друго — не само преодоляване на тази субективност, но и нейното осмисляне. Защото начинът, по който е запечатан обективният факт, също носи косвена информация за духа на времето, за възгледите на документалистите, а оттам — и за характера на дадена господстваща политика или идеология. Нацистките оператори никога не са си поставяли като цел да съхранят образа на обезличената човешка личност, но именно постоянно появяващите се в хрониките тълпи, паради, шествия, липсата на човешка индивидуализация **говорят** за това обезличаване, което осмисля Ром в „Обикновен фашизъм“.

Връзката с другите документални филми

Безспорно монтажният филм е вид документален филм, но същевременно неотделим и ръководещ се от общите принципи, валидни за документалните филми. Той не може да бъде отделен рязко от тях и общите им теоретични проблеми се събират в него като във фокус.

Монтажният филм е и вид, и метод, и принцип на работа спрямо другите документални филми. Как може да бъде обяснено това? Монтажният принцип е характерен за цялото кино (а и за много други изкуства). При по-внимателно вглеждане се установява, че може да бъде направена разлика в реализацията на този принцип при игралния и при документалния филм. Съвсем справедливо е твърдението, че игралният филм трябва до известна степен да бъде монтиран още преди започване на снимките. Когато се говори за монтаж, се има пред вид това свързване и взаимодействие между фактите, което ще позволи да бъдат установени реалните отношения между тях. Но същевременно до известна степен в игралния филм се показват не толкова фактите, колкото **какво авторите знаят за тях**. Така те пред-

¹ Лейда, Д. ж. Цит. съч., стр. 17

варително ще бъдат затворени в известни рамки. С. Дробашенко привежда следните мисли на Херцен: „Восъщният отпечатък може да бъде по-изразителен, по-нормален, по-типичен, в него може да бъде изваяно всичко, което знае анатомът, но не и това, което той не знае. . .“¹

В много по-голяма степен документалният филм може да преодолее тази ограниченост. Но не винаги. Най-общо в документалното кино — в нашето, а и не само в него — се наблюдават два подхода. Единият е подобен на този в игралното кино. Авторите имат готови изработени схеми и разбирания и се стремят да вместят в тях разнообразния и сложен човешки живот, винаги по-богат от това, което творците **знаят за него**. И . . . резултатите не винаги са добри.

При втория също трябва да има първоначално изградена в приблизителен вид концепция. В своята разработка обаче авторите не търсят само **потвърждението** на това, което **знаят**, а откриват онова, което **не знаят**. Или може да се говори вече за аналитично-изследователски подход.

Животът налага своите корекции и първоначалната идея може да претърпи коренни изменения. След това снетият материал трябва да се гледа като нов. Тогава едва може да бъде извършена **оценката и осмислянето на заснетите факти**. Авторът трябва винаги да е с ясното съзнание, че не може да знае всичко за живота и винаги да гледа материала, като че ли го вижда за пръв път, с очите на дете, което нищо не разбира и се мъчи да си обясни, както говори за това и М. Ром². По този начин ще може да вникне и в същността на явленията.

Така, струва ми се, трябва да се търси връзката на монтажния филм с другите документални филми. Защото при „обикновените“ документални филми авторът трябва да успее да приложи този подход два пъти — при прехода от концепцията към нейната снимачна реализация и от снимания материал към монтирания. Всъщност този втори етап представлява в чист вид монтажния филм. Независимо от свежестта на погледа при „обикновения“ филм се промъкват елементи от авторовото „знаене“. Докато монтажният представлява „лабораторен модел“, при него такива остатъчни влияния са невъзможни, авторът изобщо не е участвувал в снимките и трябва да се вгледа, да преживее и осмисли заснетия вече материал. Затова монтажният филм е и школа, и вид, и метод, и принцип за активно **отношение** към фактите, и е неотделим от общите принципи на документалния филм. Ложното е, че авторите дори на такъв вид филми често подхождат към фактите от позицията на „предварителното знаене“. В това е и една от причините за появата на много илюстративни монтажни филми. Винаги когато се подхожда от такава позиция и анализът свършва с категоричния извод „това е така“, резултатите са повърхностни. Веднага проличава например разликата в подхода на авторите във филмите „В името на негово величество. . .“ (реж. Иван Войновски) и „Обикновен фашизъм“ на Михаил Ром (сравнени са само защото и в двата е използван подобен филмов исторически материал). Войновски заявява: „Фактите са тези“, и само ги показва, докато Ром си задава въпросите: „Какво все пак стана?“, „Защо стана така?“, „Каква е нашата вина?“, и много, много други въпроси. Като им търси отговор, той не само показва фактите, но ги анализира и емоционално преживява. И в това е една от големите разлики между двата филма.

За „обратимостта“ на кинодокумента

Киното винаги е изпълнявало и изпълнява идеологически задачи. Същото важи и за монтажния филм. Тази негова функция се реализира особено ярко във възможността снетият материал да се използва за коренно различни идеологически цели от първоначалните. Едни и същи филмови документи се използват като доказателство на съвсем противоположни тези. Феноменът е известен под името „обратимост“ на кинодокумента.

Монтажният филм възниква именно благодарение на това свойство на кинодокумента. Правилно диалектическо разбиране на историята, съчетано с талант, и Есфир Шуб превръща никому ненужния за времето си „контрареволуционен материал“ (семейните кинокадри на Николай II) във филм, който служи на революцията. След първия си филм, създаден през 1927 г. — „Падането на династията на Романовите“, във „Великият път“ (1927 г.) и в „Русия на Николай II и Лев Толстой“ (1928 г.), — тя утвърждава откритите принципи и за нея започва да се говори като за родоначалник на монтажа филм.

Благодарение на премонтажа много от фактите придобиват нов смисъл, разкриват се едни връзки и взаимодействия, а други могат да изчезнат. Някои теоретици, като Марсел Мартен например, дори наричат монтажа идеологически. Но все пак възможностите му не са ограничени. Монтажът е по-скоро катализатор, който дава възможност да се прояви съществуващото смислово съдържание. А то е запечатано независимо от целите, които си е поставял операторът — в това е една от възможностите за „обратимост“.

¹Цит. по Д р о б а ш е н к о, С. В. „Феномен достоверности“. Очерки теории документалного фильма, М., „Наука“, 1972, стр. 26

²Вж. Р о м м, М. И., „Лекции по кинорежиссуре“, М., изд. ВГИК, 1973, стр. 237

Идеята за премонтаж възниква в началото от чисто комерчески съображения. Някои прожектирани филми биват отново монтирани и се представят за нови. През годините на Първата световна война монтажните филми се поставят изключително в служба на пропагандата. Джей Лейда пише за различни фалшификации на военни теми, в които репортажи от маневри в мирно време се представят за „Новини от фронта“.¹ Съвсем други са задачите на създадената в Берлин, още преди идването на Хитлер на власт, киноорганизация на работниците. Тя устройва безплатни прожекции, но цензурата не разрешава на киноорганизацията да показва своя хроника. Тогава, разказва Бела Балаш, „ние купувахме стари кинопрегледы производството на УФА (отдавна вече снети от екран, но на времето допуснати от цензурата). От тях ние изрязвахме нужните ни кадри. Примерно така. Конкурс за красота между кучета, стоят потресаващо красиви дами с кучета на колене и след това куче, не участващо в конкурса, куче на сляп бедняк, вярно охраняващо през зимата на един ъгъл от улицата своя безпомощен стопанин. По-нататък: Сен Мориц, състезания по бягане на кнки, блестяща публика на терасите на хотела. И пак Сен Мориц: окъсана печална колона чистачи по улиците. Блестящ военен парад и веднага след това: бедняци, инвалиди от войната.“² Тук ефектът „обратимост“ се реализира по линията на простото контрастно съпоставяне на отделни факти. Независимо от известна елементарност за времето си тези сеанси са били посрещани с толям интерес.

Съществуват и примери за използване на почти еднакъв филмов материал в творби, преследващи противоположни цели. Например във филма „Кинодокументи“, създаден от Франк Хензел през 1935 година, са използвани истински кинодокументи от 1912 — 1913 г., но така нагласени, че да изразяват нужната на Хитлер версия за историческите събития, предизвикали Първата световна война. Същият материал, но с противоположна цел, е бил използван от режисора Дж. Н. Уйлямс в неговия филм „Къде отива Германия?“, създаден в Лондон.³ Друг пример — хитлеристкият пропагандистки филм „Победа на Запад“, в който са включени много кадри, използвани също и в „Разделяй и владей“ — третия филм от сериите на Франк Капра „Защо воюваме“ (1943 г.).⁴

Едни и същи кадри, включени в различен монтажен ред или използвани като доказателство за различни авторски концепции, могат да изпълняват различни задачи. Независимо от примерите, които съществуват, Лейда в крайна сметка счита, че е невъзможно фашистките архиви да се обърнат срещу самите себе си. Може би парадокс? Всъщност не. Защото Джей Лейда би бил прав, ако единственото условие за феномена „обратимост“ е в монтажа. До известна степен той разсъждава точно така и съвсем естествено стига до своя извод. Колкото и да са големи възможностите на монтажа, те не са неограничени. Монтажът може да бъде катализатор на смисъла и съдържанието на снетия факт, но не е в състояние да създава нови смисъл и съдържание. Но същевременно при дадени условия един факт може да се възприеме като величествен, възвишен, докато при други — като нищожен. Позите на Хитлер и Мусолини са смешни и глупави за нас, докато на времето едва ли са били приемани по този начин. Пищните паради сега изглеждат страшни в своето безсмислие. Следователно различни са критериите, с които тогава и сега се оценяват едни и същи факти. Съществува промяна в социално-исторически план на самите хора и тези промени, които се извършват постоянно, определят още една възможност за „обратимост“ на снетите факти.

Точно е разбирането на Л. Черноколева за тази втора страна на „обратимостта“: „... За съветския зрител документ от войната, включен в интерпретаторски ред на хитлеровски пропагандистки филм, ще има същото значение, каквото и извън него, ще внушава същите чувства и мисли преди всичко за това, че той възприема тези документи в строго определен социално-политически контекст, предопределящ оценката. По такъв начин „обратимостта“ на документа е свързана не само с авторската интерпретация, но и със спецификата на неговото възприемане от различна аудитория, а в крайна сметка с мирогледната позиция на зрител и автор.“⁵ Това дава ясна представа за двете страни на феномена.

Съществуват и общочовешки ценности, които без да бъдат изключвани от социално-политическия контекст, могат до известна степен да го надхвърлят. Например едно убито дете винаги се приема като най-велика трагедия. Убитото дете в американския филм „Лицето на войната“ (реж. Е. Джонс), въпреки че е показано как американските войници се опитват да му прелеят кръв, разтърсва така силно, както убитото дете във филма на Константин Симонов „Чужда мъка няма“⁶ (и двата филма се отнасят за войната във Виет-

¹ Вж. Лейда, Д. Ж., цит съч., стр. 24

² Балаш, Б. „Кино—становление и сущность нового искусства“, М., „Прогресс“, 1968, стр. 173

³ Вж. Лейда, Д. Ж., цит и съч., стр. 54

⁴ Вж. „Техника киномонтажа“. Автор и сост. Карел Рейсц, М., Гос. изд. „Искусство“, 1960, стр. 207

⁵ Черноколева, Л., сб. „Документальное и художественное в современном искусстве“, М., „Мысль“, 1975, стр. 118

⁶ Вж. Бганцева, Р. А., сб. „Документальное и художественное в современном искусстве“, стр. 89

нам, но докато в единия целта е да бъдат оправдани американските войници, филмът на Симонов е гневно обвинение срещу агресорите).

Правилното разбиране и използване на феномена „обратимост“ е много важно за монтажните филми, защото прави практически използваеми почти всички филмови документи и дава възможност при създаването им предварително да се отчита евентуалното емоционално и интелектуално въздействие върху зрителската аудитория.

Публицистичност, научност и художественост

Много разпространена е мисълта, че хрониката, а в случая монтажният филм, прави зрителите съвременници на действието, протичащо на екрана. Изглежда, като че ли фактите (фиксиран на филмова лента) сами по себе си са достатъчни, за да предизвикат една или друга мисловна или емоционална реакция у зрителя. Както вече стана ясно във връзка с „обратимостта“, те наистина притежават известна самостоятелност. Но това все още не е достатъчно. Защото различните факти в живота се намират в определени връзки, отделени от другите, те губят някои свои качества, придобиват неопределеност. И в този момент започва търсенето на най-точното съотношение, търсене на изгубените връзки. Д. Вертов говори не за самостоятелен факт, а за система от факти.

Към фактите се подхожда най-общо по два начина — в единия случай се изисква съвършено точна датировка. Най-характерни са изказванията на В. Шкловски. През 1930 г. той пише, че факт, лишен от датировка, се естетизира и изопачава. Другото направление е фактът да се използва по-свободно, в по-емоционален план, а не толкова в информативен.

При всички случаи обаче е необходима авторова мисъл, активно авторово присъствие. Ако монтажни филми се правят само за реконструкция на отминали събития, тяхната роля няма да бъде по-съществена от тази на най-обикновеното учебно помагало. Историята е нужна, за да бъде обяснена съвременността. А самите факти не се изменят, променя се **отношението** към тях. Есфир Шуб многократно подчертава това: „... В изкуството е важен не фактът сам за себе си, а отношението на художника към факта, неговото разбиране, неговото партийно осмисляне на фактическия материал.“¹

Така най-важен остава въпросът за усвояването на факта. По принцип може да има преимуществовно информационно или публицистично усвояване. При информационния подход фактите се използват само доколкото предоставят някакви най-общи сведения. Той може да бъде прилаган в случаите, когато е необходимо да се действа оперативно, когато фактът е нов за аудиторията и когато все още различните връзки, в които влиза с другите факти, не са напълно изяснени. Но този подход е неприемлив за монтажния филм. В повечето случаи в една или друга степен събитието е известно, за него има определена информация, т. е. новината няма да бъде в самото съобщаване (показване), а в осмислянето. Фактът трябва да бъде **оценен**, което изисква **публицистичен** подход. И така очевидно се налага изводът, че в истинския монтажен филм трябва да съществува публицистично усвояване на фактите.

Публицистиката е такъв начин за усвояване на действителността, в който зад отделните факти се разкриват явленията, тяхната взаимовръзка, характеризира се с емоционално заразяваща читателя или зрителя форма. Публицистиката е особен тип познание, обединяващо научното и художественото. „Същността на научното изследване е в търсене на повтарящото се. Методологията и същността на изкуството са откриване на неповторимото.“² И ако се продължи тази мисъл — търсенето на повтарящото се научно изследване е в откриването на обективните закони, а изкуството — търсене на обективните закони в конкретното им проявление, в разнообразието — безкрайно различната конкретизация на един и същ закон. Но докато изкуството до известна степен **създава** тази конкретизация, публицистиката я **открива** в наистина съществуващите, достоверни факти от реалната действителност. Бондарева допълва: „... способността, умението чрез конкретното, частното, да се изрази общото, практически и означава „публицистическа наситеност“ (терминът е на М. Горки) на вестникарския материал, документалния филм, телевизионното или радиопредаване“.³

Много са качества, с които се характеризира публицистиката. Силно авторско присъствие, общозначимост, необходимост от съвременни измерения на историята. Публицистиката е ярка мисъл, процес на постигане на истината, именно процес, а не готови резултати. Или ако се приложи това изискване към монтажния филм, то трябва да се реализира в непрекъснатото разглеждане и вникване в същността на фактите, за да бъде разкрита тяхната взаимна връзка. Всичко това блестящо беше постигнато от М. Ром в

¹ Шу б, Э., „Жизнь моя — кинематограф“, М., „Искусство“, 1972, стр. 87

² Д р о б а ш е н к о, С. В., цит. съч., стр. 16

³ Б о н д а р е в а, Е., „О Публицистичности документального фильма“, сб. „Современный документальный фильм“, М. „Искусство“, 1970, стр. 39

„Обикновен фашизъм“. И въпреки че за филма имаше много определения — „епос“, „филм-размисъл“ и т. н., — не е излишно да се каже, че е и прекрасна публицистика.

Много важна страна на публицистичното майсторство е умението не само да бъде проявено общото, характерното, но и отделното и особеното (тук отново има съединяване на научност с художественост). Чрез отделното и особеното по-ярко изпъква общото. Затова в публицистиката са важни подробностите, детайлите. Те са носители и на интелектуална, и на емоционална информация. Публицистиката се ръководи от законите и на научното изследване, и на изкуството. А това пък изисква сънявяване спецификата на художествения образ в монтажния филм, който се явява като основен носител на образно-емоционалното познание.

В изкуството художественият образ съществува като обобщено, художествено отражение на действителността. При това положение, може ли да се говори за художествен образ в документалното кино, в частност при монтажния филм? Фактите винаги съществуват в своята единичност. Независимо от това в някои от тях потенциално се съдържа това обобщаващо значение, което ги извежда до художествени образи, и те надхвърлят своята единичност. Трябва добре да се разбере: конкретният факт може да съдържа в себе си възможността да се превърне в художествен образ, но това не значи, че вече е. За да се осъществи, тази възможност трябва да бъде реализирана. Например в „Обикновен фашизъм“ в общия контекст се появява кадър, а който Хинденбург се обърква, когато прави преглед на караула и влиза в редиците между войниците. Този факт се превръща в художествен образ. Той се издига до нивото на обобщение, показващо пълната обърканост на стария президент и обясняващо едната от причините за бързия възход на Хитлер.

Но това съвсем не значи, че фактът сам по себе си е художествен образ. Включен в друг контекст, този кадър би се възприел като любопитна случка. Наистина, такива факти — образи, изразяващи чрез действие едно или друго обобщаващо значение, са малко, но съм твърдо убеден, че когато творецът притежава талант, упорито търси и знае какво търси, ще открие в заснетите факти възможности за големи художествени обобщения. Михаил Ром изгражда целия си филм като система от художествени образи. А защото много пъти преди него, а и след това, същият този материал не можа художествено да „проговори“? Художественият образ се постига не само с откриването и намирането на точното място на съответния кадър (както в посочения пример), а и при внимателното вглеждане в заснетите факти и откриването на вътрешния им смисъл. Например във филма на Ром съществува такъв кадър — Хитлер прави първа копка за някакъв аутобан. Но Ром казва: разгледайте човека, който е зад Хитлер. Същият кадър се повтаря, но вече забавен. Изведнъж ние виждаме това, което ни се е изплъзнало в първия момент — художествения образ на раболепие! С какво изключително внимание този неизвестен за нас офицер от придружаващите Хитлер наблюдава как вождът копае!

Джей Лейда пише, че във всяко късче хроника има незабележимо, макар и възприемано от нас художествено съдържание. В монтажния филм художественият образ се създава, когато авторът не само гледа, но и разглежда, вниква, разшифрова това съдържание. Опасността от илюстративния подход е в това, както казва Е. Бондарева, че създава илюзия за публицистичност. Като пример могат да бъдат посочени два еднакви кадъра, които са използвани и в „Обикновен фашизъм“, и в „В името на негово величество...“. Това са: кадърът, в който Хитлер като че ли плува над тълпата с изпъната напред ръка, а другият е от най-обикновена официална хроника, в който Хитлер се появява, снет за първи път като райхсканцлер. Вторият факт е обикновен, дори тривиален. Хитлер и членовете на правителството се канят един друг кой да седне пръв. Но и двата документа при Ром се превръщат в художествени образи. В първия случай кадърът образно възплачва идеята на Хитлер за нищожеството на масата и величието на вожда, за свръхчовека, а във втория — Ром казва — виждате, в началото той не беше толкова самоуверен, но седна! А това доведе... и разказът за последиците започва. В този случай създаденият образ служи като отправна точка за по-нататъшното повествование. Докато при Войновски нещата остават на нивото на простата запълваща илюстрация. Кадрите се появяват само защото е снет Хитлер, без да бъдат обвързани в някаква по-цялостна смислова и емоционална конструкция. Възможността да се превърнат в художествени образи остава нереализирана.

Или друг пример. Един от редките, но и същевременно най-често срещани кадри в нашите филми с Г. Димитров е въвеждането му заедно с неговите другари в залата на Лайпцигския съд. Някои сядат, тъкмо и Димитров да седне, полиците започват да се суетят нещо, преместват го на задната пейка, сядат от двете му страни, той остава там сам и т. н. Този кадър е използван в почти всички наши филми за великия революционер, но никъде не са забелязани големите възможности за превръщането на това обикновено суетене в художествен образ. Защо го местват? Може би просто отпред няма място или пък за по-голяма сигурност, или по-назад да не привлича вниманието... Този пример е съвсем условен, но е показателен. Защото Ром създава от точно тези делнични, незабележими детайли художествени образи!

Е. Бондарева пише: „Образът винаги е по-широк, с по-голяма вместимост от илюстрацията. В образа зад частното стои нещо по-общо, по-значително. Създавайки образ, публицистът-художник изтъква едни или други черти, осветява ги, съпоставя ги с други, търси ярките детайли и шрихи, завършената форма. Такъв отбор е винаги пристрастен, има емоционално-чувствена окраска. В резултат на това образът е и по-съдържателен и по-действен от илюстрацията. Той не само ни дава определена информация, но и активизира нашата мисъл и чувства, предизвиква асоциации, буди фантазията. Образът като че ли разкъсва рамките на факта, извежда нашето възбуждение в сферата на обобщенията, зад които застава определено обществено явление. И се получава, че отстъпвайки на илюстрацията в количеството на съобщаваната информация, образът я превъзхожда в познанието, във философското и естетическото осмисляне на живота“.¹

За да се открие това мъничко парченце злато—художественият образ—освен талант, интерес и знание е необходим и огромен изследователски труд.

Да откриеш човека

Дълго се смяташе, че човекът и неговата психология са област само на игралния филм. Постепенно това разбиране се изживява и вече почти не се отрича в теорията (а все повече и в практиката), че и документалният филм може да проникне в дълбините на личността, да разкрие човешката неповторимост. Това е необходимо не само защото тази неповторимост е изключително интересна, а и защото същността на човека е съвкупност от всички обществени отношения. Човекът е човек, доколкото се намира в определени отношения с другите хора. От една страна, той е обект на социалната действителност, а от друга — субект, неин творец. За това при осмислянето на социалния опит не трябва да се забравя, че извън човека социален опит не съществува. Той е пресечната точка, възелът на обществените отношения и без него не могат да съществуват идеологията, политиката, културата, различните социални явления.

Българското документално кино все по-внимателно се вглежда в съвременния човек. Не е така обаче в областта на монтажния филм. Изключвам филми, направени в някаква връзка с биография на личности. На практика се получава откъсване на социалните явления от техните индивидуални творци и носители — хората. Не бива да се забравя, че народ е обобщаващо понятие на много индивидуалности, докато простия сбор на хора е само тълпа. За да бъде изграден образ на народа, е необходимо да бъдат показани много конкретни индивидуалности, а всяко обобщено показване в киното се стига до обезличаване и потапяне на отделния човек в масата. Веднага изникват обективните извинения — лошо е снимано по-рано, малко, само общи планове и т. н. В тези оправдания има известно основание, но само известно. След като камерата не се е вгледала, ще се вгледа авторът на монтажния филм, ще си зададе въпроси. Кой е този човек, защо ръкопляска или не ръкопляска например и още много други. Не става дума за изграждане на цялостен, пълен характер, а за конкретизация, индивидуализация на хората, за превръщането им от човек **изобщо** в точно **този** човек. Така събитията няма да остане събитие изобщо и ще надхвърли рамките на илюстрацията. Характерен пример за илюстрация от такъв вид е българският монтажен филм „Стачки“ (реж. Хачо Бояджиев). Съдържанието му е изразено ясно и синтезирано в заглавието—стачки. Филмът обаче не дава абсолютно никаква друга емоционална и смислова информация. През цялото време на екрана вървят **някакви** стачници от различни страни. Носят **някакви** плакати и заминават **някъде**, идват нови—и така целият филм. Няма хора—има маса-стачници. За какво стачкуват — това няма значение, важното е, че има стачки.

Докато Михаил Ром блестящо осъществи подобна индивидуализация в „Обикновен фашизъм“, и то с помощта на хроника, чиято основна цел е била да покаже човешката личност **обезличена**. Той видя и раболепния офицер (за когото стана дума), и мисълта, проявила се в очите на хитлеристите към края на войната, и много други външни детайли от поведението, които характеризират човека. Защото понякога дребните, незабележими външни детайли говорят за вътрешния живот на личността много повече от всякакви монолози.

В едно интервю Ром казва: „Ние се постаряхме да направим филм-размисъл, филм, който предлага на зрителя да помисли над това, какво е човекът, в какво е неговата отговорност за своето време, за своята епоха, какво може да се направи с човека, в какво може да бъде превърнат и заради какво той живее на земята“.¹

Изследването на човешката личност може и трябва да заеме централно място и в монтажния филм. Тогава ще се излезе извън рамките на простото регистриране на фактите и явленията, защото ще бъдат показани и анализирани техните индивидуални творци и носители.

¹ Бондарева, Е., цит. съч., стр. 33

² Ром, М., Отвечая на два „почему“?, „Екран“—1965 „М., 1966“, стр. 27

Монтажният филм трябва да се разглежда и във връзка със задачите му за идеологическо възпитание. Тази негова възможност се определя от практически неограничената му свобода да внушава идеи и оживява събитията, да проследява тяхното развитие. Но това трябва да бъде насочено към марксистко-ленинско опознаване на света, към възпитание в комунистически дух. Затова постановките и решенията на конгресите и пленумите на нашата партия трябва да бъдат ръководно начало и при създаването на монтажните филми, като е необходимо да се отчита и ефектът, който предизвикват сред аудиторията. Защото не може да не буди тревога фактът, че за 1976 г. са получени не повече от 3—4 писма във връзка с излъчени по телевизията документални филми, а в същото време те са единственият вид филми, за който не са правени цялостни и самостоятелни социологически изследвания от съответните институти и към „Българска телевизия“, и към „Българска кинематография“.

С липсата на зрителски интерес обаче, според мен, до известна степен се спекулира. Изтъква се, че българският зритель не е още привикнал да гледа документални филми, други призовават да се започне с възпитанието на едно пределно аморфно и неопределено същество, наричано „среден зритель“, трети — като обяснение за нежеланието на някои творци да правят монтажни филми изтъкват липсата на т. н. „социална поръчка“ в обществото. А всъщност за зрителя е интересно дори само това, че вижда във филма реални хора, в реална среда, които приличат или се различават от него, като това могат да бъдат и известни исторически личности.

Преди „Обикновен фашизъм“ например е имало много филми за войната и фашизма. За такава тематика едва ли е съществувала „социална поръчка“ в обществото. Как тогава да се открие причината за огромния зрителски интерес (и то от страна и на специалистите, и на „средния зритель“)? Обяснението е отново в нуждите на обществото, в „социалната поръчка“, която е съществувала, но не толкова за определена тема, а за начина, по който да се интерпретира. Защото като избягва простата събитийност, Ром се опитва да открие смисъла на човешкото съществуване, да изясни причините и корените на фашизма.

„Социалната поръчка“ определя тематиката, но в още по-голяма степен подхода към нея. Всяко събитие е важно и интересно, щом се търси и разкрива в него концентрираният социален опит на човечеството. Каква например „социална поръчка“ доведе до създаването на игралния филм „Те се сражаваха за родината“ (реж. С. Бондарчук)? Отново, след толкова много филми за войната, той беше посрещнат с огромен интерес. Не войната като събитие, а отношението на хората към нея, съществуването в единство на комично и трагично, откриването на величието в простите житейски факти — това са нещата, които определят филма като необходим за хората. Защото разкриването на човешкия живот в многообразието си форми на проявление — това е най-интересната и вечна тема и всъщност представлява и вечна „социална поръчка“.

„Социална поръчка“ има, но за умни, хубави, искрени, дълбоки монтажни филми. Същевременно въпросът няма да бъде решен единствено само със създаването на монтажни филми с високо идейно и художествено ниво. Отчитането на зрителските настроения, вкусове и предпочитания и тяхното моделиране е въпрос на цялостна пропагандна дейност. На първо място е необходима пълна рекламна и информационна дейност, която сега в голяма степен е занемарена. Само един пример в това отношение е прожектираният в края на миналата година значителен документален монтаж филм на Константин Симонов „Вървеше войникът“ (реж. М. Бабак), отличен на големи международни фестивали. Филмът беше пуснат в кино „Култура“, II салон в сборна програма, посветена на годишнината от Великата октомврийска социалистическа революция. Програмата, в която беше включен този филм (с още два или три документални), се прожектира в продължение само на една седмица в следобедните часове — от 12 до 18. След 18 часа се показваше друга програма, също от съветски, но научно-популярни филми. На афиша пред самото кино не бяха отбелязани нито имената на авторите (дори само името на К. Симонов би предизвикало зрителския интерес), нито че филмът е взел някаква награда, а не ставаше и дума за съдържанието му.

По някои от тези въпроси в нашия печат напоследък излязоха статии, но въпреки това проблемите съществуват. Те трябва да бъдат смело и бързо разрешени, но основното все пак си остава качеството на документалния (в случая — монтажния) филм. Защото едва при реализирано високо художествено майсторство във филмите ще има и по-голямо морално право да се търси остро и настъпателно преодоляване на съществуващите слабости. Но, от друга страна, по-голямата инициатива и заинтересованост на предприятията, които се занимават с разпространението, може да послужи като допълнителен импулс за създаване на добри произведения.

Възможностите на монтажния филм са наистина огромни. В него авторите могат да преодоляват времето и пространството, да осмислят отминалите събития, да ги показват в развитие. Тези възможности обаче определят и голямата отговорност на творците.

Как обичаме днес киното?

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА

... Чета Тукидид. Тия древни в крайна сметка всякога остават нови.

К. Маркс., Писмо до Ф. Ласал, 1861 г.

Когато разискваме отношенията си с дадено изкуство, трябва да имаме съзнанието, в каква степен то ни формира като личности независимо от нашия по-траен интерес или предпочитания към него. Естествено едно изкуство ни въздейства толкова по-цялостно и по-силно, колкото по-често общуваме и изпитваме необходимост да общуваме с него. Но то ни въздейства и със самия начин, по който присъства в съвременния ни живот. Формира ни и чрез самото си място в определена културна ситуация, която ни обгражда и която понякога ръководи и привидно най-спонтанните ни избори на културно занимание, развлечение, отдих.

С особена сила тези констатации се отнасят до киното. Защото преди да говорим за филмовото изкуст-

во и за отношението ни към него, ние трябва да си спомним и отчетем самото място на кинематографа в съвременната култура. Роден от научно-техническата революция, той следва вярно нейното развитие, ритъм и съдба, за да участва в създаването на един принципно нов духовен климат за съвременното човечество.

И така, за да разберем и отчетем някои от културологичните аспекти на изкуството, което в случая ни занимава, трябва да си спомним, че преди то да съществува като изкуство, има нещо друго. Има едно мощно средство за масова комуникация, което скоро ще роди и своето още по-мощно дете: телевизията. Наистина, в нашия език ние рядко разграничаваме средството от изкуството и обозначението „кино“ живее като своеобразен синоним на „филмово изкуство“. Това навярно идва от факта, че съкращаваме по еднакъв начин и „ки-

нематограф“ като „кино“, и „кино-изкуство“ като „кино“. Дължи се и на недостатъчно теоретично прецизиране на термините и съответното им отстояване в езиковата практика. Но, така или иначе, този факт в някаква степен отразява и една обективна тенденция, при която масовото средство и художественият език, свързан с него, живеят в съзнанието ни в тясно единство, дори и когато масовостта на средството влиза в противоречие с някои закономерни и по-изтънчени търсения на художествения език.

Филмът е изкуството, без което едва ли е възможно да се разбере характерът на века и движението на идеите в него — философски, нравствени и социални. Но освен изкуствокиното е и остава едно от мощните средства за съвременна комуникация. Затова и то участва в съвременните културни структури в две посоки, като ги засяга с особена сила и дълбочина. А неговите принципи, в това число и принципите, чрез които техническото средство поражда самия естетически феномен — филма, — ни откриват твърде широк поглед към съвременната духовна ситуация.

В този смисъл преди да се опитаме да отговорим, макар и не напълно и изчерпателно на зададения от нас въпрос, нека разграничим за малко средството и изкуството, свързано с него.

Филмовият обектив, в който можем да видим един своеобразен символ на средството, позволи на съвременния човек да опознае по нов начин планетата. Позволи му да я обиколи и продължава да я обикаля за все по-кратки интервали от време. Чрез него той съзерцава пейзажа и особеностите на отделните континенти, приближава се до тяхната история и мечти за бъдещето.

Така филмовият обектив, който остава символ и на следващия мощен медиум на столетието — те-

левизията, по същество предоставя на съвременния човек едно принципно ново присъствие — участие в живота на планетата.

Но, от друга страна, филмовият обектив предоставя и „гледката“ на различни култури, традиции и обичаи. За първи път в историята на човешките цивилизации човекът от XX век има все по-неограничените възможности за общуване с художествените ценности на различни епохи и региони на света. Чрез филмовия обектив се изменя и „разширява“ непрекъснато не само обикновеното пространство за съвременния човек, но и онова, което в съвременната теория на културата се нарича „културно пространство и време“ на даден индивид, нация, общество.

Или с други думи, масовото средство, наречено „кино“, създаде и продължава да създава нов тип условия за общуване между човека и света, между човека и различните пластове на човешката култура, между човека и човечеството. А телевизията, разширявайки и усъвършенствувайки тези условия, поражда и все по-острата необходимост у съвременния човек за подобен тип общуване.

Но филмовият обектив моделира така активно съвременната духовна ситуация не само, защото е онзи вид техника, която възпроизвежда течаща действителност с нейните разностранни явления, факти, личности. Той е техника, свързана и с определен художествен език, т.е. техника, чрез която не само се опознава, но и интерпретира и оценява тази действителност. Той е техника, зад която застава човекът-творец, мислещ, анализиращ, търсещ.

В много отношения филмовият художествен образ следва тенденцията към по-широка и разностранна комуникация, заложена в средството. В много отношения той се развива и усъвършенствува, стре-

мейки се именно към художествена зрелост и пълнота, към художествена пълноценност на комуникацията. Понякога самите търсения на художествения език в името на тази зрелост и пълнота влизат, както вече споменахме, в противоречие с масовостта на средството. Но това е винаги някакво противоречие, което се коригира или намира своите разрешения в по-нататъшната еволюция на филмовите форми. Това противоречие е своеобразен източник на живот за филмовото изкуство. Но то никога не е заличило известната формула на Айзенщайн, според която големият филм е „експеримент, разбран от милиони“. И тази формула с нова сила днес е своеобразен идеал за десетки прогресивни творци по света.

И така, класическата фраза за киното като „най-масово изкуство“ изисква днес своя съвременен анализ и тълкуване. Изисква и да си дадем по-ясна сметка, че неговата масовост, разбрана преди всичко като масова и обширна аудитория, както и възможност за „масов“ ефект върху нея, е характерна в още по-голяма степен за телевизията. В това отношение филмът изравнява своите възможности с тези на телевизионния спектакъл и репортаж. Но, от друга страна, филмът запазва в лицето на милиони зрители своята специфична привлекателност. И с това ни напомня, че задоволява някои наши потребности не само по специфичен начин, но и със специфична сила.

В този смисъл по-разностранният анализ на културологичните аспекти на филмовото изкуство, който неминуемо започва от изясняването на характера на неговата масовост, трябва да отиде и по-нататък. А тази стъпка по-нататък е свързана с един все по-актуален и открит въпрос: какви собствено духовни потребности задоволява филмовото изкуство?

Не се наемам в тази кратка ста-

тия да отговоря на този въпрос, нито дори да предложа всички възможни посоки на разсъждение. Ще предложа само една такава посока, която ми се струва досега подценявана.

Съвременната психология, опитвайки се да ни предложи по-точни и подробни анализи за мотивите на човешкото поведение, се стреми да изясни както самата категория, „потребност“, така и нейните различни видове и характер. Обект на по-настойчив съвременен интерес е и естетическата потребност у човека и човечеството. В специално изследване, посветено на нея, четем: „Построяването на системата на човешките потребности трябва да се основава върху значението на всяка от тях за живота на човека. Изглежда, най-общ характер има потребността от трудова дейност и от общуване. Тези форми на самото битие на човека като обществен индивид са заложени в самия фундамент на човешката личност и служат като основа на всички други негови потребности.“¹

Така естетическата потребност има своята „генетична основа“ преди всичко в потребността от общуване. Едно подобно разбиране ни открива нови и интересни перспективи преди всичко към онези културни дейности и изкуства, при които актът на общуване — във всичките му възможни форми и навсякъде нива — по-силно обуславя не само тяхната естетическа природа, но и начините на съвременно съществуване и реализиране на тази природа.

Много е писано и говорено за „тайнството“ на колективното възприятие на филмовия образ, което има и тясна връзка с характера на неговото масово въздействие и възможности за силно внушение на определена идея. Но много моменти от спецификата на това възприятие все още ни се изплъзват. И всред тях навярно недостатъчно отчитаме факта, че филмовото възприятие ос-

вен възможности за колективно об-
щуване с даден автор, герой, ак-
тьор и художествен свят (което впро-
чем е прерогатив и на други изкуст-
ва) е едно общуване, в което много
по-активно участвуват повече се-
тива на човека. Тези сетива, които
понякога едновременно, но поняко-
га едно след друго възприемат фил-
мовия образ, не само по специфи-
чен начин се насищат от него, но
и по специфичен начин предават
една общо по-богата, разнообразна
и интензивна сетивна информация
на висшата нервна система и оттам
и по свой начин участвуват и влияят
на цялостната психическа дейност
на организма.

Съвременната психиатрия сравни-
телно отскоро се занимава с един
проблем, който също ще има ве-
роятно някакъв отглас в теорията
на изкуствата и преди всичко на
киното. Това е проблемът за така
наречения „сетивен глад“, разискван
на специален симпозиум в Харвард
преди десетина години от твърде
разнообразен кръг специалисти. В
самата постановка и формулиране на
подобен проблем нашето внимание
може да се задържи от следните
няколко симптоматични факта, пак
пряко свързани с човешката по-
требност от общуване. Първият от
тези факти е, че самата необходи-
мост от известно преразглеждане
на дейността на висшата нервна
система произтича от редица фак-
тори, между които и от самото
развитие на теорията и практиката
на съвременните комуникации, как-
то се подчертава във встъплението
към материалите на срещата. След-
ващият симптоматичен факт е, че
психолози и психиатри се опитват
да анализират ефектите върху чо-
вешката психика и поведение, кои-
то произтичат при ограничаване на
стимулите и дразнителите от окол-
ната среда и на цялостната сетив-
на информация от нея. Подобно
„сетивно ограничаване“ на човека,
което има вредни последици върху

цялостния му организъм, е свърза-
но преди всичко с монотонността
на съвременния начин на живот, с
монотонността на града и на редица
трудови дейности в негови усло-
вия.²

Можем веднага да си спомним,
че класическият образ на филмовия
запаянко е именно самотният жи-
тел на града. Това е човекът, кой-
то след тежкия работен ден търси
пред екрана отдих и забрава, усе-
щане за човешко общуване и нов
вкус към живота. Но може би, търсей-
ки всичко това, той удовлетворява
именно онзи психологически глад,
който съвременната наука обознача-
ва с понятия като „сетивен глад“
и „сетивно ограничаване“? И той
задоволява този свой глад пред ек-
рана, не само защото това за него
е най-достъпно, но и защото именно
образът от екрана го „засища“ по-
бързо и по-пълно?

Разбира се, всичко това са въп-
роси, които изискват един по-под-
робен отговор и изследване. Това
е, както вече направих изричната
уговорка, само набелязване на една
възможна посока за разсъждения
и анализ. И любопитно е, че при
подобен анализ по-нататък могат
да ни ползват аргументи от най-
различен характер, които дори мал-
ко неочаквано се допълват в по-
стройното формулиране на една
хипотеза. Подобни аргументи ни да-
ват различни съвременни науки и
преди всичко техните междинни
дисциплини: психо-физика, нерво-
философия, психология на изкуст-
вото и т.н., и т.н. Но вслушвайки
се в съвета на Маркс, според който
древните и стари мислители се оказ-
ват винаги по-нови и от най-новите,
ние можем да се върнем и много
назад и там да намерим някои още
по-прозорливи съждения за съвре-
менните явления, които в случая
ни интересуват.

Така например много преди уче-
ните на симпозиума в Харвард да
съобщат за своите експерименти,

свързани със сетивния глад и да формулират съществуването на подобен проблем за съвременното човечество, Кондияк в своя „Трактат за усещанията“, писан в 1754 г., ни занимава със сходни проблеми. Неговата статуя, героинята на този трактат, е надарена отначало само с обоняние. Авторът ни разказва как тя чувства и възприема света само чрез това си сетиво. След това към обонянieto се прибавя и слухът, а после и зрението. Но статуята познава и някои междинни „експерименти“, създадени от комбинацията на различни сетива. И всеки път нейното възприятие на света и идеите ѝ за него се изменят в зависимост от това, кое сетиво е най-силно натоварено.

Да чуем какво ни казва френският материалист и за окото, т.е. за сетивото, което именно филмовият апарат ще използва, ще тренира и ще усъвършенствува особено активно: „От всички сетива ние познаваме най-добре механизмите, чрез които работи окото... Но истина е, че ние съвсем не знаем, как получените от него впечатления се предават с помощта на оптичния нерв в душата...“³.

Трябва да признаем, че констатацията на Кондияк остава валидна за нас, така както остава напълно актуален поставеният от него въпрос за връзката между оптичните дразнители и канали на информация и човешкото съзнание. При това пак много преди учените, събрани в Харвард, неговата статуя знае за лошите последици не само от „сетивната недостатъчност“, но и от „сетивното излишество“ и „пренасяне“.

Пак преди съвременната психофизика да се интересува за връзките между физическите, психологическите и физиологическите варианти на едно възприятие, в капиталното съчинение на Холбах „Системата на природата, или за законите на физическия и духовния

свят“ (1770 г.) има глава, която напомним: „Всички интелектуални способности произлизат от способности те ни да усещаме...“⁴

А във втория том на същия труд, където има редакции и бележки под линия на самия Дидро, Холбах, отново разисквайки разнообразието на интелектуалните способности на човека и тяхната зависимост от физически причини, напомня и за „природните принципи на общителността...“

И така нашата хипотеза е: киното и като средство, и като изкуство участва много по-радикално от редица класически изкуства в цялостната сетивна организация на съвременния човек. Влияе твърде специфично на неговото съзнание и психическо равновесие, в смисъл че позволява много по-органично задоволяване на някои техни комплекси съвременни нужди, свързани с урбанистичния и индустриализиран начин на живот.

Отбелязахме вече начина, по който то стимулира и задоволява човешката необходимост от общуване едновременно на повече нива и в повече посоки: общуване между човека и света; между човека и различните пластове на човешката култура; между човека и художествения свят на толкова разнообразни съвременни творци.

В този смисъл потребността от кино у съвременния човек и изобщо от съприкосновение с екранния образ може и съвсем да не означава една „чиста“ естетическа потребност. Тя може и да означава определена нагласа за все повече и по-обхватна визуална информация, нагласа за „насяне“ на някакъв негов психологически глад с форми и цветове, с обеми и човешки лица, които могат и не винаги да носят печата на ярката художествена намеса и художественото пресътворяване на действителността.

Преди да бъде аудиовизуален, филмовият език беше само визуален

лен. И от тази епоха, разисквайки характера на неговото толкова силно въздействие, много автори прибягват и към епитета „хипнотично“. Но можем да си спомним, че гледането очи в очи е едно твърде древно средство за внушаване на някаква мисъл. И то е средство, използвано и от животните. При горилите погледът има решаваща роля в установяването на определено господство в групата. Защо тогава визуалният образ от екрана, разгърнат при това във времето, да не носи една особена тръпка за човека, вперил своя жаден поглед в него?

„Да се гледа е наистина задачата на очите. Но ние си служим със същия глагол, дори и по повод на други сетива, когато изискваме от тях да ни служат в познанието. Ние не казваме „Почувствувай как това блести“, нито: „Вкуси как това сияе“ и т.н. Ние употребяваме думата „виждам“, която се оказва подходяща за всички тези впечатления. И даже ние казваме не само: „Виж каква светлина!“ (това, което очите единствени могат да направят), но и още: „Виж какъв звук, виж каква миризма, виж каква сладост, виж каква твърдост!“...⁵

Цитатът, който току-що приведохме, е от „Изповедите“ на Блажени Августин. Любопитно е, че малко преди него авторът ни говори за „похотливостта на очите“, които трябва да задоволят вечното и „направното“ за Блажени Августин любопитство на човека. И по-нататък средновековният християнски мислител продължава така: „Ето защо този опит, получен със съдействието на сетивата, е наречен, както вече отбелязах, похотливост на очите: затова тази функция на зрението се изпълнява и от всички други сетива по аналогия, когато изследват някакъв предмет, за да го познаят.“⁶

Но, така или иначе, дори и визуалният екранен образ да задоволява

именно „похотливостта на човешкото зрение“, то той я задоволява в името на човешкото познание и прогрес. И независимо, че за Блажени Августин е леко да „разграничи частта на удоволствието и частта на любопитството в дейността на сетивата...“ за съвременните науки това ще се окаже много по-сложно и невъзможно.

Впрочем да чуем за момент и видния съветски психолог Д. Н. Узнадзе. Анализирайки някои от духовните потребности на човека, той подчертава, че те са свързани винаги не само с неговото социално развитие, но и с „усложнените условия на неговия психически живот“. И някои от най-значителните между тези потребности са според Узнадзе „интелектуалната потребност, любознателността с всички форми, които тя приема на висшите степени на развитие и която се преживява във вид на **жажда за знания**“⁷ (подчертаването е на Узнадзе).

Следователно киното задоволява разширените съвременни потребности от човешко общуване. Задоволява редица собствено естетически потребности на човека, които по същество също имат тясна връзка с необходимостта от общуване и по-интензивен контакт с вселената. Но едновременно с това то задоволява в едно напълно неразривно единство и „похотливостта на човешкото зрение“, и вечното човешко любопитство към света, и неговата ненаситна жажда за знания.

И все пак визуалният език на киното прерасна и се разви като аудиовизуален. Днес във възприятието на филмовия образ участвуват много повече сетива на човека. И ние нямаме правото да разглеждаме вече неговото въздействие като насочено предимно към окото, а чрез зрението — към човешкото съзнание и оценка. Така, колкото и екранният образ да е тренирал и усъвършенствувал в специфична по-

сока човешкото зрение, то все повече на подобно въздействие от него са подложени и други наши сетива. В този смисъл всяка нова изразна възможност за киното е и нова възможност то да задоволява чрез своя синтетичен образ все по-комплексните потребности на съвременния индивид. Това е и нова възможност филмовият език да търпи нови и винаги на едно по-високо ниво влияния от другите изкуства, както и на свой ред да им оказва по-активно подобни влияния.

Според Адорно човешкият слух, сравнен със зрението, остава „архаичен“. „Той не е прогресирал заедно с техниката. Може да се каже дори, че да се реагира главно чрез ухото, един винаги по-пасивен отколкото окото орган, това означава по някакъв начин да се реагира в противоречие с напредналата индустриална епоха и културната антропология, която ѝ принадлежи.“⁸

Наистина изкусително е след Адорно да видим в окото „орган на усилие и концентрация“, който най-лесно се е приспособил към съвременната техника и най-вярно ѝ е служил. Но струва ми се и развитието на редица аудиотехники, и развитието на музикалната социология днес, която говори не само за „музикална“, но и за „звукова среда“ на човека, оборва категоричността на неговото съждение, без да заличава принципни моменти в него. Но в случая за нас е важно нещо друго. За нас е важно да осъзнаем един особен вътрешен импулс в кинематографичната природа, свързан с техниката, при който тази природа се развива и усъвършенствува, винаги задоволявайки както социално-психологически, така и собствено психологически нужди на съвременното човечество.

На едно определено стъпало тези нужди се задоволяват и от самото средство, което, както вече подчертахме осигурява винаги един по-разнообразен и обемен поток от

нови впечатления и познание за света. Но в особена степен същите нужди се задоволяват и от развитието на филмовия език, преработващ зрителните и слуховите дразнители в качествено нова художествена сплав, която ни въздействува по свой начин, създавайки си вече и свои отношения с нашата психика.

Интересно е да си спомним във връзка с това някои от разсъжденията на Айзенщайн за „обертонния монтаж“. Тези разсъждения добиват особена актуалност в светлината на занимаващия ни проблем. Знаем, че винаги своите виждания за монтажа съветският теоретик свързва и с възможностите му да въздействува и по чисто физиологичен път. В статията „Четвъртото измерение в киното“, писана в 1920 г., Айзенщайн се връща към силните си впечатления от японския театър „Кабуки“, защото точно там е налице „единното, монистично усещане на театралния дразнител. . .“ Адресирайки се към различните органи, въздействието на този театър разчита на „крайния сбор от дразнения на главния мозък, без да държи сметка за това, по кой от тези пътища върви“. Такава е сега задачата и на обертонния монтаж, който ще има своето развитие в звуковото кино. Той именно трябва да осигурява възможности за едно ново комплексно възприятие у зрителя:

„Защото, докато кадърът е зрително, а тонът — звуково възприятие, както **зрителният**, така и **звуковият обертон** са сборни физиологични усещания.

За музикалния обертон всъщност вече не е годин терминът „слушам“.

А за зрителния — „виждам“.

За двата се появява нова еднородна формула: „усещам“. . .“⁹ (Подчертаванията са на Айзенщайн.)

Смята се, че при своите търсения за „физиологичните“ предпо-

ставки на определено естетическо въздействие, Айзенщайн е имал някои увлечения по съвременните му физиологични теории — например рефлексологичното учение на В.М.Бехтеров, които по-късно е преодолял. Но навярно вече е назрял моментът в едно по-цялостно изследване на психологията на съвременното кино-възприятие, да се върнем и към временните „заблуди“ на великият теоретик и да разграничим по-подробно и в тях онзи пророчески момент, който също има пряко отношение към голямата тема: кино—съвременна култура.

* * *

И така предположението, изказано от някои съвременни учени и преди всичко психолози, гласи: еволюцията на човечеството към все по-високо развита нервна ситема е успоредна на ускореното развитие в него на все по-комплексни нужди от общуване. За задоволяването на тези нужди ще изиграят най-съществена роля езикът, всички символни системи и изкуства, по-разнообразните съвременни средства за комуникация.¹⁰

В светлината на това предположение добива нова стойност постановката и работата повсенародната система за естетическо възпитание у нас, която предполага не само художествено възпитание в областта на различните изкуства, но и нов тип социална грижа за тяхното развитие, както и за развитието на всички видове културни дейности.

Но в светлината на това предположение, за да се върнем към нашата тема, добива по-релефно значение и фактът, че киното — и като средство, и като художествен език, свързан с него — задоволява всички тези нови културни нужди на човечеството по два пътя. Задоволява ги самото то; но задоволява ги, като предлага една синтетична основа, върху която ще се развиват вероятно

и нови синтези на видео и аудио-визуалните техники с различни по-вестователни традиции, синтези, родени от все по-разнообразни художествени и жанрови търсения и сами порождащи техните форми.

Нашите разсъждения дотук последваха преди всичко една психологическа посока. Но тя, както вече подчертахме, не е нито единствената, нито първостепенната по значение за изясняването на културологичните аспекти на киното. Но обогатявайки нашия поглед за някои страни на кинематографичната природа, тя ни помага да очертаем едно по-широко поле за съвременен анализ и изследвания. Помага ни и по-точно да формулираме и някои въпроси — изкуствоведчески и социологически, свързани с мястото на киното в нашия живот, както и с по-задълбоченото разбиране на културната ситуация, която ни обгражда и която формира не само отвън нашето поведение и избори, но ги предопределя и отвътре — от самите механизми на нашето съвременно съзнание, с което възприемаме и реагираме на света.

ЛИТЕРАТУРА

1. И. А. Джидарян „Эстетическая потребность“, „Наука“, Москва, 1976, стр.39
2. Sensory deprivation“, symposium held at Harvard Medical School, Harvard University press, 1967
3. Condillac „Traité des sensation“, Paris, 1885, p. 254
4. Système de la nature ou des lois du monde physique et du monde moral“ par le baron d'Holbach, Paris, 1821, p. 124
5. Saint-Augustin „Confessions“, tome II, Paris, 1926, p. 280
6. Пак там. стр. 281
7. Д. Н. Узнадзе „Психологические исследования“, „Наука“, Москва, 1966, стр.383
8. Theodor W. Adorno, Hanns Eisler „Musique de cinema“, „l'Arche“, Paris, 1972, p. 30
9. Айзенщайн. „Избрани произведения в три тома“, том II, „Наука и изкуство“, 1972, стр. 126
10. „Sensory communication“, Contributions to the symposium on principles of sensory communication, New York, London, 1961, p. 816

„БАСЕЙНЪТ“

ХРИСТО КИРКОВ

Отдавна една кинотворба не ме е задържала толкова дълго в гравитационното си поле. Отдавна не съм се лутал така изтощително през един художествен материал, който неотстъпно и силно владее съзнанието ми, но със също такава сила и упоритост се съпротивлява на подстъпите към сърцевината му. Някога Белински казваше, че възторгът от неразбраното произведение на изкуството е мъчителен възторг и аз не без основание си спомням толкова често напоследък неговите думи.

Затрудненията в овладяването на някои от произведенията на киноизкуството много често се дължат на особеностите на киноезика, на **начина**, по който авторите изразяват това, което мислят и чувствуват. Без съмнение начинът, по който се изразяват авторите на филма „Басейнът“, не е най-простият, най-лекодостъпният — той наистина има своите особености. Наши и чуждестранни кинокритици и киножурналисти означиха и дори подчертаха това обстоятелство в отзивите и рецензиите си по време и след тазгодишния кинофестивал в Москва. Те писаха и за „метафоричния език“ на творбата, и за моментите, в които „многозначността на филма се превръща в многозначителност“, и за това, че „нашият филм не бе сред леките за **гледа**не и възприемане“.



Коста Цонев и Янина Кашева в сцена от филма „Басейнът“

Гюнтер Зобе отбеляза в „Берлинер цайтунг“: „Що се отнася до намерението да се изпробват нови, необичайни за киното изразни средства, най-голямата изненада на фестивала е българският филм „Басейнът“, а френският кинокритик Франсоа Морен направи изявления за „стилистичната чистота, постигната чрез параболични и метафорични... многообхватни във времето и пространството решения“, което, макар че не твърде добре разбирам, очевидно се отнася и до начина на изразяване в „Басейнът“. Най-после самият автор на сценария в интервю пред в. „Народна култура“ предупреди: „Дали обаче са казани(проблемите—б.а.) с език, достъпен за всички зрители, това вече е може би дискуссионен въпрос.“¹

Като цитирам добросъвестно почти всичко, което ми е известно досега във връзка с отношението към киноезика на „Басейнът“, ще изразя обаче схващането, че особеностите на този киноезик, разбирани —нека повтора — като начин за изразяване, едва ли биха направили впечатление, едва ли биха затруднили средно обученния кинозрител. Според мен, тук се касае по-скоро за нещо друго. Касае се за оная прастара малка заблуда, която подвежда реципиентите на изкуството, в това число и на киното, да удостоверяват езика с качества и свойства, които принадлежат много повече на самите мисли и чувства, изразени чрез него. Особено податливи на тази заблуда са чуждестранните зрители и тълкуватели на една кинотворба.

Във всеки случай лично мен, а в тази статия повече от всякога аз ще изразявам своето лично отношение към нещата, киноезикът на „Басейнът“ ни най-малко не ме затруднява. В него няма нищо, което да не долавям по причина на особеностите на авторския начин на изразяване. Продължителното ми скитничество из лоното му се дължи на трудности от друг характер, на въпроси от друго естество.

Ще се опитам да дефинирам тия въпроси.

Ето, аз чета и препрочитам сценария, гледам филма и си давам сметка,

¹ В. „Народна култура“, 5. VIII. 1977 г.

както навярно и мнозина други, че „Басейнът“ се различава от филмите на нашето кинематографично ежедневие, че той е една „по-особена“, „по-необичайна“ творба. Творба, която не можеш да обхванеш, да усвоиш и да обясниш леко и отведнъж.

Затова и първият от трудните за мен въпроси е: За какво всъщност е този филм? Коя е оная съкровена ос в неговия сложен механизъм, която движи и осмисля всичките му части? И има ли такава ос изобщо?

Вторият ми въпрос е: Какви са мотивите за създаването на този филм и как се съотнася той към текущия кинематографичен процес у нас?

Едва ли ще изненадам някого, като добавя, че тия два въпроса, разбира се, съвсем не са всички, които поставя пред мен „Басейнът“. Но те като че ли са най-обобщаващите, най-съществените.

* * *

И така: за какво всъщност е този филм?

Споменах вече за първите отзиви след прожекцията му на Московския кинофестивал. Отговорът на въпроса, който ме интересува, в тях или съвсем отсъства, забравен заради най-общи квалификации от рода на „много-темен“, „многослоен“, „остропроблемен“, „философски“ и т.н. филм, или е едва докоснат, смътен, колеблив. За мое удивление дори сценаристът на филма отразява същата тази неопределеност: „Искахме да направим и правихме един любовен филм. Дали обаче е станал филм за една любов, не съм много уверен. . . Разбира се, няма да бъде съвсем вярно, ако кажем, че филмът е само за тази любов.“¹

Мисля, че филмът наистина не е „един любовен филм“, независимо от първоначалните намерения на авторите му. Той дори не е преди всичко любовен филм. Любовта между тримата главни герои на творбата сигурно е била изходната точка, зародишът във филмовата структура на „Басейнът“, но в реалния художествен резултат тя е по-скоро декларирана, отколкото плътно художествено изваяна. В реалния художествен резултат тя присъствува приблизително така, както присъствува теленият скелет под глиненото изваяние на скулптора: като нещо, с помощта на което и върху което се създават истинските значения на творбата.

Защо се е получило така?

Нима защото, при цялата си чувствителност и художествена опитност, при многократно доказаната си способност да се съсредоточават върху предмета на своята творческа дейност, авторите са се оказали безсилни да сътворят онова, което е необходимо на един любовен филм, за да стане той истински „любовен филм“? Не допускам! Много по-вероятно е, че в процеса на реализиране на творбата интересът им към „чисто“ любовните отношения постепенно и под напорана дълбоки и трайни жизнени и художествени подтици се е измествал към много по-широки сфери от съвременното социално битие, докато филмът за любовта се е превърнал във филм за други неща, между които и за любовта. Допускам, че Христо Ганев не може да прецени степента на станалата метаморфоза, но без съмнение чувства по-добре от мен и много преди мен процеса, за който стана дума. Оттук и неговата необичайна колебливост в определяне на сърцевината на собствената му творба, оттук и оная неувереност, с която се обръща към бъдещия си режисьор в края на своя сценарий, първоначално озаглавен „Сватба“: „Това е всичко, другарю режисьор, което исках да ти напиша за сватбата на Бела. . . но

¹ В „Народна култура“, 5. VIII. 1977 г.

вече ми се струва, че ще бъде по-добре, ако наречем бъдещия филм „Басейнът“.

При цялата видима яснота и определеност, с които се отличават изявенията на постановчика на филма Бинка Желязкова, аз отново намирам основания за известна неудовлетвореност.

„Басейнът“ — казва тя, — е филм за контактите, за връзката между хората, за търсенето, намирането и уви разделянето им. За любовта и най-висшата проява на човешката любов — приятелството. За необяснимото приятелство — най-висшата форма на човешкото общуване — равноправно, равностойно, безкористно приятелство, „без да има за какво“.¹

Не е трудно да се почувствува, че спонтанното степенуване в определението на Б. Желязкова на сърцевината на нейния филм също носи в себе си известна колебливост. Струва ми се, че, когато режисьорката описва няколко все по-широки тематични кръгове — любов, приятелство, необяснимо приятелство, контакти, — тя инстинктивно обозначава разрасналите се по време на реализацията съдържателни значения на творбата си до такава степен, че те започват да звучат чак неопределено.

По-съществено обаче е, че нейното определение е подвластно на изложените вече съображения. Да допуснем, че филмът е не просто за любовта, а за „най-висшата проява на любовта — приятелството“. Но нали и приятелството като действителен процес на взаимоотношенията между тримата главни герои комай също не е разработено и художествено оплетено на равнището на обективните възможности на авторите?! То е по-скоро скицирано, заявено, по-скоро се подразбира умозрително, по-скоро е следствие от нещата, отколкото причина за нещата. Това може би има връзка с „необяснимото“ приятелство между главните герои. Така да се каже, необяснимото трудно се поддава на директно изразяване. Но, моля ви се, какво „необяснимо“ има в приятелството между основната тройка?! То си е едно съвсем обяснимо, съвсем закономерно, бих казал, чувство между три еднотипни характери и именно защото е такава, не прави впечатление, не задява особено съзна-

¹ Пак там.

Кадър от филма „Басейнът“



нието, не внушава, че филмът е именно или преди всичко за него. По-друго би било навярно, ако се касаеше за приятелство между Апостол и Дора Усмивката.

Необяснимо, или поне много трудно обяснимо, е и органичното присъствие на редица епизоди във филма, например на епизодите със старците от групата на приятелите на дълголетието, ако приемем тезата, че „Басейнът“ е филм за приятелството.

Не, „Басейнът“ не е филм за приятелството, па макар и за „необяснимото“ приятелство. Нито за любовта. Нито дори за търсенето на контакти между хората. Да приемем тази отправна точка по пътя си към сърцевината на филма — това значи да съсредоточим вниманието си върху **отношенията** между главните герои, върху онова, което става, което **се случва** между тях. Да търсим и да откриваме в характерите главно и преди всичко ония значения, които имат връзка с любовта, с приятелството, със стремежа към взаимен контакт. Което всъщност значи — да се домогнем до второстепенното в тия характери, да не доловим онова, което ги прави особено интересни и значителни, в което се отразява съкровено то светоусещане, действителният патос на авторите.

* * *

Чувството, че „Басейнът“ е един „по-особен“, „по-необичаен“ филм се дължи преди всичко на главните герои. Именно те са „по-особени“, „по-необичайни“ поне за нашето кино. Бела е момиче, което може да се отърколи от десетметровата кула на басейна, без да умее да плува, така естествено и спонтанно, както и да се качи на нея. Допускането на един случаен човек, че и тя принадлежи на хората, които се отнасят несамостоятелно към знаците за добро и лошо поведение в обществото, е за нея достатъчен повод за такова действие. Тя е „обратно“ момиче. Тя, според ремарката на сценариста, е от оня тип хора, които „първо отреагирват на емоционалния си импулс, а след това си дават сметка правилно ли са постъпили, или не“, и които представляват „по-интересната част от човечеството“. Апостол също не е сред хората, „които се сепват пред знаците за уличното движение“: петдесетгодишен, бивш участник в Съпротивата, притежател на смъкнати дънки, стар москвич и мансардна стая, архитект, който проектира болници като циркови сгради и не смята за излишно да си задава въпроси от рода на: „Ако един човек тича по улицата и хората, които го гонят, викат: „Дръжте го! Дръжте го!“ — ще го хванете ли?“ За Буфо да не говорим: той направо си е една маска, сред всички останали немаскирани хора. Тия три „по-особени“, „по-необичайни“ характери обаче имат нещо, което силно ги сродява помежду им, отличавайки ги от останалите. Какво е то?

Ако не съм нечувствителен, бих казал, че това, което сродява характерите на основната тройка герои в „Басейнът“, е подчертаната им автономност, мощният порив за свободоизявление на неповторимата им индивидуалност.

Това са характери с необикновено повишена чувствителност към всякакъв вид принуда — външна и вътрешна, която възпрепятства спонтанността на избора, на оценката, на решението. Това са характери, които усещат остро всяка среща с неадекватните проявления във фактите и явленията на действителността, с дисхармонията. Оттук и склонността им към изолация, оттук и тяхната постоянна, неразрешима при условията на сложно протичащия социален процес, жизнена драма.

Дали хората тъкмо с такива характери представляват „по-интересната

част от човечеството“, дали спонтанното проявление на тяхната индивидуалност действително носи и изразява най-адекватно идеята за хармонията в развитието на човешкия род, това трудно може да се докаже с аргументи от рационално естество. В изкуството поне това се доказва по друг, предимно емоционален път и от художници, страстно субективно ангажирани със защитата на своя предмет.

Христо Ганев и Бинка Желязкова са именно такива художници. И стилът на художествената защита на предмета им отговаря напълно на страстната им привързаност към него.

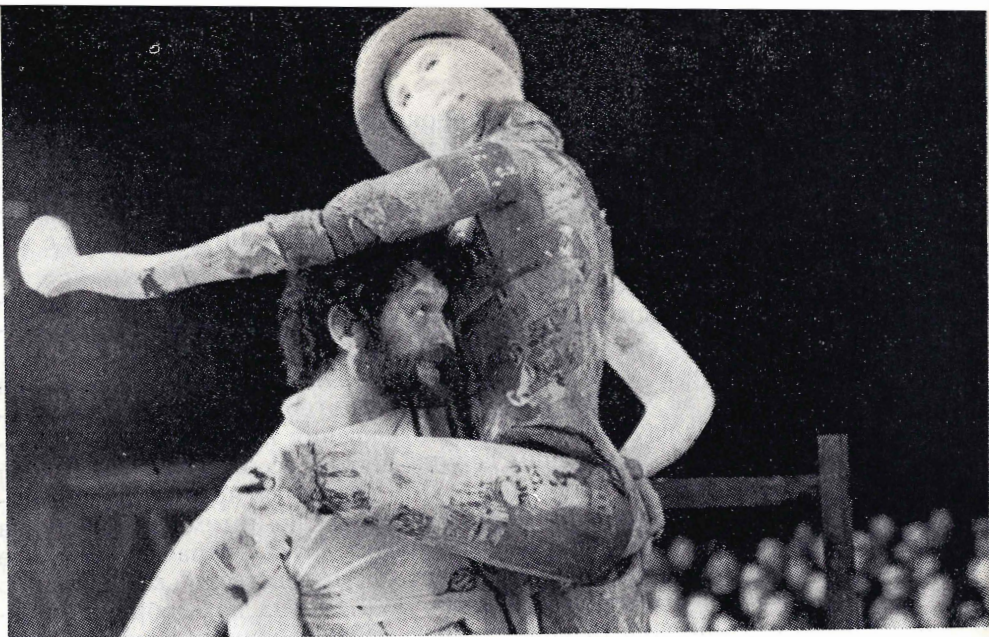
И ето, че ако приемем за изходна точка на разсъжденията ни по филма това, което казах вече за характерите на главните герои, без да се хипнотизираме от номинално заявените между тях отношения на приятелство и любов, ние бихме могли да си обясним всички негови особености.

Очевидно е например, че най-естествените сфери за проявление на автономността, на спонтанността на характерите са по-интимните сфери на човешкото общуване — любовта, приятелството. Това открай време си е обетованата земя на оная „по-интересна част от човечеството“, която „първо отреагирва на емоционалните си импулси“. Тук тя има най-добра възможност да се изяви, тук именно тя може да бъде наблюдавана и изучавана най-добре. Сферите, в които хората осъществяват социално-представителните си връзки, обратно, опосредствуват този вид прояви на индивида, заставят го да се съобразява с най-различни „знаци“, да изменя на онтогенезиса си.

Предложената изходна точка за разсъждение дава възможност за едно доста бързо и леко осмисляне и на всички останали персонажи във филма, на тяхната функция. Общо взето, това са характери, антиподи на Апостол, Бела и Буфо. Това са неспонтанни, вътрешно нехармонични характери, основното предназначение на които е да подчертават, да отселят характерите, патоса на характерите на главните образи. Какво друго е например Дора Усмивката, ако не един неадекватно изявяващ се персонаж? Какво друго, ако не крещящо вътрешно несъответствие представляват нейните репортажи, нейното отчуждение, нейното раздразнение: „А, не! Уморена съм от глупости, на мен за глупости ми плащат!“ Какво друго е архитект Климент Панайотов, бившият „приятел“ на Апостол, плувецът-удавник, който просто демонстрира своята физическа и духовна дисхармоничност? Дори доктор Павлов — симпатичният, мъдрият, цялостният доктор Павлов — носи в образа си драмата на нарушеното някога чувство за вътрешно съответствие: „Като не успях да умра красиво, поне да умра красив!“

Ще призная, че за мен беше особено трудно да усвоя някои сцени и епизоди във филма, да установя органичната им връзка със смисъла и духа на цялото. Такива са епизодите с „приятелите на дълголетие“. Неочаквано и странно ми беше онова близко до непоносимостта чувство, с което авторите се отнасят към бедните старци, без да говоря вече за мъката ми да разбера какво мотивира тяхното присъствие в един филм за любовта или за приятелството; та нали те нямат дори изкуствено създадена сюжетна връзка с главните герои и техните отношения?! Но достатъчно е да погледнем на споменатите епизоди не от гледна точка на номинално заявените отношения между героите, достатъчно е да потърсим авторовото светоотношение, изразено чрез характерите на героите, и ведната ще почувствуваме „приятелите на дълголетие“ като израз на същото това несъответствие, на същата тази противопоставяна на хармонията на нещата дисхармоничност, към която авторите са така чувствителни.

Вече говорих за езика на творбата, който, според мен, не поставя проблеми. По-важно е да си дадем сметка, че когато се говори за труден или дори



Климент Денчев в кадър от филма

за неразбираем език, мнозина всъщност искат да изразят, че трудно разбират или не разбират смисъла на конкретни пластически изрази и решения във връзка с цялото. „Защо например са тия цветни балони, които ту растат и се пукат пред лицето на Бела в началото на филма, ту изпълват бунгалото на Буфо в епизода на любовната среща между Бела и Апостол?“

Наистина, такива и подобни решения могат да затруднят всеки, могат да внушат усещането за „многозначителност“ у всеки, който не е съумял да почувствува, да си даде сметка за основното и определящото в творбата. Но ако приемем, че спонтанността, автономността на вътрешното самоизразяване са именно основното в „Басейнът“, това вече би означавало да приемем без затруднения и без всякакво чувство на досада и решенията с балончетата и почти всички други пластически решения, които иначе ни карат да свиваме рамене. При това условие ние изобщо не бихме си задавали въпросите „Защо?“ и „За какво?“, както не си ги задава Бела, когато надува балончетата пред лицето си, както не си ги задават авторите, следвайки вътрешния си подтик, вътрешното си художническо чувство при конкретното моделиране на основния си мотив.

Във филма има епизод, който сценаристът е описал по следния начин: „Джазов химн — ще блесне слънце и едно красиво голо тяло ще прелети във въздуха с разперени ръце. Полетът трябва да бъде дълъг, плавен, спокоен — не падане, а именно полет на човек-птица, който с еднаква лекота се спуска надолу и излита нагоре. ... Фразата трябва да се изгради без подсказване на обстановката, в безплътна среда, за да се наложи само красотата от летенето на младото тяло. Когато прецениш, че зрителят вече е почувствувал това, прекъсни неколkokратно тази фраза с други тела, стари и безформени. ... техните тела само ще се врежат драстично във фразата на полета. ...“

Не е ли нелепо да коментирам и тая метафора? Не е ли повече от отчетлив смисълът ѝ, функцията ѝ, при условие, че се възприеме в духа на досегашните ми разсъждения.

Но да взема и едно решение от по-друг характер, да кажем, решението на образа на Климент Панайотов. Ако възприемаме този образ, без да чувствуваме своеобразното условие, на което се подчиняват и което изразяват всички характери в „Басейнът“, ние бихме имали основания да го подложим на сериозна критика. Защото, строго погледнато, Панайотов потенциално носи една много сериозна теза — тезата за компромиса, която в сълъкновение с безкомпромисността на Апостол на философско равнище непременно би показала, че не е за пренебрегване. Авторите обаче очевидно не се интересуват от евентуалните мотиви на героя: за тях той е олицетворение на вътрешна непоследователност и дисхармония и те го решават в своя спонтанно-емоционален маниер „без право на глас“—дори само фактът, че неговата уродлива голота е показана наред със съхраненото атлетическо телосложение на Апостол, дори само фактът, че образът на Панайотов се изпълнява от Г. Калоянчев предопределя и показва патоса и функцията му.

И така нататък. . .

* * *

Възниква въпросът: има ли и какви може да са причините за появата на „Басейнът“ — една подчертано своеобразна творба, в текущия кинематографичен процес у нас и в контекста на досегашните творчески прояви на авторите му Христо Ганев и Бинка Желязкова?

Многократно изтъквано и доказвано е, че през последните години нашето киноизкуство се развива добре. Това се дължи на проникването му в проблемите на съвременната социална действителност, на все по-съзряващата му способност да решава на респектиращо художествено равнище основния проблем на социалистическото изкуство „човекът и неговото време“. За хората, които чувствуват тънко и разбират добре същината на извършващите се в нашето кино процеси, не е тайна, че при решаването на този проблем ние обикновено подхождаме от социологическа или социално-психологическа гледна точка. Почти всички представителни произведения на игралното ни кино, произведенията, които оформиха тематичните ни цикли за миграцията, за еснафско-потребителското отношение към живота, за човека и неговата професия, за младото поколение и неговия обществен идеал, са симптоматични за преимуществата, които една такава гледна точка създава, и за онова, което остава недокоснато или недостатъчно овладяно при художественото изследване и усвояване на действителността.

Без да се впускам в каквито и да е подробности, ще напомня, че при прилагането на социологическия или социално-психологическия подход, ние се съсредоточаваме, отбираме и отразяваме само или главно ония черти от характера на съвременника, които имат връзка с определен проблем на социалния колектив през определен период от неговото историческо развитие. Ако изследваме и моделираме един характер от гледище на проблема за миграцията например, ние естествено търсим и в сферата на най-съкровеният му, най-индивидуалните му прояви отражението на именно този проблем. Ясно е, че по този начин оставяме без достатъчно внимание ония изяви, ония значения от характера на съвременния човек, които са най-неподатливи и най-трудно обясними с влияния „отвън“, най-индиректно детерминирани от социалната среда и от проблемите на тая среда, но които заедно с това играят огромна роля в живота на индивида и оттук — огромна социална роля. Проявите на спонтанното, на рефлекторно-емоционалното, на съкровено-личностното у съвременния човек не само, че още не са предмет на достатъчно внимание, но дори събуждат у нас чувство на смътна

тревога, когато се докоснем до тях. Това е обяснимо, това е защитимо, това не съдържа никакъв и към никого упрек: сам аз се чувствавам несигурен и неподготвен при досега си с тия проблеми.

Но фактът си е факт — неизследваните или едва докоснатите сфери от вътрешния свят на съвременния човек си остават и досега неизследвани или едва докоснати, а това — има ли нужда да се доказва! — възпрепятствува проникването ни в най-дълбоките пластове на човешките характери, усвояването на днешния човек като съвкупност от социално-представителни и съкровено-личностни черти, прояви и т.н. Нещо повече — кара ни постепенно да затваряме около себе си кръга на реалистичното си проникване в действителността, да се повтаряме. Точно това стана с някои от нашите проблемни цикли.

Често прокламираме истината, че процесите в изкуството своеобразно отразяват процесите от действителността. Осмелявам се да мисля, че недостатъчният интерес към проблемите на съкровената психология на личността в нашето киноизкуство отразява недостатъчния интерес към тия проблеми и в текущия ни социален живот. В живота ние се интересуваме, проявяваме чувствителност, отдаваме значение на ония прояви на човека, към които можем да приложим въпросите „за какво“ и „защо“, откривайки бързо отговора на тия въпроси в отдавна неподменяната номенклатура на проявите на индивида и съдейки за индивидите съгласно тая номенклатура. А това също опростява, схематизира действителността, влизайки в противоречие със сложните процеси на развитие.

Мисля, че „Басейнът“ е своеобразен отзвук и реакция на изтъкнатия по-горе проблем в съвременната ни действителност и в съвременното ни киноизкуство. „Басейнът“ е опит за проникване в територии, пред границите на които игралното ни кино спираше или правеше боязливи сондажи досега. И в това, според мен, е неговото принципиално значение, неговият принос за развитието на националния кинематографичен процес.

Проява на осъдително самочувствие би било, ако се опитам да умувам, отнемайки думата на самите автори, каква връзка има, как се съотнася последният им филм с досегашното им творчество — индивидуално и съвместно. Не мога да устоя на изкушението да отбележа обаче, че в сравнение със създаденото досега от тях „Басейнът“ е най-интересната им творческа проява, най-интересният им, кой знае, може би с най-много инвенции за бъдещото развитие на нашето игрално кино опит. Казвам „най-интересният“, а не нещо друго, защото по собствената ми скала за оценка на стойностите „интересен“ още не значи „безспорен“ и още по-малко „съвършен“. Творбата на Христо Ганев и Бинка Желязкова е зачената от спор и зове на спор.

Но споровете ще оставим за друг път.

Тук аз се опитах да мотивирам само, че при всички спорове, които събужда, „Басейнът“ е безспорно интересна и значителна творба на съвременното ни социалистическо кино.

„БАСЕЙНЪТ“ — български игрален филм, производство на СИФ, 1977г. Сценарист — Христо Ганев, режисьор — Бинка Желязкова, оператор — Ивайло Тренчев, композитор — Симеон Пиронков. В ролите: Коста Цонев, Янина Кашева, Климент Денчев, Цветана Манева, Петър Слабаков, Васил Михайлов, Георги Калоянчев и др.

„БАРУТЕН БУКВАР“

АТАНАС СВИЛЕНОВ

В няколко от рецензиите, които се появиха за филма „Барутен буквар“, авторите им според мен неслучайно си припомниха и за дебютната режисьорска работа (заедно с Христо Христов) на Тодор Динов в игралното кино „Иконостасът“. Докато все пак твърдението, че това е първата наша кинотворба, която изследва националния характер, е пресилено, останалите констатации за стилните особености, базирани върху традициите на българската иконописна школа и върху живописата на най-ярко националните от художниците ни, са безспорни. Може наистина и в някои от по-ранните ни филми да присъствуват белезите на търсения в подобна насока, но действително в „Иконостасът“ за пръв път те ни се предлагат като ясна и последователна авторска позиция, като цялостна идейно-пластическа система.

Не беше случайно, че тъкмо Тодор Динов и Христо Христов се оказаха „пионерите“ — от една страна, вече самият развой на кинематографията ни и натрупаният опит бяха подготвили почвата за по-рязко разграничаване от сюжетното, обстоятелствено киноповествование и насочването към символно-метафорната изобразителна структура, а, от друга страна, пък и самите те като авторски индивидуалности носеха в себе си художествено-живописното начало (известно е, че са и с професионално образование, и с лични изяви в изобразителното изкуство).



Филип Трифонов и Васил Попилиев в сцена от филма „Барутен буквар“

Няма да се спирам сега тук как по-нататък тази линия беше доразвита и обогатена в следващите самостоятелни филми на Христо Христов, нито пък как тя отзвуча в творчеството и на други наши кинорежисьори, но ще припомня, че при цялата художествена неравностойност на постиженията в „Ламята“ тя като генерална ориентация присъствуваше и там.

Впрочем, като става дума сега за „Барутен буквар“, по-справедливо ще е да извикаме в паметта си не само „Иконостасът“, но и „Ламята“. И то не толкова, за да степенуваме резултатите, колкото, за да видим в движение някои тенденции в режисьорската работа на Тодор Динов, да видим както положителното, така и онова, което се повтаря като слабости. При това паралелите с „Ламята“ са по-нормални и заради обстоятелството, че филмът е самостоятелно дело на Динов, докато в „Иконостасът“ е невъзможно да определим докъде е неговото участие и откъде започва това на Христо Христов.

Книгата на Йордан Радичков (със същото заглавие, както и филмът) е широко популярна. В нея са поместени някои от най-добрите му разкази. Чрез тях, чрез героите, които писателят създава, е казана една нова и различна дума за времето на антифашистката съпротива. След толкова много литературни произведения, довели даже до банализиране, до посивяване на темата, Радичковите творби я „преоткриха“ и ни я показаха отново силна и въздействаща. Той разкри делника на борбата, въведе ни в героизма на обикновените хора, на ония, които не бяха революционери, но които не можеха да не бъдат със своя народ в голямото изпитание, които не можеха да не бъдат солидарни с честното и благородно дело на свободата. За тях приобщаването към борбата е не толкова резултат на осъзнати идеали, колкото на нравственост, на чест и съвест. Приносът им в общото дело не е от най-решаващ характер, но то не би се увенчало с крайната победа, ако не ги беше увлякло, ако не им беше „преподало“ първите уроци от буквара на революцията.

И всичко това е разкрито в разказите с характерните художествени средства на Йордан Радичков, с присъствието на неповторима национална атмосфера.



„Барутен буквар“

сфера, с едно многобагрие и сочност на краските, които дават основание на критиците да говорят за „карнавалния“ дух на прозата му (в светлината на теориите на М.Бахтин), за нейния обрядно-празничен тон и интонации. В особеното стилизирано изображение на Радичков се долавя умелото и оригинално използване на фолклорното наследство, продължението на традиции, които не се изчерпват само с литературни образци, но които са оплодени и от постиженията на пластическия гений на българина. Тази стилизираност обаче не е външна, не е само някакви орнаменти или винетки, а тя е органична и дълбока, защото и героите на писателя са типично български, в характеристиките им се разкриват съществени черти от психологията, от душевността на народа ни.

Естествено е, че с тези свои особености прозата на Радичков е привлякла Тодор Динов: и с изследването на националната душевност, и с националния си колорит и пластика. Талев — Хайтов — Радичков: има нещо закономерно и последователно в ориентацията му. Както също така и в трите случая филмовият интерпретатор е изправен пред много мъчна творческа задача. Защото колкото, от една страна, техните произведения да са благодарни, толкова, от друга, изискват усилия, за да се подчинят на законите на едно ново изкуство — не вече литературата, а киното. А като че ли най-сложна и трудна е била задачата с екранизирането на Радичков. Докато в „Иконостасът“ и „Ламята“ се запазва структурната цялост на първообраза, тук е наложителна „операцията“ да се обединят в едно няколко самостоятелни структури, няколко разказа. Вярно е, че и в самия сборник на Радичков те се спояват в цялостно звучене, но там това се извършва в един крайно условен вид, в цикличното обединяване на творбите. Киното обаче не търпи подобна фрагментарност, то изисква късове по-плътни да се споят помежду си, да станат едно цяло. За него само обстановката и единството на време не е достатъчно. И не е случайно, че винаги в подобни случаи се прибегва до услугата на интригата, до сюжетната споеност. Така постъпва и Тодор Динов в сценария си, без обаче да намери онова категорично обединително звено, онази свързваща

червена нишка, която да държи будно и напрегнато вниманието на зрителите към действието открай-докрай. Нещо в неговата структурна организация на литературния материал се разпада тук и там; нещо липсва и в смисъл на филмов монтаж, което да премахва усещането, че пред нас е наниз от епизоди, от самостоятелни късове.

Ала все пак първопричината според мен е в драматургията. Тодор Динов се е стремил да бъде максимално верен на Радичков, на неговия текст, да не го дописва, да не го променя. Този стремеж сам по себе си е хубав, той свидетелствува за уважението и обичта на режисьора към писателя. Но тъй като в самостоятелните белетристични структури на Радичков отсъства интензивното, сложно и богато общуване на героите помежду им (всеки от тях все пак е затворен на територията на отделния разказ), в крайна сметка в сценария се чувства тъкмо тая недостатъчна плътност и функционалност на контактите между образите. Те наистина се „засичат“ на много места, но някак без онзи драматичен накал, без онази задължителна конфликтност, които дават енергията на драматургическото действие. Онова, което е естествено и нормално за литературната организация на цикъла от разкази, се оказва бедно и недостатъчно за киното.

Мисля, че от тук се ражда и усещането за известна статика във филма, за някаква негова вътрешна замръзналост и неодоленост, макар че иначе като бит, като материална плътност той е изграждан от режисьора и оператора Борис Янакиев с помощта на художника Михаил Михайлов с много фантазия, с много вкус, с чувство за достоверност не само към епохата, но и към своеобразния свят на Радичков. Но при цялата си безспорна висока изобразителна култура филмът ни държи някак на дистанция, ние сме пре-

“Барутен буквар“



димно съзерцатели на находчивите му символи и метафори, но не и съучастници в онова, което става в него, не го съпреживяваме с емоционално вълнение и отношение. Мисля, че тази хладност като резултат е нелогична за среща с прозата на Радичков, която винаги ни увлича и въодушевява, която е така пъстра и разнообразна на интонации, на чувства и страсти. През цялото време, докато гледах филма, аз все очаквах най-сетне да дойде мигът, в който нещо да се отприщи, да бликнат по-могъщи, по-витални сили, да внесат движение, огън, подем. Но това не става. Дори когато се появяват интересни като замисъл пластически решения, и те някак не бликват органично, с лекотата и непосредствеността на Радичковото въображение, а са прекалено подготвени, прекалено „направени.“ Може би това чувство се „оформя“ и от музикалното звучене на филма. Аз ценя професионалните качества на композитора Кирил Цибулка, но смятам, че в случая той е създал музика, която е направо неподходяща за „Барутен буквар.“ Тя е симфонично-усложнена, претенциозна, патетична и просто се блъска с наивията и търсената простота на литературния първообраз, с духовната същност на главните герои. Никога не мога да приема, че светът на Радичков се оглася от такива звуци, че в него звучи подобна музика. Интересно защо Тодор Динов я е приел? Та нали и това е съставна част от режисьорската позиция, от режисьорското виждане?! . . .

Сложни са впечатленията ни от актьорските изпълнения във филма. Всеки от главните герои (Флоро, Лазар, Щръклето, Велико, Тико, Войничето) е защитен талантливо, но не се получава „магията“ на ансамбловостта. Не в смисъл, че актьорите играят в различен стил, но го няма пълноценното и сложно общуване помежду им. Всеки като че ли си изпълнява монолога, изпълнява го добре, убедително, но това не е достатъчно. Спйката отсъства и надали за нея винаги е в изпълнителите. Тя е преди всичко в онази фрагментарна разпокъсаност на драматургията, за която стана дума по-горе. Онзи барутен повей на времето, който преминава през всички съдби и ги променя, но който и ги обединява, споява ги в едно велико цяло, наречено народ, не се чувства във филма. А той би му придал и нерв, и страст, и живот.

„БАРУТЕН БУКВАР“ — български игрален филм, производство на СИФ, 1977г. По разкази от едноименната книга на И. Радичков. Сценарист и режисьор — Тодор Динов, оператор — Борис Янакиев, композитор — Кирил Цибулка. В ролите: Васил Попилиев, Марин Янев, Антон Карастоянов, Асен Ангелов, Иван Григоров, Филип Трифонов и др.

„АВАНТАЖ“

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

Далеч преди да почнат снимките на филма, в ръцете ми попадна един от вариантите на сценария. Възможно Георги Дюлгеров бе изпитал необходимостта от коригиращото чуждо мнение, може би бе навлязъл в онзи етап от работата, когато е задължителна публичната самопроверка. Онова, което прочетох — то значително се отличава от сценария, публикуван в „Киноизкуство“, — бе нещо грамадно, един почти безкраен поток от думи — монолози, диалози — далеч надхвърлящ стоте страници. Несъмнено бе обилието на документален материал, все още неовладян, невкаран в руслото на драматургичната композиция. В него присъствуваше идеята на бъдещия филм — без съмнение тя е съпътствувала Георги Дюлгеров през всички етапи на работата над сценария и филма. От страниците на машинописния текст, при несъмнената му хаотичност, претрупаност и многословие, се чувствуваше онзи патос, който днес е отличителна черта на „Авантаж“. В тази словесна грамада живееше бъдещото произведение, подобно на скулптурата, която диша в безформения къс скала, и е необходима сигурната ръка на художника да отсече излишното, за да заблести новото изображение с прелестта на линиите и релефа си...

Разказвам този епизод не от любов към ровене в кухненските подробности на творческия процес, а защото съм убеден, че подобно надникване в пътя, извървян при създаването на „Авантаж“, може да обясни част от особеностите не само на филма, но и на досегашното творчество на режисьора.



Руси Чанев и Мария Статулова в сцена от филма „Авантаж“

Едва ли се замисляме, защо досега Георги Дюлгеров е заснел сравнително малко филми: дебютната новела „Изпит“, „И дойде денят“, „Гардеробът“ и сега „Авантаж.“ На негово място друг би могъл да направи двойно повече! Но трябва да познаваш упоритата, амбициозна натура на Георги Дюлгеров, за да разбереш, че месеците и годините, които минават между заснемането на два филма, не са породени от мудност. Малко са приятелите на Георги Дюлгеров, на които той в периодите на престой не е „досаждал“ с четене на поредния замисъл, не ги е заставял да изслушват от отделни епизоди до цели сценарии. Защото не съм в състояние да преброя, колко сценарии са минали през ръцете му, при това не просто четени, а преработвани, прекроявани, в колко от тях Георги Дюлгеров искрено е вярвал и все пак ги е препроверявал, докато не се убеди в тяхната „непригодност“. Само човек, който отблизо познава този непрестанен радостно-мъчителен процес на огромна „черна“, подготвителна работа, може да разбере защо Георги Дюлгеров снима сравнително малко, както и защо онова, което прави, е наистина изстрадано, наистина негово, защо резултатите са така впечатляващи, защо във филмите му няма нито един случаен епизод, нито един не-премислен кадър, защо са така поучителни дори неуспехите, които понякога го сполетяват. . .

Идеята, подсказана от книгата на П. Здравков, идва, след като е хвърлена огромна енергия в неосъществения замисъл на филма за Бенковски по сценария на Боян Папазов, след подробното разработване на още няколко намерения. . . Книгата като че ли съдържа предостатъчно любопитен материал, за да се превърне в основа на един филм. Но онова, което би било достатъчно за други, е само повод за нова работа за Георги Дюлгеров. Заедно с Руси Чанев пропътуват стотици километри, срещат се с различни хора: познати и близки на героя, записват разкази, изповеди — хиляди метри магнитофонна лента. Резултатът, както сам казва режисьорът, е „лично дело“ с повече от 500 страници документирани свидетелства. Този огромен по обем материал и ляга в основата на филмовия разказ, конструиран от Георги



“Авантаж”

Дюлгеров и Руси Чанев. Те наистина като че сглобяват от различни елементи, детайли, жестове и постъпки житието на Лазар Касабов, наречен Петела, и на останалите персонажи в „Авантаж“ . . .

Интерес предизвиква тъкмо използването на документалния материал. Проблемът за „взаимоотношенията на изкуството и неизкуството. . . като специфичен аспект на отношението на изкуството към действителността“ не е от вчера. Познават го и 20-те години, и други периоди от развитието на изкуството през нашия век. Познават го и други изкуства — например документалната проза в литературата. Съвременното развитие на масовите средства за комуникация, влиянието на научно-техническата революция направиха особено актуален интереса към граничните зони на документалното и художественото, като сфера, разкриваща нови възможности за интерпретиране на действителността.

В днешното развитие на българското игрално кино интересът към възможностите на документа, на откритията, възникващи при пресичането на игралното и документалното, е свързан със стремежа към овладяване на нови идейни и тематични територии, към по-дълбоко проникване при анализа на действителността. Потвърждава го и паралелният процес, съществуващ в документалното ни кино: използването на „игрални“ и „телевизионни“ похвати във филмите на Христо Ковачев, Оскар Кристанов и т. н. Най-интересни са онези случаи, когато използването на документалното става не инцидентно, като се привличат едни или други белези на документалността, а когато документът се превръща в база, в изходен пункт при подхода към създаването на произведението на филмовото изкуство. Иван Дечев сполучливо нарече „Допълнение към Закона за защита на държавата“ и „Бой последен“ „драматизирани документи“.² В тези филми реалните исторически лица присъствуват на екрана, независимо от това, дали са назовани с истинските си имена или не, и са потопени в реални, известни от историята събития.

¹Вж. К о з л о в, Л. О некоторых вопросах методологии современного киноведения. В сб. Вопросы киноискусства. вып. 16. М., Наука, 1975, стр. 151.

²Вж. „Киноизкуство“, 1977, кн. 4, стр. 8.

Мисля, че при цялата си разнопосочност и индивидуалност подобни търсения са насочени към една цел: по-задълбочено, по-проникновено изследване на пресъздаваната върху екрана действителност, при което като че ли противостоящи по същността си на игралното кино документални елементи не само се вписват в плътта на филмовото произведение, но и разширяват изразните му възможности, обогатяват идейното му и философско съдържание.

И „Авантаж“ изглежда „драматизиран документ“. Литературната основа на филма е изградена от подробно зафиксирани детайли от реалната действителност, записани жестове, подробности от съдби и характери. Отделните елементи се прекрояват, комбинират, отхвърля се ненужното и се изгражда крайният екранен резултат.

Но обработката на документалния материал в „Авантаж“ не се свежда единствено до подобно своеобразно обобщаване и прекомпониране. Присъствието на документалното в тъканта на филма е осезаемо, то пронизва всички негови клетки. Повествованието започва със своеобразен документален камертон — синхронно записания и заснет разказ на затворника бай Живот. След това подобна интонация ще се чувства и открива и в диалога, и в поведението на изпълнителите. Диалогът на филма и като словоред, и като произнасяне от изпълнителите е далеч от „литературната“ ни филмова реч. Документалност е търсена и при подбора на изпълнителите, и в принципите на актьорската игра. След прожекцията на „Авантаж“ един колега сподели за изпълнението на Мария Статулова: „Тя е като взета от предаване на „Лъч“ по телевизията“ — и това бе наистина много висока оценка за работата на актрисата и на режисьора, тъй като, убеден съм, че такава е била целта им.

Струва ми се, необходимо е да кажа, че Георги Дюлгеров, винаги се е отличавал с много точно чувство за избор на изпълнителите във филмите си. При това той просто е влюбен в непознатите лица и наистина притежава усета да открива в хора, далечни на актьорската професия, сигурни и талантиливи изпълнители. И работата му с актьорите неизменно е давала великолепни плодове. Нека не забравяме, че при него за първи път снимаха Филип Трифонов и Елена Мирчовска. В това отношение „Авантаж“ е просто серия от открития.

Руси Чанев в кадър от филма



Искам да започна с Руси Чанев, когото познаваме отдавна и когото, смея да твърдя, никога досега не сме виждали така ярък, така самобитен, освободен от всяко външно влияние, така емоционален и заразителен, импровизационно богат и в същото време прецизен и точен. Според мен епизодът в затвора след подписването на гражданския брак е едно наистина върховно артистично постижение. В Пламен Дончев Дюлгеров е открил още един актьор, който се налага на екрана, съумява да изгради цялостен човечен образ, да защити идеята на вярата, на хуманността, на доверието, без да разполага с атрактивния литературен материал на Р. Чанев например. И, разбира се, трите изпълнителки в „Авантаж“: Пламена Гетова, Радосвета Василева и Мария Статулова — мисля, че за тях срещата им с Дюлгеров означава начало на пътя им в изкуството. Те заслужават наистина висока оценка и за достоверността в поведението, и за професионалното майсторство — не ме е страх от тази дума, макар да знам, че те застават за първи път пред камерата. Много актриси и с по-голям опит могат да завидят на финеса на Пламена Гетова, на съдържаната сила на Мария Статулова, на присъствието на Радосвета Василева. . .

В работата на Георги Дюлгеров с изпълнителите някои от епизодите наистина придобиват звученето на директно репортажно наблюдение, осъществено за малкия екран. То е съзнателно търсено, то е принцип на стилистиката на филма. И все пак мисля, ако с това се изчерпваше своеобразието на „Авантаж“, филмът не би бил повече от поредния експеримент за привнесане на документалното начало в игралното кино. Но за Дюлгеров документалността е само средство, само възможност за проникване в емоционалния свят на героя, за изграждане, разкриване и оценяване на житието на Лазар Касабов — Петела. От документалните елементи режисьорът изгражда този своеобразен „субективен свят“, за който обикновено игралното кино запазва най-ярките си средства, но и най-силно носещи белега на индивидуалността на художника, на неговото „деформиране“ на реалността. Дюлгеров наистина „драматизира“ и „субективизира“ документа, но без да извършва насилие над неговата природа — той просто осъществява много трудно и много сложно сплитане на документалното и игралното, за да реализира въздействаща органична цялост.

Това преплитане се осъществява на всички нива на кинематографичната изразност: от актьорското изпълнение до монтажната композиция на филмовото повествование! В изпълнението наред с документалната фактура Дюлгеров търси и емоционалната извисеност, и пластичната изразност. Ако се върнем към епизода след подписването на брака, изпълнението на Руси Чанев като че ли е връх на театралността! Но колкото и странно да е, то не встъпва в противоречие с общата „документална“ тоналност на актьорското присъствие — артистичното изпълнение в „Авантаж“ не се разделя на две!

В своя филм Дюлгеров съумява според мен да постигне най-трудното: да съчетае в конструкцията на филмовото произведение на пръв поглед несъединимото — строгия документализъм и художествената му интерпретация, суровото натуралистично изображение и поетичната извисеност; достатъчно е да си припомним отблъскващите епизоди във влака и веднага след това атмосферата на малкия гаров перон (средствата, с които я градят Дюлгеров и Спасов, другаде биха прозвучали дори сантиментално-фалшиво!).

Талантът на режисьора и на оператора Р. Спасов позволява с малки изключения разнородните естетически елементи да се обединят в силно въздействащо цяло, в общност, в която документалното и художественото не само съжителствуват, но се впускат в бурна реакция, променят се едно друго, трансформират се, разкриват свои нови и непознати измерения.

При това Дюлгеров не е догматично обвързан от предварително възприетите представи за принципите на съграждане на филмовата композиция, не е скован от предварително избраните средства. Напротив, изчиствайки ненужното и излишното от документалния материал, той заедно с това се избавя и от умозрителните елементи на предварителната конструкция, от онова, което встъпва в противоречие с единната емоционално силна композиция на разказа. Така в процеса на реализация на разказа, когато скелетът на умозрителната конструкция започва да обраства с плътта на филмираното действие, отпада цитатът от „Бродяга“ — чуждо тяло дори в литературния сценарий. В окончателния вариант на „Авантаж“ при цялата си сложна пространствено-временна организация действието се движи естествено и логично, следва вътрешните си подтици.

А сложната схема, която използва Дюлгеров, му позволява не само да анализира съдбата на своя герой, не просто да проследи похожденията на Петела и на обкръжаващите го хора. Тя му дава възможност да пресъздаде на екрана емоционалния свят на своя герой, неговите отношения с живота. И още нещо — режисьорът добива правото да поведе разказ и от свое име, да коментира постъпките или думите на героите, да изрази отношението си към тях, особено когато отбелязва отклоненията от истината. Режисьорът се превръща в пълновластен господар на богатия филмов материал, композира го така, че най-пълно да изрази идеята си, заставила го да реализира този филм. . .

И тук следва да си зададем един логичен въпрос: защо всъщност Дюлгеров осъществява тези сложни и трудни трансформации, защо се насочва към тази история, към този материал — какво му предлагат те?

Най-близкото до ума е очевидното: в творчеството си досега Дюлгеров никога не е бил галеник на публиката, филмите му са се радвали на успех сред критиката и специалистите, но в много по-малка степен сред широката зрителска аудитория. В такъв случай естествено е да се предполага, че той е потърсил в този материал привлекателната за зрителите екзотика на престъпния свят, „романтиката“ на живота извън нормите на регулираното съществуване. Колкото и да е странно обаче, на екрана Дюлгеров изобщо не го акцентира и отдава много малко внимание тъкмо на онова, което би могло да привлече зрителите именно в тази посока. Престъпният живот на Петела е поднесен твърде скромно, това важи с още по-голяма сила за „волния“ живот — стрелбището, хотела, ресторанта: местата за изява на героя са далеч от романтиката. Там, където фантазията би могла да се „развихри“, идват на екрана черно-белите фотографии! Да не говорим за това, че най-голям относителен дял имат епизодите в затвора, където „романтиката“ естествено е предварително отстранена.

Но защо все пак и с какво този материал е привлякъл Георги Дюлгеров? С идентичен въпрос се срещнахме и при появата на един друг филм, на едно от най-значителните създания на съвременното кино: с какво историята на бившия престъпник Егор Прокудин е привлякла Шукшин? Далеч съм от мисълта да правя елементарни и груби сравнения между двата филма единствено върху общността на изходния жизнен материал, но не мога да не отбележа общността в принципите на оформяне на жизнения материал при съграждането на произведението на киноизкуството. Юрий Ханютин справедливо отбелязва, че в „Калина алена“ Шукшин използва сюжет, „който спада в киното към разряда на вечните и безпогрешните“: „пуснатият на свобода или избягал престъпник среща чиста жена, под нейно влияние се възражда за нов живот и загива на прага на щастието от ръцете на бившите си съучаст-

ници.¹ Разбира се, това е само сюжетната схема, която Шукшин преосмисля и изпълва с ново идейно съдържание. Критикът отбелязва, че „историята на крадеца, станал честен човек, се оказва способ за разрешаване на заветната тема на Шукшин, способ за разкриване на неговия постоянен герой, намиращ се в гранична ситуация“.

Много сходно има и в платформата на Дюлгеров. И той използва атрактивния материал от живота на престъпника, но заедно с това си налага доброволно още едно ограничение — сюжетът на неговия „Авантаж“ е далеч от всички познати схеми. Мисля, че в това се проявява една от характерните черти на развитието на съвременното киноизкуство — търсещите, мислещите художници неведнъж използват познати, популярни жанрове, сюжетни схеми или просто техните белези. Дюлгеров също така преосмисля материала, който използва, разкривайки темата, която винаги го е вълнувала. Бих я определил като мястото на личността в обкръжаващия свят, връзките на индивида с действителността, личната му отговорност както за собствените постъпки, така и за реда на нещата около него... В житието на Лазар Касабов—Петела Дюлгеров открива възможността да разкаже за ярката, необикновена, надарена личност, която, понесена от течението, оставила се на потока, устремно върви към своето саморазрушение.

В различни варианти ще открием тази тема в досегашното творчество на Георги Дюлгеров. Почти навсякъде при него се разисква и проблемът за отговорността на личността, за правото и необходимостта от избор, за осмислянето на обкръжаващите условия и последиците върху съзнанието. В „Изпит“ младият майстор Лию не само защитава достойнството си, не само доказва уменията си, той защитава правото си на постъпка, на мнение, приема предизвикателството на неверието и, разбира се, последиците на своето решение... В „Гардеробът“ ситуацията придобива обратен знак — средната, ординерна личност, подтисната от властта на вещите, попаднала при това във фантастична ситуация, твърде бързо се предава, отстъпва, обезличава се, и в последна сметка губи облика си, индивидуалността си... В най-сложното, философско произведение на Дюлгеров — „И дойде денят“ — основният проблем без съмнение е личност и революция. Полюсът на напрежението е младият герой, Мустафата, който с чисти очи се вглежда в извършващите се около него исторически изменения. Разискват се мястото на човека в тези изменения, отговорността на индивида, пътищата на революцията... .

И сега Дюлгеров поднася варианта на „Авантаж“. В своя герой режисьорът открива ярка, артистична личност — не е случайно бързото му „издигане“ в „професията“. Петела е цар на джебчиите. Той е надарена личност, но ненамерил приложение на силите си другаде, попада в престъпния свят. В същото време той е личност нестабилна, слаба, явно увличаща се — в живота на героя външността на жеста придобива по-голямо значение от дълбоко осмисленото поведение, от следването на определени житейски принципи.

Твърде важна е тази двойственост на личността, която в последна сметка се оказва решаваща, тъй като именно чрез нея героят губи индивидуалността си. Той сам избира маската, двойния образ, които са задължителни за престъпния свят. Но артистичната натура на героя превръща задължението в

¹ Вж. Ханютин, Ю. Фильм и зритель в системе массовых коммуникаций. Искусство кино, 1975, кн. 10.

непрестанен маскарад, в който отделните маски се сменят бързо, но без удоволствие от удачно изиграните роли. Но все по-трудно може да се открие собственото лице на човека. И не е случайно, че в миговете, когато търси разбиране, Петела е принуден да лъже, да играе образ, да слага маска.

И така героят се отказва от най-висшето си притежание — личността. Самата игра се превръща в негова втора натура, измества онова, което той е бил или би могъл да бъде, докато се окаже, че героят няма лице, няма „аз“. В съзнанието възникват асоциациите с литературни герои, изгубили сянката си или продали душата си. Но този жалък джебчийски Фауст е далеч от осъзнаването на тази страшна беда — при това е разменил на дребно личността: изгубил е възможността да общува с хората около него. И не толкова защото е в затвора, т. е. насилствено са отсечени от закона контактите му с външния свят. Не, той е изгубил сам възможността за любов, за доверие. Парадоксалното е, че тъкмо в затвора той получава протегнатата ръка. Но когато доверието идва в лицето на зам.-началника Герчев, Петела отново се опитва да играе своята двойна роля, да търси предимство в удачно сложилите се обстоятелства. „Авантаж“ът на всяка цена този път се оказва за него фатален. Това е една от последните и решителни стъпки, обозначаващи саморазрушението му — това е стъпка към гибелта.

Процесът е драматичен. И героят наистина се измъчва. Но той не е дарен с онази степен самосъзнание, която да направи особено дълбок този драматизъм: То би било равнището на героите на Достоевски. Петела няма такива възможности. Тук се включва още един много важен компонент на драматичното развитие — зрителят. Обективизирането на вътрешния свят на героя е само частица от вселената на филма. Коментарът на режисьора, монтажното съпоставяне с обективно съществуващите и демонстрирани епизоди от живота на Лазар Касабов усилват драматизъм на постепенното обезличаване, на саморазрушаването.

Тъкмо затова „Авантаж“ не завършва там, където формално се изчерпва действието. Петела не може да започне нов живот — за него маскарадът продължава. Опитът на героя да живее честно с нечестни средства пропада. С това приключва неговото житие-битие.

Филмът би могъл да свърши тук, но то би означавало приравняване със „спектакъла“, организиран от Петела, знак на равенство между авторската позиция и разказа на героя. След майсторски изградения „маскарад“ и неговите детайли Дюлгеров рязко „превключва“ във финалната част на псевдо-документални интервюта в подчертано телевизионно-репортажен стил. Дори Радослав Спасов, който според мен в „Авантаж“ наред с „Мъжки времена“ регистрира едно от най-сполучливите постижения на операторското ни изкуство в последните години, — артистичен, с много чувствително зрение към психиката на актьорите, с тънко портретиране и на места удивително динамично движение, с великолепно чувство за атмосферата на епохата и на отделния епизод — тук е с хладна камера, почти безчувствена, просто регистратор на документални факти. Те следва да дадат на зрителя последния довод, последния аргумент за подреждане на събитията от живота на Лазар Касабов, наречен Петела.

Това е най-спорната част от филма, но, мисля си, не заради самото ѝ присъствие в иначе органично споения организъм на повествованието, а поради това, че режисьорът не е извел докрай своя замисъл. Убеден съм, че преди 10—15 години в нашето игрално кино не би могло и да се мисли за подобен похват. Сега, когато зрителят вече е възпитан от ежедневно гледане на телевизията, той не буди възражения. Напротив, демонстрира още веднъж

необикновените възможности на екрана при използването на телевизионната естетика. За съжаление, похватът, използван от Дюлгеров, се „пропуска“ отвътре. Първо, документалността на самите интервюта е твърде приблизителна, по скоро бутафорна — и с това рязко се противопоставя на убедителната атмосфера на „централните“ епизоди на филма. От друга страна, епизодът на съня на героя встъпва в противоречие не само с общата документално-художествена природа на произведението, но и с идейно-философския замисъл на „Авантаж“. Странно е, че Георги Дюлгеров, който иначе безжалостно отсича всичко умозрително от своите произведения, е оставил подобно чуждо тяло в организма на своя филм. На мястото на проникновеното емоционално и мисловно въздействие, на търсещата, експериментиращата и проникващата напред съвременна художническа мисъл идва неясната форма, малко поостаряла и формално, и изобразително. И изведнъж стройното здание на авторовия замисъл се оказва като че ли изкривено, не така свършено и завършено, както би могло да бъде. . .

Казвам тези остри думи, защото творец с възможностите на Георги Дюлгеров не се нуждае от сантиментална деликатност, пък и става дума за недостатъци в едно от най-ярките, най-силни и талантливи произведения на игралното ни кино. „Авантаж“ според мен е от онези произведения, които не се побират в рамките на познатото и привычното, и не бива да се мерят със стари критерии. Това е филм, който прокарва нови пътища, като се издига на идейни, философски и формални висоти, достъпни за малцина.

„АВАНТАЖ“ — български игрален филм, производство на СИФ, 1977г. По документалната повест на Петко Здравков „Един прокурор разказва“. Сценаристи — Руси Чанев и Георги Дюлгеров, режисьор — Георги Дюлгеров, оператор — Радослав Спасов, композитор — Божидар Петков. В ролите: Руси Чанев, Мария Статулова, Пламен Дончев, Радосвета Василева, Вельо Горанов, Димитър Ганев, Стефан Попов, Дияна Челебиева и др.



Анжел Вагенщайн на тридесет години

Виц или истина?

Човек си върви по „Раковски“ за хиляден път и пак среща половин София, без да се усети, че между „здрасти“ и „кажи един виц“ са минали тридесет години. Среща и Анжел, без когото половин София малко значи. Знаеш си — от него няма да разбереш, че са минали тридесет години, освен ако подло не сравняваш снимки на киноцентъра. „Здрасти, кажи един виц.“ „Минаха тридесет години от снимките на първия ми филм.“ Виц и половина, ако го теглиш заедно с дарата: живи черти, ненаиграли се, заредена усмивка, ненахитрувала се, походка на студент, закъснял за среща, езоповски сладкодумен език (посмей се и да те няма) и мисъл, на която се радвай, ако хванеш опашката, до главата ще почакаш. . .

Но вицът този път е истина, голата истина. Анжел е същият, улица „Раковски“ е същата (и тогава нямаше кафе), но тридесет години са се промъкнали тихо и кротко. И трябва да се пресече пътят на Анжел с един „запис в регистъра“, както казва Булгаков, защото следващите тридесет години ще чакаме още толкова, написано от него — кой ще го регистрира всичкото? Звучи и като виц, а е голата истина: ще ни преживее всичките.

И така Анжел Вагенщайн на тридесет години — телом и духом.

Изненади и предположения

Сигурно е, че вярва в комунистическата идея (борил се е за нея в нелегалност, имал е смъртна присъда, творчеството му неотстъпно се охранява от тази вяра). От широкото море на социалистическия реализъм е излизал на различни брегове — там, където сме го очаквали или където ни е изненадал, понякога за да ни подмами към съмнения за вътрешни противоречия, които пък подвеждат към впечатлението за нестройност на творческата същност. Ето първия филм, за който споменахме — „Вестникът-герой“, 1947 г., на който Анжел е сценарист и режисьор, а оператор — днешният ветеран Александър Вълчев. Филм, наситен с публицистичния патос на едно честуване: 25 години от раждането на в. „Работническо дело.“ Къде срещахме отново това специфично творческо внимание към една събитийна, публицистична авторска изява, обществена поръчка, макар извисена като художествен резултат през годините на разработения талант и ерудицията? Дълго време никъде и изведнъж — чак във финалната фаза на вьетнамската освободителна война: „Един куршум и три зърна ориз“, „Под небето на Бак Бо“. . . Скокове от жанр в жанр, от епоха в епоха, от стил в стил. Експресивната, доста демонстративна картина, предаваща „в първи план“ един славен факт от българската история — въстанието от 1923 година („Септемврийци“) и дълбоко премислената, сложно преплетената със съвременност трактовка на атентата от 1925 година („Допълнение към ЗЗД“); опити за „психологическо крими“ („Малки тайни“, „Хроника на едно убийство“) и научна фантастика („Еоломеев“); внезапен и неповторим повик към патриотизъм и воински героизъм — „Наша земя“ (филм, оценен заради изпълнените конюнктурно-политически задачи, скоро след това отшумели заедно с него, но за който А. Вагенщайн при всичките негови по-значителни творчески достижения е лауреат на Димитровска награда); от нажеженото обвинение срещу насилието и отчуждението в „Звезди“ и „Веригата“ до по-спокойната исторически обстоятелствена (макар не без политически ангажимент) интерпретация на Гоя и романтичното възстановяване на една специфична чувствителност от началото на века в „Звезди в косите, сълзи в очите“. Съвременната тема: комедийното начало в „Две победи“, драматичното начало в „Ребро Адамово“, „Законът на морето“ (в съавторство с Хаим Оливер), „Двама под небето“. На сцената: толкова стремеж към улавянето на една конкретна, реалистична (уви и конюнктурна) атмосфера в „По московско време“ и толкова въображение и условност в куклената пиеса „Съкровището на Силвестър“. В анимацията: разтопяващата до сантименталност нежност в „Снежният човек“ преминава през поетика, вдъхновена от реално, дори злободневно събитие в „Букет звезди“, за да финализира с директната фейлетонна идея в „Комикс“. . . Някъде из тия пътеки между рационалното и емоционалното броди „Малкият принц“: малко по-модерен, но и малко по-тъжен. Може би той със своята неземна мъдрост и земна жизненост ще ни изведе при чудодейното огледало, в което ще се огледа Анжел Вагенщайн, съставителят на тази своеобразна филмова енциклопедия.

„Огледалце, я кажи. . .“

Образът на обществото като индивидуален израз, образът на индивида като обществен израз: това като че ли е нещо, върху което можем да стъпим. Да го наречем Витан Лазаров. Тази богата индивидуалност носи идеята за безплодна, невъзможна неутралитет в съдбовни отсечки, в часове на безпрекословен избор между добро и зло. „Тревога“ е синоним на тревогата на нашата съвест пред този избор. На писателя Орлин Василев дължим основ-



„Допълнение към ЗЗД“

ната драматургическа конструкция на този филм, биографията на основните герои, конфликтите, идеята. Но Анжел Вагенщайн им придаде онова, което дълго време писателите ревниво щяха да оспорват: прословутата киноспецифика, кинематографичния израз, който единствено може да доведе голямата идея до кинозрителя. Събитията в Брезово, разпитите, останалият в историята на нашето кино образ на Черния капитан — това са част от оспорваните някога, а днес непоклатими заслуги, които се коренят още в сценария, давайки потенциална възможност на въображението и таланта на режисьора Захари Жандов. Един филм за избора на пътя, сериозно и професионално разчетен, надраснал времето си, остана да стърчи над водата. Въпреки данъка, който трябваше да плати на наивността, на театралното влияние върху актьорите, на еднолинейността на положителните герои.

Застанаха пред огледалото поп Андрей, Пантата, Петър, Стефан. Огледалото върна събирателния образ на народа, поразен, но непобеден на един фронт в неговата история. Анжел надхвърля този обобщен образ при цялата загуба, на която се обричаше с това детайлът, отделният образ, биографията, при целия схематизъм, който епохата налагаше, особено когато се извършваше прощъпалникът на баталния историко-революционен сюжет. И отново професионализъмът, емоционалният ритъм в режисурата на Жандов, претворил дипломната работа на младия сценарист в киноепопеята „Септемврийци“.

Рут пътуваше към лагерите на смъртта с жълтата звезда на гърдите, изпратена от песента, която криеше човешко и национално страдание. Но Рут не беше само тъга, още по-малко състрадание: през екрана беше преминала любовта, най-възвишеният човешки импулс; тази възвишеност издига Рут и Валтер над насилието и унижението, дори над смъртта — не за да опрости

насилието, унижението и нелепата смърт, а за да ги сложи в краката им; и будителният вик на тази обречена любов, която, загивайки, променя тъгъла на човешкото мислене и значи обещава промяната на света. Валтер видя за миг Рут в огледалото, но тя не беше мираж: той видя една малка, чувствителна и поетична Темида, която го накара да обикне и да ненавижда страстно онова, което никога досега не бе дръзвал да обикне и ненавижда. Любов към „забранен“ човек, омраза към „разрешено“ общество. Прочувствен диалог, лирическо докосване на духовности при чудовищния грохот на човеко-смилането — и толкова по-сурова е от това присъдата на Темида. И Конрад Волф прави един от най-значителните си филми. . . „Звезди“ не е само витрината на Анжел Вагенщайн. (Въпреки парадоксалните трудности, през които трябваше да мине, докато се приеме от някои кръгове в дадената конюнктура.) Никога дотогава (а и след това) сценаристът не успява да постигне такава хармоничност в драматургическия строеж: толкова интересен по психологическо-философско въздействие и емоционален заряд сблъсък между световите на красивото и грозното; една пристъпваща сякаш на палци ритмична драматургия, която навързва, завързва, привързва, за да избухне в своята трагедийна кулминация и ни поведе към финала препълнени с чувство на мъчителна потиснатост, но и с готовност за действие, възмездие.

И така — камерният свят на индивидуални личности, на интимни взаимоотношения разтваря мислите и чувствата ни в обществената сфера, за да характеризира лицето на автора.

Един герой оглеждаше своето недоверие в доверието на другите. Анжел обича да подвежда с атракцията на приключенското начало, така той се застрахова пред всички прослойки зрители; неговият неизбежен „трилър“ винаги дава възможност на един неамбициозен зрител да тръгне по изненадващите засади на сюжета и да не остане разочарован. Това може да се допусне дори за „Веригата“, където героят ходи мъчително почти през целия филм сам с тежка верига през рамо. И „Веригата“ не е филм за избягалия затворник и неговите перипетии. Това е филм за вярата в човека, за търсената връзка, за отчуждението. Проблемът е вечен — и ето ни пред Анжел съвременникът. Защото доверието в човека до тебе, в твоя другар, в твоя народ (а то значи и в самия тебе) е проблем, който има своята валидност, независимо дали си претметнал през рамото си верига или тексимски чанти, или лента с орден. Самата верига, жаждата, безкрайното бягство и свързаните с него напрегнати преживелици — това са част от богатите аксесоари на авторското въображение, изострящи драматичните ситуации и носещи необходимата информация за едно историческо време, което винаги трябва да ни държи будни. Но проблемът е днешен, както е днешен проблемът за неутралитета на Витан Лазаров, за проглеждането на Валтер, за свободата и избора на твореца на изкуството, облечен в дрехите на Гоя или в съдбата на Езоп, „прекалено много знаещ“, за да бъде удобен на властта. „Веригата“ разкрива и много от възможностите за кинематографични внушения на автора. Толкова нюанси на слънца, изгреви, залези; толкова образи на сушата; жаждата, умората — едно богатство на тая своеобразна графика върху лист хартия, оживяла в ръцете на режисьора Любомир Шарланджиев и оператора Емил Вагенщайн.

Стана дума за две велики личности, пласирани широко и многообразно в различните клонове на литературата и изкуството: Гоя и Езоп. Едни от редките случаи, в които Анжел стъпва на „чужд“ терен. Неговите сценарии се базират в най-голяма степен върху собствени идеи, преживявания, изследвания и находки; образите са негово създание. И в теоретичен, и в практически план той доказва през годините (все още не без пречки и днес) спецификата на самостоятелния литературен жанр — киносценария. Гоя и Езоп

го примамват, мисля си, пак с това време, оглеждащо се в днешното, когато умният, талантливият творец така често споделя съдбата на своите предшественици. Като личност, богата именно на съвременни внушения, Езоп е може би по-благодарен материал. Самото посягане към този величав образ показва желанието на автора да дискутира тънкия проблем изкуство — власт — личност — общество. За съжаление, въпреки талантливо синтезирания материал, отделни сцени, които будят вълнение, някои щастливи хрумвания и талантливи актьори, като цяло сценарият „Езоп“ не носи голямо художествено и философско обобщение. Творбата е пример за тактическа сполука и стратегическа недостатъчност. Усилията на режисьора Рангел Вълчанов да набере точки в полза на завършения резултат също се радват на частичен успех. (В анализите за онова време отпреди десетина години трябва може би да се отбележи целостта на първоначалния сценарий, по-късно наложилата се преработка и съкращението на филма по силата на конюнктурни съображения, но както в този, така и в редица подобни случаи неплатената сметка остава за автора, а историята съди по обективно показания резултат.) „Гоя“ е в поредицата „филми на ГДР“, чийто сценарист в даден период бе Анжел Вагенщайн. Безспорно най-сериозният, най-значителният филм от тази поредица. Написан може би с малко повече спокойствие и умереност, без да изрече на висок глас големите вчерашно-днешни конфликти на един художник, „Гоя“ остава пример за стилно написана творба, с вкус и доста подтекстове, които провокират размисъл извън тесните граници на епохата. Неговият режисьор Конрад Волф е съхранил с присъщата си култура (уви, без да прибави липсващата дързост) един материал, който може да се причисли към „класическите“ кинопроизведения на ГДР.

Две огледални отражения — безкрайност на перспективата

Едното отражение — този дълго затаяван преломен момент от националната история и нейните създатели — 1925 година. Другото — народностният характер в ежедневието на една театрална трупа от началото на века, свидетелство на психологията, морал, коренни източници. Двете едно срещу друго — една безкрайна перспектива на образа на нацията.

Що е политически филм — един дълъг и многопосочен разговор. Но накъдето и да изведе той, филмът „Допълнение към Закона за защита на държавата“ ще попадне в неговия център. И не само понеже Анжел Вагенщайн е политически мислеща личност в мозъка на костите си, понеже сам помни събитията около атентата в 1925 г. и сам участва на живот и смърт в политическите борби на барикадата на най-авангардните. И понеже, разказвайки за всичко това — за момичето с жълтата звезда, за мъжа с веригата, за септемвриите — **той има да каже нещо днес.** Нещо, което счита за особено важно, което не може да премълчи. Така и с „Допълнение. . .“: той иска да отвори тази прашна страница, за да обвини и опрости едно минало, но преди всичко да предупреди едно настояще и едно бъдеще. Грешките при преценката на една революционна ситуация и патосът на „грешниците“, които измиват с кръв грешката си в името на голямата идея; дълбоките сонди, спуснати към причините и следствията на терористичния акт (а ти разбирай и индивидуалния бунт, анархистичния протест); конфрнтиран на мъдро промисленото стратегическо-тактическо действие; знакът за внимание пред възможната провокация на всяка реакция, която предизвиква ненавременното избухване, за да го смаже и да забави историко-революционния процес; и още — да се покаже доблестта на истинските представители на народа, които, знаейки, че ще умрат утре, не престават да изговарят на висок глас истината днес; и

„Звезди в косите, сълзи в очите“



още — да се разкрие не елементарно-отрицателният, не гротескният, еднопланово-злодейският образ на властта, а нейният умен, гъвкав, многопластов образ, та да може драматичният сблъсък между достойни за големия конфликт представители на класите да бъде убедителен и победата — художествено правдива. Всичко това Анжел иска да каже, казва го с днешна дата, извеждайки го от миналото така, че в нашия сложен, идеологически противоречив свят то намира определен и точен съвременен смисъл.

Сценарият на „Допълнение. . .“ носи (бих казал уникално явление в творчеството на Анжел) една твърде полифонична сюжетна постройка и неестествена за автора продължителност на разказа. Но и двете „изключения“ се осмислят от общата стегнатост на повествованието, от един още в сценария заложен монтажен ритъм, който свързва асоциативно епизоди, сюжетни нишки, поведение на герои. А неизпуснатите и тук поводи на приключенското, зрелищното правят достъпен наложително дългия филм, когато има

да се каже нещо важно и обстоятелствено в него. Качествата на литературната творба, уловени от талантиватаръка на режисьора Людмил Стайков, използвани и усъвършенствувани в една постановка, която оправдано заслужи висока оценка — и ето ни пред една от безкрайните перспективи на националното движение, на революцията, на народностното самоопознаване, огледално отразено: вчера и днес.

Към безкрайността на перспективата крачат апостолите от театралната трупа „Обнова“, апостоли с неплатени сметки, кралски перуки и нечисто бельо, „На дъното“, „Отело“ и „Любовта на маркиз де Шантии“. Една опасна авторска игра по ръба на мелодрамата, която завършва за щастие само с драмата: „Звезди в косите, сълзи в очите“. И отново не става дума за живописните, любопитните, емоционално заредените приключения на един пътуващ театър — те са отново чудният аксесоар, който Анжел няма да пропусне да използва дори някъде по-жадно, отколкото трябва. Става дума как да се самоопознаем: като нация, като творци на изкуството, като консуматори на изкуството, като администратори на изкуството. Става дума да се стигне чрез микроклетката на една някогашна трупа до чистите извори на артистичната, просветителска мисия, до възможните причини за тяхното замърсяване в извън конкретното време. Тази трупа няма свое постоянно време. Нейното време се оглежда в зрителя, така различен и тук, и там, тогава и сега — и така еднакъв в променящите се исторически събития, в политическия живот на страната, в отношението изкуство — власт, най-сетне в променящите процеси у самите членове на тази колкото реална, толкова и условна трупа. Срещу суровата фактура на „Допълнение към ЗЗД“ тук е застанала романтиката, поезията. Не за пръв път сценаристът си служи със средствата на поетичното и романтичното, за да ни каже всъщност сурови, дори жестоки истини. Да си припомним поетичния ореол на Рут по пътя към смъртта, поетичните монолози на Езоп в контрапункт на окаяната муорисили въздуха, който кръжи около противоречивата личност на Гоя. Но, струва ми се, тук, в съприкосновение с Елисавета и Пиер, със „звездите“ и „сълзите“, Анжел е посегнал и на неприкосновения си запас от поетично и романтично, за да придаде на героите една точна чувствителност, която ще им позволи да реагират убедително. Казвам убедително, тъй като (вече се спомена) поетикоромантичният подход не е прекрачил прага към мелодрамата; с изкусно чувство за мярка реалистичното, демитологизиращото, дори антипатичното стават здраво на местата си, създава се усещането за равновесие. . . Реализацията на този специфичен сценарий не изискваше само (естествено необходимите) талант, професионализъм, култура. Особено важни за постановката се оказаха вкусът, мярката при издържането на една необикновено артистична атмосфера, изборът на актьорите, работата с тях, изявата им. Режисьорът Иван Ничев прескочи летвата. Показа и досега някои възможности за пластически решения и овладяване на една поетична атмосфера, той постигна нивото, което заслужават нашите, българските „Пътуващи кседианти“.

Не знам например, какво е вдъхновило Анжел да напише сценария „Малки тайни“. Стръвта на „психологическото крими“, разбира се, е вкусна, навярно Анжел не е устоял, захапал я е, за да прибави към колекцията си един опит. Опит за филтриране на проходите към ново съзнание? Опит за конфронтиране на идеологически полюси в сатиричен план? Или просто дисекцията на една авантюра с амбиция да бъде разказана необикновено? Във всеки случай сме насред път, като, разбира се, немалка заслуга за финалния резултат има инертната режисура на Волфганг Шаудте. Някъде насред път ще настигнем и „Хроника на едно убийство“ и „Еоломея“ — един филм, който

ни заинтригува, но остава в подстъпите на по-дълбоката, философски осмислената научна фантастика. Но в упор срещу огледалото на съвременността Анжел има най-малко две победи. Не говоря за „Две победи“, защото тази едва ли не първа наша социалистическа кинекомедия е написана от Вагенщайн в съавторство с Веселин Ханчев и Христо Ганев, та трудно може да се очертае неговият авторски дял. Като цяло имаме среща с един приятен, занимателен, на времето дори полезен в леко сатирическият си план филм. По повод на това участие се връщам към един факт, който не е преставал да ме учудва — тази личност, надарена с изключително чувство за хумор (в широката гама между леката закачка и сарказма), проявява тази божия дарба почти само в един сценарий отпреди повече от двадесет години, обвинен в розовия пух на сатирата през годините преди Априлския пленум. Едва в последния сценарий — „Звезди в косите, сълзи в очите“ ще се прокрадне по обхватно този хумор и пак няма да избухне с целия капацитет на автора си. В историческата тематика Анжел навлиза, зареден с драматизъм, дори с трагедийност, в съвременността с толкова сериозна ангажираност на конфликти и взаимоотношения, че на героите не им е до шега. Дори из безбрежното море на хумора, което предлага анимацията, той плува в стила на лиричното и и елегичното. Кинозрителите, мисля си, тепърва ще открият Анжел Вагенщайн — хумориста, сатирика, „веселия“ автор.

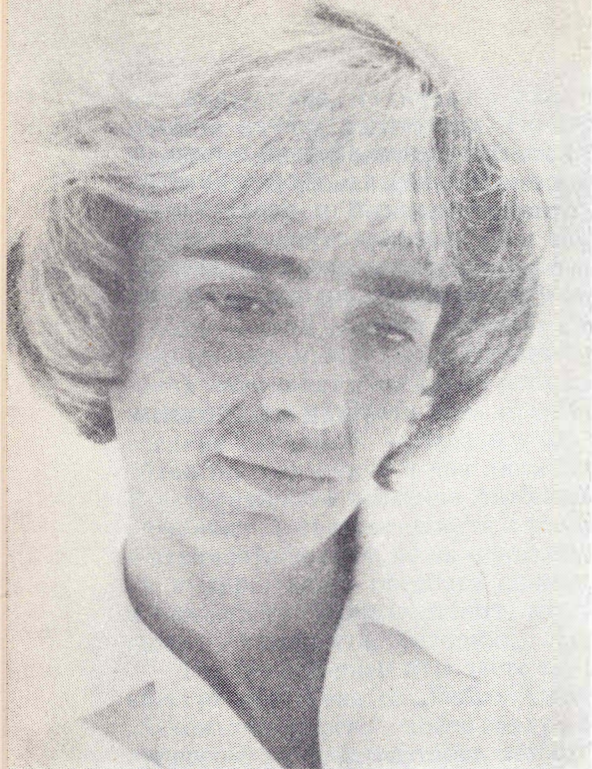
Но да се върнем към двете реални победи — анфас в огледалото на съвременността. Това са „Ребро Адамсво“ и „Двама под небето“. Между тях е „Законът на морето“, който заслужава внимание с честния си опит да постави въпросите за приятелството, любовта, брака, но повече от известна наивност и схематизъм. Не че в „Ребро Адамово“ и „Двама под небето“ отсъства наивността и схемата — времето на ранните петдесет години неумолимо налага своя отпечатък и от дистанцията на днешния ден по лицата ни се появява тук и там снизходителната усмивка. И все пак основателно говорим за победи. Защото в „Ребро Адамово“ се оглежда за пръв път цялостно проблемът за еманципацията, при това в средата на най-изостаналата част от населението. Анжел не се увлича в драматичната ситуация, от която тръгва Зюлкер, за да прищипори действието към героичното и патетичното. Той излага разказа простичко, човешки, така че да зазвучи като една скромна реалистична сага „за красивото момиче, което слезе от дивата планина и намери човешко разбиране, любов и духовен смисъл на живота си“. Тази, общо взето, неподправена история намери своя почтен реализатор в лицето на режисьора Антон Маринович и защити своето пионерско място в съвременната тема през петдесетте години.

Амбицията към неподправеност, към опростеност на характеристики и взаимоотношения при изграждане и решаване на конфликти очертава и най-значителното във филма „Двама под небето“. Тук авторската задача е да се прекрои съзнанието на един герой под влиянието на друг с небезизвестната помощ на любовта. Видими са усилията на сценариста (а по-късно и на режисьора Борислав Шаралиев) да пристъпи към духовната метаморфоза на „отклонилата се от правия път“ личност, деликатно, без да се прекалява с характерните за времето приповдигнатост и декларативност. Налице е стремеж към правдиво описание на трудовата среда, която заедно с въздействието на Таня влияе благотворно върху централния герой Стефан. На финала Стефан е друг човек, без да са ни натрапили неговата промяна по суровите закони на „хепиенда“.

Правото огледало

Трябва да има и право огледало, след като има криво. Именно в него, а не в кривото Анжел се оглежда днес, пълен с идеи, енергия, творческа мъдрост. Той не започна стремително, за да отпадне по-късно от играта, нито започна незабелязан, та да обърне внимание в зрелите си години. Неговият ход е скоклив, зигзагообразен, но постоянен, прицелен във високото. И първите му творби го доказват, и последните. След тридесет години му давам среща на „Раковски“. „Кажете още един виц“.

ИВАН СТОЯНОВИЧ



Пластичност и духовност

„Изобразителното изкуство открива в самите материали, в зримите явления, в тяхното природно битие източниците на духовния живот на хората. То разкрива пряката връзка между материалното и духовното.“

Н. Дмитриева, „Изображение и слово“

Мария Иванова е филмов художник, под чието име можем да изброим заглавията на някои от най-значителните постижения на българското киноизкуство. Докато гледах нейните филми, започнах да вярвам, че дейността на филмовия художник не се изчерпва само със създаването на достоверна, жизнено правдива обстановка, в която протича филмовото действие. Оказва се, че творчеството на филмовия художник има много по-дълбок смисъл: най-общо можем да го определим като осъществяване на връзка между смислово-емоционалния и изобразителния пласт във филма, т. е. превръщане на материалната среда на действието в точен и активно присъстващ визуален еквивалент на драматургичното съдържание.

Чрез филмите си Мария Иванова реализира разбирането си за характера на филмовото изображение: „Изображението не е само красив кадър, който неизкушеният зрител аплодира: предполагайки, че това е майсторството. Истинското изображение се заключава в това, че всеки кадър е подчинен на общата концепция на филма и я реализира в изобразителната му структура, т. е. кадърът може да е некрасив, но точен, образен.“ (ФН, бр. 3, 1977 г.)



„Иван Кондарев“ — ескиз

Работила върху повече от 20 филма, Мария Иванова твърде добре познава спецификата на филмовия образ, изразните средства на художника в киното, както и границите на неговото творчество. Затова материалната среда в нейните филми надхвърля чисто описателните си функции и се превръща в много важна съставна част от изображението, задълбочаваща и разширяваща неговите смислово-емоционални внушения. Присъствието на всеки обект в кадъра е драматургически обусловено. Чрез образния език на материалната действителност се изразяват, подсказват или потвърждават определени черти от социалния и духовния портрет на героя; същевременно материалната среда се свързва емоционално с действието, като създава необходимия фон — съпричастен или контрастиращ — на човешките преживявания и сюжетното действие. За да постигне всичко това, Мария Иванова използва всички изразни средства, с които борави филмовият художник: символичния език на материалната вещ, драматургичните и експресивните свойства на цвета, изразните възможности на натурата и архитектурата, фактурата на различните предмети и материји, естетическите свойства на материалите и пр.

* * *

Филмите „Рицар без броня“, „Шведски крале“ и „Васката“ (телевизионна новела), се характеризират с една обща черта и изобразително отношение: подчертана близост до документалната стилистика. Най-същественото в тях е особеният вид връзка между героите и материалната среда. В повечето случаи те са типични представители на онзи свят, чийто облик се представя на екрана, и техните характери, постъп-

ки, действия могат да бъдат пряко свързани с обкръжаващата ги среда.

В тези филми Мария Иванова пресъздава една автентична обстановка, много близка и като атмосфера, и като съдържание до реалността. Близостта до документалния стил обаче не лишава материалната среда от нейните естетически стойности. И в трите филма тя работи с Атанас Тасев — един оператор, който великолепно чувства и съумява да предаде връзката и взаимодействието на човека с обкръжаващия го свят, да го впише органично и естествено в материалната среда, да изрази нейната атмосфера. Бихме могли да открим много общи черти в работата на Мария Иванова и Атанас Тасев и вероятно тъкмо на това творческо единомислие се градят значителните им постижения в посочените филми.

В „Рицар без броня“ Мария Иванова използва всички възможности на материалната среда — чрез нея се характеризират героите и взаимоотношенията им, изразява се визуално драматургичната линия на тяхното противопоставяне. Начинът, по който са аранжирани интериорите в жилищата на Родителите и на Вуйчото, представлява пластичен израз на характерите на съответните герои. Нравственото и духовното противопоставяне на тези герои, което е основа на филма, е извършено образно чрез обстановката на всички сцени, където действуват те.

Колкото и непосредствено да е свързана с филма, материалната среда има в известен смисъл обобщен характер: тя отразява нивото на материалната, а съответно и на духовната култура не само на филмовите герои, но и на хората от действителността, т. е. представлява точен портрет на материалната култура и бита на обществото.

Лесно се долавя близостта в изобразително отношение между „Рицар без броня“ и „Шведски крале“. В него отново е налице стремежът към пресъздаване на една автентична среда на действието, която да въздейства почти като документален факт. В основата на филма лежи мисълта за съществуващото несъответствие между нивото на материалното благосъстояние и духовното развитие на съвременната личност. Индивидуалната съдба на всеки от героите е вплъщение на тази мисъл и в същото време разкрива техните лични драми породени от това несъответствие. Ето защо взаимоотношението герой-среда се гради на различна основа (съзвучие, контраст) в зависимост от оттенъците, които придобива централният проблем при обрисуването на отделните образи.

В епизодите, разкриващи трудовото ежедневие на бригадата, Мария Иванова търси съзвучие между човека и средата. Героите естествено и хармонично присъствуват в един свят, където всеки от тях е пълноценна личност, осъзнаваща собствената си стойност. Но навсякъде извън строежа материалната среда отразява личните проблеми на групата герои.

Интериорът в дома на Горан (бригадир) изразява реалното съотношение на материалните и духовните стойности в живота на героя. Това е постигнато чрез внимателния подбор на битовите предмети, чрез съчетанията между тях. Този интериор представлява много точна материализация на несъответствието между материалните възможности и духовната култура на героя.

По подобен начин е интерпретирана и обстановката в дома на Благо. И тук предметите „говорят“: неуютният, неуреден дом е символ на кризата в отношенията между двамата съпрузи. Но все пак акцентът пада не толкова върху езика на вещите, колкото върху тоналните и пространствените съотношения: на фона на обширни бели плоскости (стените) отчетливо се откроя-

ват тъмните фигури на героите. Контрастите стават по-интензивни, по-драматични. Те съществуват и в другите сцени, където се срещат двамата герои (например в болницата), като навсякъде символизират драматизма на взаимоотношенията и преживяванията им.

При изграждането на образа на Спас обстановката е почти винаги в контраст с героя, с неговия външен портрет, постъпки, реакции. При това Мария Иванова, е постигнала едно богато на нюанси взаимоотношение между героя, и средата. Хуморът, иронията са само един от аспектите на това взаимоотношение, тъй като художничката изтъква достоинства и несъвършенствата както на героя, така и на заобикалящия го свят.

„Шведски крале“ недвусмислено потвърждава уменията на Мария Иванова да преодолее чисто информативните функции на средата, като я превърне в средство за изразяване и задълбочаване на основния проблем, поставян във филмовото произведение.

Сценарият на телевизионната новела „Васката“ се базира на установен исторически факт. Но, тръгвайки от него, авторите създават един експресивен разказ, близък по форма до есето. Тъкмо това съчетание на документалната основа и подчартано емоционалния подход към нея определя изобразителния стил на филма.

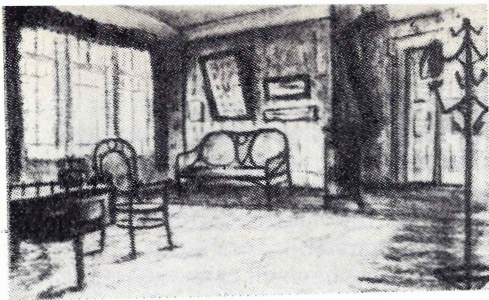
В основната част от новелата — преследването на Васката — историческата реконструкция на обстановката напълно достига внушението на документ. Пред нас е една типична софийска улица от 40-те години с едрите павета, малките дюкянчета и сергийки, с характерните фирмички и реклами, колонките за афиши, вестникарските будки. Мария Иванова запълва кадъра с всичко онова, което е било типично, което е съществувало някога по улиците на София, и успява да постигне много жизнена атмосфера — естествена, автентична. Взаимодействието между документалното и художественото начало поражда силното, почти магнетично въздействие върху зрителя. В този смисъл детайлната реконструкция на епохата създава непреодолимо чувство за автентичност, а по този начин се засилва трагичният тон на разказа.

Характерът на материалната среда се променя в зависимост от драматургияния развой на разказа. Отначало Васката е сред оживени, изпълнени с хора и магазини, улици. Когато започва преследването, героят все повече се отдалечава от този населен свят, за да попадне — съвсем сам преди смъртта си — сред голите, враждебни фасади на сградите, сред пустите улици, превърнали се в безкраен каменен лабиринт, от който той безуспешно търси изход. Материалната среда е също толкова активен участник във филмовото действие, колкото и всички останали компоненти в изобразителната структура на кадъра.

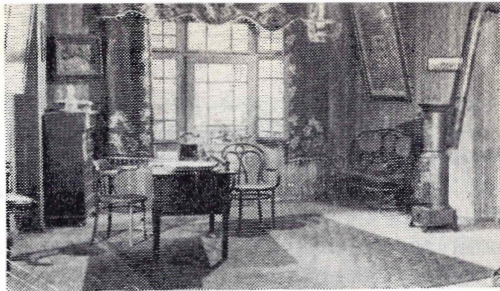
* * *

Във „Васката“, както и във филмите „На малкия остров“, „Откъде се знаем?“, „Белият кон“, „Армандо“, отчасти в „Черната река“ действието (или поне основната част от него) протича почти изцяло в екстериор. Този факт е много важен за филмовия художник, тъй като е свързан с редица специфични проблеми: избор на натура, построяване на декор, додекораване на естествената среда и т. н.

Когато действието се развива в екстериор, променя се и характерът на връзката между персонажа и обкръжаващата го обстановка — тази връзка се изразява не толкова в пряката зависимост от неговите индивидуални качества, колкото във възможностите за емоционално съпричастие (или контраст) с действието.



„Царска милост“ — ескиз



„Царска милост“ — реализация

В „На малкия остров“ Мария Иванова е архитект (художник-постановчик е Хр. Нейков). Това е хронологически първият ѝ филм. В него максимално се използва истинското място на събитието. Мария Иванова се стреми да запази облика на сградите на острова, които възстановява почти без промени. Новото, което е прибавено, е оградата от бодлив тел, обграждаща лагера, която прераства в драматургичен символ.

Новелата „Откъде се знаем?“ гради пластичната си изразителност на поетичното преплитане на реалност и фантазия, на свободното пътуване в пространството и времето. За да пресъздаде обстановката на реално протичащото действие, Мария Иванова е потърсила конкретни образи от всекидневното, изразителни със своята простота и обикновеност: вход на казарма (декор) сред малка горичка, ниска продълговата постройка, наподобяваща склад и т. н. В облика на героите е потърсен същият тон: обикновена външност, в която обаче са намерени точни детайли, подсказващи черти от духовния портрет на героите (Ученичката, Войничето, човекът с лопатата, немските войници).

В контраст с всичко това е онази част от изображението, в която са материализирани мечтите и представите на героите. Тези епизоди са решени в условен, стилизиран план. Понякога обстановката съзнателно се хиперболизира, за да се очертая един по-концентриран образ — обобщен, но точен във всеки свой детайл. Много сполучливо са намерени елементите на хумор, гротеска или пародия, на фантазия или поезия в материалната среда, чрез което се изгражда великолепната атмосфера във филма.

Към групата филми, чието действие протича почти изцяло в екстериор, можем да отнесем и двете новели „Белият кон“ и „Армандо“. В първата от тях виждаме — много добре пресъздадени — облика и атмосферата на един пътуващ цирк. Той е показан не само като привличащ със своята екзотика свят. В предметите, във физическия портрет на героите (типаж, костюм, грим), в различните много точни и изразителни детайли, в композицията на обектите Мария Иванова влага психологически смисъл — посредством визуални символи предава взаимоотношенията между героите.

Във втората новела „Армандо“ изображението се характеризира с подчертано графичния си рисунък и по това напомня един друг филм на Мария Иванова — „Черната река“ (1962 г.). И в двата филма драматичният контраст между черното и бялото е съчетан с използването на разсеяна светлина, която обгръща героите и създава атмосфера на напрегнатост и неизвестност.

През 1971 г. с филма „Необходимият грешник“ започва „цветният период“ в творчеството на Мария Иванова. С изключение на три филма (двете филмови новели „Откъде се знаем?“ и „Един снимачен ден“ и телевизионната серия „Демонът на империята“) всичките ѝ следващи филми са цветни.

Във всички свои цветни филми Мария Иванова обединява изразните възможности на предмета, материала, формата с емоционалността на цвета. Към нравствено-психологическите стойности, присъщи на предметите, се прибавя изразителността на цвета, чрез който действителността се предава по-пълно. Както това е в живописата, художничката се стреми да придаде самата същност на предмета, на героя или драматичната ситуация посредством цветовете и съотношенията между тях. Експресивните възможности на това изразно средство са безспорни, но (едва ли е нужно да добавям) необходимостта от цвят трябва да бъде заложена в самия драматургичен материал.

Изображението във филма „Необходимият грешник“ (1971 г.) е сполучлив пластичен израз на цялостната му идейна и емоционална атмосфера. Шеговитата история, поднесена с повече хумор, отколкото с истински драматизъм, е предопредила меката, лирична тоналност в топли цветове, която е лишена от резки контрасти — жълто, златисто, кафяво, охра, червено.

Предметната среда на действието изразява нравствения и психологически портрет на героите: домът на адвоката внушава чувство на лекота, изящество и простор; цветовете са пастелни, светли, радостни; формите — леки, подвижни; пространството — изпълнено с въздух. Интериорът в дома на момчето поражда противоположни внушения: многобройните остарели мебели запълват и без това ограниченото пространство; наситените цветове са в една значително по-тъмна гама.

Филмът „Обич“ е твърде труден в постановъчно отношение. Многобройните теми, мотиви и герои, включени в него, създават известна сюжетна разнородност и разпокъсаност. Това затруднява всеки опит за развитието на цялостна пластична идея. Все пак Мария Иванова се опитва да направи това, като разграничава тонално съвременните епизоди от ретроспекциите и интроспекциите. В съвременните епизоди (свързани с проблемите на Мария) бялото е противопоставено на останалите цветове, създавайки силни контрасти — сцените в планината, в болницата. В ретроспекциите (свързани с миналото на Ирина) цветовете образуват хармонични съчетания, но тяхната гама и интензивност се променят в зависимост от съдържанието на сцената. Меката пастелна гама в кафяво и зелено потъмнява или се изостря в унисон с преживяванията на героинята.

Развивайки пластически характеристиката на героите, Мария Иванова върви по пътя, очертан от „Шведски крал“ и „Рицар без броня“. Интериорите са пряко свързани с индивидуалните качества на героите, с техните проблеми, конфликти и взаимоотношения — домът на Мария, апартаментът на Ирина, почивната станция в планината. Съществено значение в тези интериори има всеки детайл от обстановката, който разграничава индивидуално героите (те са представители на една относително однородна социална среда). Чрез детайлите се създават онези неуловими на пръв поглед нюанси, които изграждат индивидуализираните портрети.

През 1975 г. Мария Иванова работи над филма „Трудна любов“ — един филм, в който на цвета са предоставени предимно психологически функции. Местата на действието не са много, но всяко от тях притежава собствена

атмосфера. Строежът в сиво-сини тонове—обикновен, делничен, героите се сливат със заобикалящата ги обстановка. Във фургона, където живеят двамата герои, преобладават топлите цветове — жълто, оранжево, кафяво, но тяхната интензивност и наситеност създават чувство на напрегнатост, което в действителност символизира драматизма и неустановеността в отнoшенията им.

В дома на съпруга по-голямо значение има самата предметна обстановка. Множеството предмети говорят за пълна материална обезпеченост, но изключват всякакъв емоционален и духовен контакт между героите. По-средством отделни детайли (безсмислени и безвкусни изобретения) е предадена духовната ограниченост на съпруга — една тема, която е продължена визуално и в сцената във винарската изба. Екатерина е противопоставена (като цветно петно) не само на хората около нея, но и на цялата заобикаляща я обстановка.

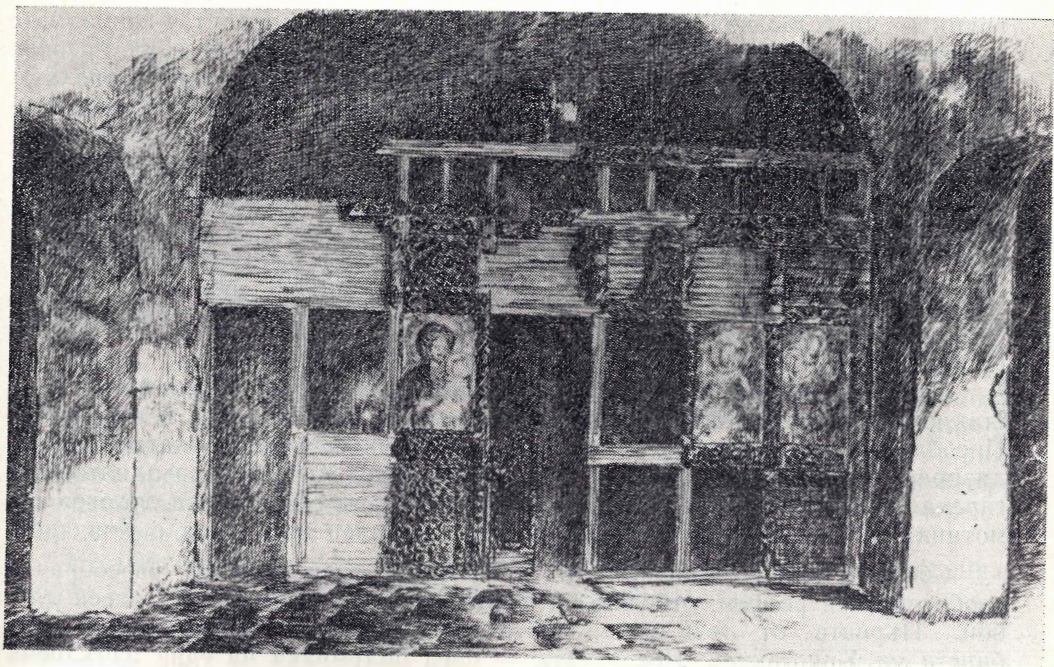
* * *

Филмите „Сватбите на Иван Асен“, „Юлия Вревска“ и „Иван Кондарев“ ни връщат към по-далечното или по-близкото минало и поставят един съществен проблем в работата на филмовия художник: за принципите и методите при реконструкцията на материалната среда на отминалите исторически епохи. Разбира се, тези проблеми съществуват и във филмите „На малкия остров“, „Армандо“, „Белият кон“, „Васката“, „Откъде се знаем?“, отчасти в „Обич“, но в по-малка степен. Точното възпроизвеждане на историческата обстановка в тях не е пренебрегнато, но то е подчинено на нравствено-психологическите значения, вложени в материалната среда.

Рисунките, ескизите, предварителните скици към филмите „Сватбите на Йоан Асен“ и „Юлия Вревска“ много точно илюстрират възгледите на Мария Иванова върху тези проблеми. Работата ѝ се гради на обширни и задълбочени проучвания на историческия материал, обхващаш различни области от обществените и личния живот на хората през съответната епоха. В предварителните ескизи към филма „Сватбите на Йоан Асен“ например Мария Иванова остава вярна на историческия факт, но съумява да преодолее неговите ограничения. Въз основа на историческия материал тя създава един нов свят, в който всеки елемент е подчинен както на историята, така и на художествените и естетическите задачи във филма. Равновесие между художествената и историческата правда — така бихме могли да определим подхода на художничката към подобни филми. Тя се интересува не от екзотиката на миналото, а от действителния образ на отминалата епоха, който би могъл да се свърже с проблемите на тогавашния и днешния човек.

В „Сватбите на Йоан Асен“ участието на Мария Иванова се ограничава само със създаването на предварителните ескизи и рисунки. Ето защо би трябвало да разгледаме само нейните проекти и замисли, без да ги свързваме, непосредствено с филмовото изображение.

В цветните ескизи към филма се търсят основните насоки в изобразителния му стил, изгражда се атмосферата на отделните сцени, в които цветът има определена драматургична роля; чрез организацията на предметите в пространството се предугаждат бъдещите композиции на кадрите. Мария Иванова използва теми, мотиви и фрагменти от старото българско изкуство, за да предаде емоционалната атмосфера на епохата, като предполага да постави върху всеки предмет отпечатък от човешко присъствие.



„Юлия Вревска“ — ескиз

Това създава органична, естествена и жизнено убедителна връзка между героя и материалната среда.

По подобен начин тя е работила и в току-що завършения филм „Юлия Вревска“. Както в предварителните ескизи, така и в построените по тях декори, е постигнат синтез между историческата достоверност и художествените задачи във филма. Твърде често се използва символичното значение на предметите, които изразяват вътрешния смисъл на събитието, неговата връзка със съдбата на героите. Всеки предмет в кадъра е стоплен от човешко присъствие, свързан е с човека, изразява неговите проблеми (изгореното село, лазаретът, главната квартира, църквата).

Изобщо при всеки елемент от материалната среда е потърсена драматургична връзка с действието, с неговия вътрешен смисъл. Специално бих отбелязала стенописите в църквата (в сцената от Априлското въстание). Използувани са оригинални български икони, чийто подбор и организация са извършени в зависимост от драматургичното съдържание на епизода. Декорите в този филм са забележителни не само с високите си художествени качества, но и с много доброто си техническо изпълнение. Съвършеното наподобяване на действителността премахва всяко чувство за бутафория — нещо, което е много важно за жизнената убедителност във филмовото произведение.

По-различен характер има връщането към миналото във филма „Иван Кондарев“, екранизация по едноименния роман. Създателите на филма са последвали автора, пресъздавайки една широка панорама на обществото от епохата на Септемврийското въстание през 1923 г. Всеки от многобройните герои — олицетворение на някоя от съществуващите тогава обществени

групи — представлява един сложен свят, в който се преплитат социалните и нравствено-психологическите измерения на личността. В един подобен филм художникът използва не само документални материали за епохата, но и самото литературно произведение, чиято атмосфера трябва да се предаде на екрана.

Интериорът в дома на Джупуните регистрира едно социално и психологическо явление: това е портретът на замогващата се средна буржоазия, която все още не се е освободила от някои чисто патриархални възгледи в бита, социалното и индивидуалното си поведение. Обстановката в дома, костюмите на героите представляват странна (всъщност много типична за епохата) смесица от елементи на градския и селския бит, говорещи красноречиво за произхода, начина на живот, менталитета им.

Такава половинчатост изобщо не съществува в дома и вилата на Христакиев. Изисканата обстановка е едновременно разточителна и изтънчена. Преобладават тържествените съчетания от тъмночервено и златно, символизиращи стремеж към великолепие и власт. Сред полупатриархалната българска буржоазия той се оказва изолиран — един своеобразен духовен самотник, чийто единствен равностоен интелектуален противник е Кондарев.

Срещите между Кондарев и Христакиев представляват своеобразен изобразителен рефрен, отбелязващ отделните етапи в техния идеен двубой. Първата от тези срещи протича сред изисканата обстановка в кабинета на Христакиев. Последната — сред полумрака на една изпълнена с вехтории стая. Единственото светло петно в кадъра е бялата риза на Кондарев — познатият символ от хайдушкия епос. Тоналните и цветни съотношения придават трагичността на момента, като все пак оставят място за надежда.

Интересни като свидетелство за епохата са образите на Корфонов и Кольо Рачика. Образът на Корфонов — бивш военен, станал член на Комунистическата партия — е изграден на принципа на контраста с обкръжаващата го среда. Той е заобиколен от всички външни белези на принадлежност към буржоазната класа, с която обаче няма никаква идейна връзка.

Портретът на Кольо Рачика също е съпоставен контрастно със заобикалящата го среда. Наивният му романтизъм и увлечение по декадентското изкуство влиза в остро противоречие с духовната непълноценност на собствената му среда. Сред един типичен полуградски интериор Кольо Рачика свири прочувствени пиеси за цигулка. Освен комичния си ефект тази сцена много точно отразява едно характерно за епохата явление.

Филмът „Иван Кондарев“ изобилствува със сцени, разкриващи атмосферата, стила и порядките в обществения живот. Особено сполучливи са казиното, естрадата в градската градина, клубът на Комунистическата партия, балът. Считаю за напълно неоснователни отправените към филма забележки за прекалено пищно и ефектно изображение на буржоазията. Всъщност при нейното изображение Мария Иванова подхожда конкретно към всеки герой, като свързва материалната среда със социалната и индивидуалната му съдба, с характера му. Очевидна е разликата при обрисуването на представителите на тази класа — Христакиев и Джупуните. В обстановката, която ги заобикаля, съществуват множество различия и нюанси, дължащи се на редица социални, съсловни, индивидуални и психологически особености. Това несъмнено отразява един жизнен и исторически факт.

Този кратък преглед на филмите на Мария Иванова ни помага да определим границите на творчеството на художника в киното, както и онова, с което се отличава нейната работа. Мария Иванова съумява да превърне изображението в пластичен еквивалент на драматургичното съдържание, т. е. да осъществи разбирането си за същността на работата на художника. Във всички случаи тя преодолява чисто информативните функции на материалната среда, която присъствува също толкова активно в даден кадър, колкото и всички останали компоненти в изобразителната му структура.

Истинско постижение във филмите на Мария Иванова е органичната връзка между героя и средата, която тя съумява да постигне във всеки епизод, сцена, дори във всеки кадър. Това се дължи на усета и проникновението, с които е използвана психологическата и драматургическата символика на предмета и цвета; също така на предпочитанието ѝ да постави върху всеки предмет или вещь следи от човешко присъствие. По този начин Мария Иванова прехвърля мост между материалната среда на действието и идейно-емоционалния слой във филма, превръщайки средата в част от човешката духовност.

Несъмнено Мария Иванова е намерила истинския път за пълноценна творческа изява в рамките на това колективно изкуство.

ВИОЛЕТА ДЕЛЧЕВА

Широкият екран на Варна

ВАЛЕРИ Й КИЧИН

Този път Варна чака традиционния си празник две години. Фестивалът, който винаги е привличал вниманието ни и вече неведнъж отново и отново ни е откривал българското кино и неговите майстори, е сменил статута си и се провежда веднъж на две години, като е повишил критериите при подбора на филмите. Той се стреми да покаже произведения, в които се отразяват действително водещите тенденции на художествената мисъл, движението на обществото и неговите проблеми — филми, наистина отговарящи на девиза на фестивала „За неразривна връзка на киното с народа!“.

Девизът изразява вече оформила се тенденция. Именно умението много чувствително да улавя новото в общественото съзнание, в развитието на социализма в страната, стремежът дълбоко да осмисли процесите на съвременността изведоха българското кино на една от предните позиции.

Ще припомня как остро и проблемно бе отразен в българското кино стремителният процес на индустриализация. Ще припомня филма от предишния XIII Варненски фестивал „Селянинът с колелото“ на сценариста Георги Мишев и режисьора Людмил Киров. В него се изследваха психологическите източници и последствията от миграцията на селското население в града. Един животрептящ, типичен за съвременна България проблем, който веднага поражда нови, съпътстващи го проблеми. Това са проблемите на растежа, за чието изследване е необходима яснота и конструктивност на художествените позиции. Острата постановка на въпроса е съединена с биева безкомпромисност и във филма на Георги Мишев и Едуард Захариев „Преброяване на дивите зайци“. Двата филма станаха не просто събития в естетическия живот, но и обществени явления.

Именно тук лежат допирните точки, които обединяват кинематографиите на социалистическите страни при цялото им стилистическо разнообразие. Хуманизмът на социалистическото киноизкуство, стремежът му да разглежда сложните процеси на съвременността от позиции на човека на новото общество, от активни съзидателни позиции му позволяват да се насочва към най-остри проблеми, без да загубва нито оптимизма си, нито конструктивните си позиции.

Всички тези качества във висока степен са свойствени на българското кино. XIV Варненски фестивал, фестивал на националната кинематография, показва на своя екран действително широка картина на света. Той се обръщаше към историята — за да се разбере по-ясно съвременността. Пренасяше ни в Испания от тридесетте години, предлагайки размисъл за истинския хуманизъм. Литературните произведения от миналото, прочетени от екрана, се оказваха за нас дълбоко необходими днес. Съветско-българският филм „Войникът от обоа“ се обръщаше към темата на исторически изградената дружба между двата братски народа. Филмът „Циклопът“ ни потапяше заедно със своя герой, командир на подводница, в дълбочините на световния океан, за да стане там, в неутралните води, на „ничия територия“ още по-очевидна отговорността на всеки един от нас за съдбата на света. А след това екранът отново ни връщаше на земята на днешна България, в средата на усмихващи се хора, които обичат хумора, знаят вкуса и цената на труда, заставяйки ни да се вълнуваме, радваме и мислим заедно с тях и може би дори мислено малко да се превъплъщаваме в тях — до такава степен характерите, делата и грижите на хората от екрана бяха близки на зрителната зала.

Може да се спори за конкретните качества на един или друг филм, за ефективността на избраните в отделния случай художествени средства, но панорамата, сама по себе си, свободно боравеща с времето и географията, стремежът винаги извърху всякакъв материал да се направи център на произведението живата съвременна мисъл, бяха неотделими от варненския екран, широко отворен за света.

Когато мислим за миналото. . .

Ние сме привикнали към цветното кино. Знаем, че когато багрите върху екрана изbledняват — това напомня ударите на барабанчето в църковия оркестър — ще се случи нещо важно, нещо, което изисква особено, съсредоточено внимание.

В черно-белия четириъгълник на екрана са мъглявите сенки на миналото. Хроника от 1925 година. Взривът в софийската катедрала „Света Неделя“. Ето я, разрушена, черна, мъртва. Сенките на живите припряно носят носилки със сенките на убитите. А може би това е несъвършенство на киноснимката. . . Самият ритъм на движенията е вече там, от другата страна на историята.

Хроникалните кадри не са рядкост в съвременното игрално кино. Те придават особена достоверност не само на историческата, но преди всичко на политическия филм. На нас ни показват **факт от историята** — всичко, което ще се появи след хроникалните кадри, ние възприемаме като аргумент на авторите в тяхната интерпретация на събитието. Филмът предварително е настроен към повишена вместимост. Хрониката, включена в началото, зарежда филма с енергия.

Сценаристът Анжел Вагенщайн и режисьорът Людмил Стайков ще разгърнат в своя филм „Допълнение към ЗЗД“ предисторията на атентата в църквата „Св. Неделя“.

Двадесетте години в България са обاغрени в мрачни тонове. След военния преврат през 1923 година в страната се установява фишистка диктатура. Политически-те убийства, шантажът, репресиите, „черните списъци“, в които са включени всички заподозрени в симпатии към антифашисткото движение, определят обществения климат. И тогава пред комунистическата партия, намираща се в нелегалност, застава проблемът за избор на тактическа линия.

Избрана е тактиката на терора — да се отговори на насилието с насилие. Това е тактика на хора искрени и мъжествени, единни в своята омраза към фашизма, но неиздигнали се още до ленинската стратегия на революционната борба. Антифашистката съпротива в България започва своя път трагично, заплащайки за грешките с живота на хиляди. Атенататът в софийската църква, организиран от самоотвержени хора, но продиктуван от политическо късогледство, става повод за жестока разправа с антифашисткото движение в страната. Това е акт на отчаяние, а отчаянието е лош помощник в борбата.

Филмът на Вагенщайн и Стайков прави зрима диалектиката на политическата мисъл. Той разглежда сложността на събитията с полувековна давност от висотата на историята — решенията, постъпките, деянията, родени от благороден, но немислен порив, бъркотията в лозунгите, когато възвишената цел не толкова осветява пътя, колкото заслепява очите, и нетърпеливият стремеж към нея пречи да се види и избере пътят.

По своята стилистика този двусериен филм продължава традицията на такива документални драми като „Шести юли“ на Карасик. Неговата динамика е преди всичко динамиката на мисълта. Неговата мащабност е мащабността на размисъла. Всички параметри на филма се определят от „драмата на идеите“, разгръщаща се пред нас.

Филмът е наситен със съдби и събития, но между тях няма случайни, съществуващи само на нивото на сюжета. Всяко едно от тях е извикано от мисълта. От спора на позициите. Напрегнато търсене на революционната тактика в условията, когато правителството е избрало за свое оръжие най-страхливото и подлото — терора. . . Леят се елеини речи от трибу-

ните в Народното събрание. И се разнасят изстрели, инспирирани от властите — на ули-
ците, от някой ъгъл, във влаковете, в тишината на болничните стаи. . .

Рационалното и емоционалното са тясно преплетени в драматургията и режисурата на филма. Отчетливо са определени, видени като че ли от височина, политическите групировки, ясно са заявени техните платформи. Многоото персонажи в повествованието и отчетливото разполагане на движещите сили обаче не изключват психологизма в обрисовката на отделните фигури: принципът на филма е максимална наситеност на всяка от микроновелите, съставлящи мозайката и на филма, и на епохата. Именно такава структура обуславя почти романното по сложност на преплиташите се и смислови, и стилистични пластове на филма повествование. Във всяка от новелите на нас ни се предоставя възможността да разберем субективните черти на героите и техните мотиви, да се задълбочим в тяхната драма — така ние идваме до съчувствието. И след това, когато повествованието отново ще ни изведе над събитията, към панорама от други, исторически мащаби, когато нагледно като върху карта видим съткновението на политическите сили, ние вече не ще можем да оценяваме движението на тези сили еднозначно. Заблудата на героите ще ни се открие като трагична заблуда. И в това е историческата правда.

Люdmил Стайков е привлякъл в своя политически филм изтъкнати майстори, прославили се именно с дълбокия психологизъм на своята работа — между тях са Стефан Гецов, Иван Кондов, Георги Георгиев-Гец, Виолета Донева, Невена Коканова, Наум Шопов, Стефан Данаилов. . . В това се проявява последователността на авторите. Те не бързат да съдят грешките на историята от висотата на чуждия опит — те се стремят преди всичко да разберат. Образите във филма са лишени от онази априорна даденост, която изхожда от готовите, формулирани от историята оценки. Освободени са от котурни или карикатурност. Това обстоятелство също ни помага сякаш отново да преживеем събитията и борбата, която съвсем не е потънала безследно във вечността, и прави филма преди всичко и предимно филм на размисъла.

Финалът отново ни пренася на сълбището на църквата „Св. Неделя“ и ние, които вече знаем предисторията на събитието, които сме преживели заедно с героите мъчителните конфликти — с историческата целесъобразност, с хладнокръвните тактически съображения, с изискванията на партийната дисциплина, със съвестта, — мъчително дълго ще се промъкваме през тъптата, отмервайки секундите, останали до съдбовния взрив. Мъглявата хроника от пролога сега ще се претвори в осезаема, жива, многоцветна, художествено осмислена реалност.

Филм като „Допълнение към 33Д“ може да създаде, без съмнение, само действително зряла, силна кинематография. Той стана едно от най-забележимите събития на XIV фестивал и получи неговата главна награда.

. . . Историята нерядко дава уроци по диалектика. Дори и в рамките на един фестивал се появяват две мащабни кинопроизведения, които ни заставят да си спомним за сложността на критериите при оценката на човешките постъпки и историческите събития. Историята на Априлското въстание от 1876 година, връхната точка в българската национална революция, когато невъроятният, лошо организиран, но отчаяно стремящ се към освобождение народ въстава против петвековното османско иго, има не малко допирни точки със събитията, разказани във филма „Допълнение към 33Д“, въпреки своята отдалеченост във времето.

И в този случай въстанието е било обречено. Твърде неравни са силите. Твърде малко е оръжието на въстаниците. Твърде слаба е организацията. Твърде утопични са целите. Наистина онзи „трагичен конфликт между исторически необходимото изискване и практическата невъзможност за неговото осъществяване“, за който пише Енгелс. Ръководителите на въстанието, „апостолите“, станали герои на национални легенди, са били своего рода романтици на революцията, те са показали пример на чист, безстрашен и самоотвержен героизъм. Историческата обреченост на тяхната отчаяна акция слизава, повтарям, тяхната решимост с решимостта на най-„левите“ герои във филма на Л. Стайков. Но това, което в единия случай е било чист авантюризъм, в другия се оказва исторически необходимо и неизбежно. „Аз не съм обещава, че ще оцеем — казва един от „апостолите“, Георги Бенковски. — Моята цел беше да пробудя в народа чувството за собствено достойнство.“

Този героизъм, решителен и безкористен, без съмнение ще напомним на руския зрител декабристите, чиято роля в нашата история беше така високо оценена от В. И. Ленин.

Книгата на един от „апостолите на свободата“ Захари Стоянов „Записки по българските въстания“ дава благодарен материал за пресъздаване на екрана на високата народна трагедия и не само защото класически трагичен е самият конфликт, но и поради особеното отношение на българския народ към своите национални герои, всеобщия интерес и любов към тях. По случай стогодишния юбилей от Априлското въстание българската кинематография е направила опит да създаде телевизионен сериал по та-

зи книга. Филмът на драматурзите Веселин и Георги Браневи и режисьора Борислав Шаралиев „Апостолите“, показан на фестивала, е киновариант на първите четири серии от дванадесетсерийната телевизионна епопея.

Филмът е минал по екраните на страната и по съобщенията на българската преса е бил възторжено приет от зрителите и критиката. Високата репутация на филма беше вече изградена и гостите на фестивала отиваха да гледат „Апостолите“ с удивлен интерес.

Ние видяхме филм, който ражда пронизващото усещане за човешка чистота. Романтическата интонация е явна в целия му строй — в играта на актьорите, експресивна или, обратното, малко статична, в операторската работа на Атанас Тасев, склонна към фотографски затворени, завършени композиции, в странната почти по театрален начин ефектност на наредните сцени. Пслучил се е един красив, в най-високия смисъл на тази дума, филм. Тази красотата е подвижна, филмът е пълен с вътрешна динамика, в него има онова, което сега е прието да се обозначава с модерната думичка „aura“ — една атмосфера на тесен усещане, на единен, може би дори налудничав, непресметлив, но животворен порив към събедата, „пиянството на един народ“, както е казал за онази епоха Иван Вазов.

Романтическата атмосфера на легендата сама по себе си, разбира се, не може да бъде предмет на повествованието. Увереното майсторство на филмовите създатели се проявява още и в това, колко точно и тънко, колко пластично се „пасват“ двата разнородни пласта: възвишената романтика и строгият, сух тактически анализ на обстановката в страната в навечерието на въстанието. Както и авторите на „Допълнение към ЗЗД“ създателите на сериала за въстанието от 1876 година се интересуват от проблема за избора на стратегията и тактиката в сложните революционни условия, от проблема за подвижното, постоянно променящо се съотношение на предпазливост и решителност, на изчакване и активно действие. От проблема за гръзките на личността с масите и тяхната роля в историята. Обширността на многосерийния филм позволява да те разгледат тези проблеми в тяхната променлива сложност. Но същата тази обширност изисква, без съмнение, и по-разнообразна психологическа разработка на образите.

За съжаление в епизодите на самото въстание филмът, както ми се стори, излиза към по-повърхностни слоеве. Загубва се усещането за неспирното и мощно движение на народните маси, на онази енергия, която се е натрупвала пред нашите очи и която сега, в нейния „звезден час“ би трябвало да се разрези с величествена и страшна сила. Но тези сцени се оказват неочаквано фрагментарни, а главно, решени на равнището на чисто външното действие, понякога нечуждо на комичното. Струва ми се, че тук на авторите не е достигнала вярата в динамиката на мисълта и във финала те са побързали към привичната динамика на стремителния, в традициите на уестърна, бой с трикове на каскадьори. В резултат на това материалът, който обективно дава рядката възможност именно в тези заключителни сцени да се издигне до висотата на народната философска трагедия, в това си решение все пак остава някъде на половината път между документалната драма и романтичната легенда, безспорно красива и вълнуваща.

Причастност

Когато Елисавета Уварова, героинята на съветския филм „Искам думата“, се вцепнява от мъка пред телевизора, когато чува съобщението за убийството на Салвадор Алиенде, в това няма никакво пресилване и преувеличение. Личната причастност към всичко, което става върху нашата малка планета, е неотделима черта от съвременния човек. Обръщайки се към проблеми с глобално звучене, напрегнато мислейки за съдбините на днешния неспокоен свят, киноизкуството не само отговаря на една от най-острите потребности на своите зрители, но и изразява една от характерните особености на съвременното художествено мислене — неговата „отвореност“ към света, неговата способност да отчита и винаги да държи в полето на зрението целия диапазон от разнообразни връзки на съвременния човек: обществени, политически, психологически, нравствени, мировъзренчески. . .

Този „нерв на съвременността“ може да лежи в дълбочинните слоеве на произведението, в самата система от негови критерии и размисли — както това е във филмите, посветени на историята. Той може да събужда у художника потребността да реагира непосредствено със своето изкуство на вълнуващите всички събития от съвременността.

Особен интерес предизвиква на фестивала филмът на режисьора Христо Христов „Циклопът“ и преди всичко с това, че в него е направен опит внимателно да се разгледат всичките тези особености на съвременното мислене, този феномен на причастност на всеки един към тревогите на цялата планета и отговорността за нейната съдба. Този опит заслужава специален разговор — защото е сериозен, значителен и белязан с художническа смелост на самия замисъл и защото като стилистика филмът е експеримент, твърде симптоматичен за развитието на киното.

Христо Христов, художник, който във всеки от филмите си се е обръщал към възлови проблеми, този път е спрял вниманието си на романа на Генчо Стоев „Циклопът“, едно сложно и спорно произведение. Неговият герой, специалист по хидроакустика, жертвува

научната си кариера в името на най-висшия човешки дълг. Той става командир на подводница. Мощта, скрита в съвременното въоръжение, за него е зримо въплъщение на идеята за защита на мира; на тази задача той подчинява целия си живот, последователно и безрезервно. В опита си да покаже на екрана разрез на съвременното съзнание в различните му аспекти, авторът на филма излиза на хоризонти, към усвояването на които киното едва пристъпва. Мисълта на автора в своето развитие все повече се освобождава от законите и изискванията на външното сюжетно действие, все повече подчинява събитията на филма на собственото си самодвижение, става не извод, не равностметка, не резултат на показаното, а тъкмо обратното, отрежда на показаното вторичната роля на аргумент.

И ето тук киното се изправя пред важна граница: какво все пак ни показват? Действително ли това е аргумент? Или може би все пак е илюстрация? В какви взаимоотношения встъпват движещата мисъл и движеният от нея повествователен ред? Обогатяват ли се те при развитието си с нова енергия? Или такива категории като сюжет, композиция, стил са изцяло и, главно, **пасивно** подчинени на диктатурата на самостоятелната мисъл, на разработваната от автора философска концепция? Това са все съществени въпроси. От техният отговор зависи всъщност плодотворността на подобно търсене и неговата перспективност.

Филмовият герой, командир на подводница, е човек с интензивен вътрешен живот, който напрегнато мисли за диалектиката на световните проблеми — към тези проблеми той има пряко отношение, както и съсредоточена в негови ръце мощ на свръхсъвременното оръжие. Тази сложна взаимна връзка между **външния** свят и **вътрешния** свят на героя занимава авторите на филма.

Впрочем какво е личен живот в този кипещ на страсти от глобален мащаб? Какво е човешки дълг към близките хора на героя в сравнение с осъществяваната от него обществена мисия? Тук се открива непримирим конфликт и в това е драматизмът на образа, съсредоточие на неговите проблеми. „Циклопът има едно око и това око гледа към океана“ — такива думи звучат във филма. Зае с размисъла за възможността от световна катастрофа, за която той лично може да бъде отговорен, героят не намира в своята душа място за обикновените, вечните, естествените радости и грижи. Не защото е лош човек. А преди всичко защото глобалното измества от душата частното, личното. Пред нас е случай на свършено съвременен стрес, когато човек не е в състояние да побере в себе си огромната тежест на всичко онова, което му е възложено от времето и хората.

Излишно е да се говори, колко актуален и философски значим може да бъде филмът, осмелил се да се издигне до нивото на подобни обобщения. Затова опитът на Христо Христов заслужава уважение, безспорна поддръжка и разбиране за неговите трудности.

Тези трудности са специфични, всяка една от тях е свързана с влизането в сфера, слабо проучена, поне от киноизкуството. Тук е недостатъчна констатацията на явлениято. Необходима е ясна авторска концепция, позитивна програма: започвайки разговор от такъв мащаб, не може да се остане на равнището на трюизми от рода на това, че душевната хармония е нещо по-добро от дисхармонията. Природата на филма, на неговия замисъл, е дедуктивна, филмът се движи от общата идея към образите и събитията, призовани да разкрият тази идея. От това, колко енергично и убедително се развива мисълта, зависи и нашият интерес към филма — друга сфера от интереси на нас просто не ни е дадена.

Във филма на Христо Христов ставаме свидетели на трагедиите в личния живот на героя — тези трагедии са пряк резултат на неговото „циклопство“, на неспособността му да обедини идеите на хуманизма и свързаните с тях идеи на дълга от планетен мащаб с обикновената човечност, с топлината в отношенията му с близките. Една след друга се късат живите връзки с хората, които са му скъпи.

Режисьорът се стреми към преки съпоставки, той монтира паралелно събития от „глобално“ и „лично“ звучене; още самият пролог — командата за торпедна атака и заглушаващият я вик „такто“ — е заявка за подобен стилистичен лейтмотив, преминаващ през целия филм. В по-нататъшния му ход ще се съгъства емоционалната „температура“ на съпоставките, но принципът ще остане същият. В тъканта на филма ще влязат кадри с жертвите на фашизма, ще се упоменава за фанатизма, за хитлеризма, за маоизма, ще се появят кадри на легендарната Атлантида и отчетливо написаната формула на Айнщайн $E=mc^2$, атомна фантазмагория и ликове на светци... Планетните мотиви ще се преплетат с личните и в символиката на филма ще възникнат многозначителни кадри на семейни фотографии, вклинени в разтопената димяща земя, и мулажи на откъснати ръце, и капки кръв, стичащи се по неподвижното пространство на черно-бялата фотография. Символиката на филма при цялата ѝ видима зашифрованост, е тъкмо пределно проста, тъй като е откровено илюстративна. Активното развитие на изобразителната фантазия не е подкрепено от развитието на мисълта — пред нас е своего рода затворено са мовъзбуждане, което не носи повече нито нова енергия, нито информация.

В разговорите за пътищата, по които се въплътяват в изкуството идеи от подобна сложност, винаги има място за спорове. Пътят, предложен от „Циклопът“, на мен не ми се струва

продуктивен — неговата „рентгенограма“ на човешкото съзнание при целия си външен динамизъм, се оказва вътрешно статична. Макар че експериментът, направен от художника, мисля, е бил необходим за развитието както на темата, така и на самото българско кино, което се стреми да намери екранен еквивалент на диалектиката на съвременния живот. Той е закономерен като един от етапите на търсенията и е поучителен като опит.

Сложно за простото или просто за сложното?

Когато мислиш за филма на Рангел Вълчанов „Следователят и гората“, то преди всичко става ясно катализиращото влияние на подобни произведения върху целия кинематографичен процес. Защото също като автора на „Циклопът“ Вълчанов си поставя достойна за художник задача. Сложна, непознаваща безусловни решения.

Сюжетът е криминален. Извършено е убийство. Виновницата — седемнадесетгодишно момиче — е готова да бъде изправена пред съда. Води се следствие. Именно то съставя сюжета на филма — по-точно, онези взаимоотношения, които се създават между Елена и следователя, на когото е ясна юридическата вина на момичето, но е по-важно да разбере нравствените подбуди, подтикнали я към убийство.

Елена е признала своята вина и се е затворила в себе си. Ден след ден следователят се опитва да разруши стената, с която тя се е отделила, да намери пътища към нейната душа. Авторът на филма не се интересува чак толкова от мотивите на престъплението — него го занимава повече самият процес на търсене на човешки контакти. Това е повест за това, как двама души, напипвайки пътищата един към друг, стават по-мъдри, учат се един от друг.

С подобна „неофициалност на официалното“, когато служебният дълг на героя прегражда в човешки дълг и потребност, ние се срещнахме неотдавна, при това на твърде подобен материал, в нашия филм на Миндадзе и Абдрашитов „Има дума за защитата“. Тематически е близък на новия филм на Вълчанов и един от предишните му филми, „Инспекторът и нощта“. Но именно при съпоставката му с този филм възниква нашият главен въпрос към режисьора, който е изнесен в заглавието на този раздел.

Филмът „Инспекторът и нощта“ беше прост. Днес той навърно би ни се сторил дори архаично прост — а може би класически прост. . . Съдбите и характерите на героите се разкриваха като че ли от само себе си, ръката на автора не ни водеше така твърдо. Сложни бяха самите съдби и характери — сложни и до такава степен неординерни, че ето вече толкова години са минали, а пред очите ни още стои лицето на инспектора в удивителното по своята дълбочина изпълнение на Георги Калоянчев.

Минаха години, измени се кинематографът, негладък беше и пътят на самия Рангел Вълчанов — него, един от най-интересните майстори на българското кино, го преследваха неуспехи и полууспехи, критиката заговори за „творческа умора“ на художника.

Филмът „Следователят и гората“ без съмнение свидетелствува за настъпването на някакъв нов етап: със сериозността на задачата си и дълбочината на нейното решение той ни застава да си припомним най-добрите произведения на Вълчанов. В него откриваме също така скъпоценното за изкуството самодвижение на образите, когато тяхното разкриване се извършва сякаш без участието на автора. Нашият интерес към героите не секва дори затова, че на **самите** нас е необходимо да разберем тези отсенки на поведението, тези детайли и нюанси, от които се изгражда представата ни за същността на човешкия характер. Сами да разберем и сами да правим изводи.

Но и киното, повтарям, се промени, започна по-смело и по-свободно да борави с категорните време и пространство, сложно да смесва реалното и въображаемото, действителното случилото се и предполагаемото, да осъществява върху екрана хипотези и мечти, сънища и възпоменания. Киното днес може много и в това има известна опасност. Както днес, уморени от пластмасата и бетона, търгуваме за живото и топло дърво, за наивната старина, така и изискаността на днешния екран все по-често ни кара да си спомним за благородството и вестимостта на простотата.

Но да отхвърлим засега носталгията. Да поговорим за стила, предложен от новия филм на Вълчанов, от гледна точка на неговите перспективи. Работата е в това, че ако „Инспекторът и нощта“ води своето „следствие“ по-скоро с литературни средства, а кинематографът възплаща написаното, то „Следователят и гората“ е сякаш роден като чисто кинематографично произведение. Него не ще можеш да го преведеш в литература направо — ще трябва да му се търси „литературен еквивалент“. Рангел Вълчанов е кинематографичен художник, той „пише“ с камерата. Твори с нея направо — и пътят на художествената идея върху екрана като че ли прескача стадия на сценария. С новия си филм той ни предлага образец на напълно авторско кино в смисъл, че сценаристът и режисьорът са не просто едно и също лице — те въобще не биха могли да съществуват поотделно.

Във филма са разрушени всякакви граници между реалното и въображаемото; героят свободно влиза не само в епизоди от миналото, но дори и във версиите на това „дело“, лъжливи или верни. Формата става все по-пластична, тя послушно се огъва, следвайки

хода на мисълта, като освобождава пространството за „следствия експеримент“ върху екрана, и съвсем не само в юридическия смисъл на тази дума.

Но по удивителен начин тези ретроспекции, смесването на временните пластове, съчетаването на реалното с потенциално възможното, цялата сложна система от съвременни изразни средства се оказва по-неефективна и по-неясна за предаване на мотивите и състоянието на героинята от прякото действие на „Инспекторът и нощта“. Там драмата беше почувствувана и постигната напълно, тук се спуска като че ли модна „светлинна завеса“ между екрана и залата: всичко, което се намира зад нея, се вижда, но сякаш в мъгла.

Типът художник, способен да мисли с кинематографични категории, винаги е бил и ще бъде главната движеща сила на кинопроцеса. Но усвояването на този метод е действително не проста работа и не само защото трябва да се върви в непознати територии, но и защото в нашето съзнание художествените представи, векове изработвани от по-древните изкуства и преди всичко от литературата, са подвластни на огромна инерция — тези представи, както ми се струва, не винаги се оказват достатъчни за практиката на екрана.

Тук, разбира се, не му е мястото за теоретически отстъпления. Ще се огранича само с един пример, свързан с филма на Рангел Вълчанов.

Метафората. На писателя понякога е достатъчна една фраза, за да почувствуваме нейния вкус и смисъл. Литературата е изработила много обемни форми. Когато киното превежда метафората върху екрана, то трябва да изразходва много минути екранно време — тук метафората се разраства, придобива значително по-забележимо място и, ако не носи наистина голямо философско съдържание, ще изглежда претенциозно значителна и обидно праволинейна, несъразмерна с реалното съдържание на произведението.

Смисълът на филма „Следователят и гората“, многозначността на изводите от нашите срещи с неговите герои трудно се свеждат до определена формула. Но метафората, която преминава през целия филм, — чисто литературна по своята природа, разраснала се, но без да се превърне от това в кинематографична, — ни тегли към такава формула, към нейната еднозначност и праволинейност.

Всяка сутрин преди да отиде на работа, следателят тича из гората — времето минава, зимата се сменя от пролетта и гората също неуловимо се изменя, малко усамотена, живееща някакъв свой живот. Ето така и човекът, ни казват, всеки човек е подобна загадка и трябва да се влезе в него, за да се разбере и то не винаги докрая.

Навярно не би трябвало да бъдем придирчиви към една единствена метафора, заела твърде голямо място в структурата на филма — но бедата е в това, че все по-усложняващото се възплъщаване на простото върху съвременния екран понякога се оказва игра на сложност. По най-парадоксален начин видимата сложност на киноформата понякога води именно към опростяване, към праволинейност, тя настойчиво подсказва на зрителя твърде плоско тълкуване.

Ако си спомним филма „Циклопът“, където също е твърде забележим този ход на мисълта този стремеж колкото може по-пълно, а значи и по-сложно, да се изрази на екрана изходната теза, като се разработва в десетки нови и нови образи така, че филмът се превръща едва ли не само в серия от вариации на тема, ясна може би от самото начало, реалното съществуване и повторемостта на горното противоречие ще станат видими. Емоционалното послание, самото нуждаещо се още от продължение и развитие, се превръща във вериги, в ограничител на скоростта, то упорито тегли всички образи и целия смисъл на извършващото се върху екрана към своята ясна формула. И именно тогава възниква носталгията по простотата, която днес е рядкост и която понякога се оказва най-обхватната художествена форма.

Сладостта на замисъла и горчивината на възплъщението

Филмът на драматурга Любомир Левчев и режисьора Иля Велчев е забележим по много обстоятелства. Това е второто произведение на младия режисьор. вече известен у нас с филма „Дубльорът“. Както и „Дубльорът“ новият филм на Велчев е остропроблемен и засяга въпросите за оформянето на младото поколение, които не оставят никого равнодушен. Най-сетне на мен този филм ми изглежда в много отношения принципно важен за един разговор за съдбата на младия художник и дори за цяло поколение млади режисьори, чиито съдби и художествени стремежи в социалистическите кинематографии имат много общи черти.

За филма „Дубльорът“ вече писаха и у нас, и в България и на мен ми остава само да напомня същността на нещата. Авторите на филма се интересуваха от темата за „дубльорството“ в най-широкия смисъл на думата — дубльорството в професията, в личния живот, в съдбата на човека, в жизнените позиции. Дубльорството като явление. Първият филм на Велчев представляваше вариации на тема дубльорство и пак по дедуктивния метод авторите изхождаха от общия замисъл към частните ситуации; разработваха се конфлик-

ти, персонифицираха се идеи. Яснотата и зрелостта на мисълта, степента на нейното, ако щете дори философско развитие трябваше собствено и да осигурят успех на цялото начинание.

И ако филмът не се получи, то беше, защото мисълта се оказа непремислена. Тя се представи в почти първородната си даденост. Догадката на авторите не получи потвърждение в намерените от тях образи и конфликти — и едните, и другите се оказаха далеч от реалните, носеха отпечатъка на измисленото. Живнените явления се възплаваха във филма на нивото на знаци, общи определения. Кинематографическата ерудиция на режисьора далеч изпреварваше неговия интерес към живота, а мисълта, в основата си интересна, така и остана на равнището на интуитивната догадка, в най-добрия случай — на поетичната формула.

Струва ми се, че във филма „Сладко и горчиво“ младият режисьор не е успял да преодолее този разрыв. Съдбата на младия герой, ученика от гимназията Асен, отново се оказва в координатите на същите знакови системи и стилистически мотиви. Тази сфера е толкова тясна, че повторенията се хвърлят в очи. Отново урбанистиката и ношните светлини на автострадите, и индустриалните ритми олицетворяват нервната сложност на днешния живот. Отново сърцераздиращо подреждане на събитията и на човешките белези: бащата е разчорлен, небръснат, с мътни очи, забъркан в тъмни дъждове, непобуден пияница, който бие своя голям син и загива от ножа на приятелите си.

Режисьорът отново се обръща към темата за връзката между поколенията, тема важна и вечна, но в изкуството имаща за нас стойност, ако нейното конкретно възплъщение ни донася ново познание, нова дълбочина на осмислянето. В „Сладко и горчиво“, както и в „Дубльорът“, тази тема се олицетворява от участник в съпротивителното движение. В драматургическия замисъл очевидно е бил разработен доста сериозно мотивът за самотния човек, който настойчиво се стреми да намери контакт с днешната младеж, за да ѝ предаде своите духовни богатства, опит и мъдрост. Великолепният актьор Петър Слабаков се опитва в тази роля да изрази съдържателността на своя герой с някаква особена мълчалива самовглъбеност, но му е трудно, тъй като режисьорът все пак предпочитал христоматийната ясност, привичността на знака. Затова и обликът на генерала, и неговото обкръжение, и неговият бит са съвсем отстранени от каквото и да е жизнесподобие и напомнят повече парадна фотография за илюстрирано списание. Тезата по този начин се реализира пряко, дори без опит да се проникне в психологията на героя, да се намери в него човешкото, а не само функционалното. Тази тенденция се подчертава и от самото име на генерала — във филма той е обозначен като Генерала, просто Генерала, представител на поколението, възплъщение на идеята.

Отново както и в „Дубльорът“ се проявява пристрастието на режисьора към динамиката на „физическото действие“, независимо от реалната необходимост. Филмът започва с подобна сцена: младежът преследва някого и това е въпрос за живот или смърт, преследва го в лабиринтите на големия град, по многобройните железопътни коловози, в сред грохота на заводите и завършва с гибелта на преследвания в кипящия метал. После, след надписите ще започне ретроспекция, възстановяване на събитията, които трябва да доведат до този толкова ужасен край, до това толкова жестоко наказание. Във финала епизодът с преследването действително ще се повтори, но само във въображението на героя, който пътува в тролейбуса — той ще стане възплъщение на неговата жажда да отмъсти на убийците на баща му. Несъразмерността между реалното действие и буреносния темперамент на възплъщението тук е толкова поразителна, че сцената прави почти комично впечатление.

„Знаковостта“ на мисленето слага отсенка не само върху стилистиката на филма, но, което е още по-важно, върху системата на неговите нравствени изводи, правейки я недостатъчно последователна и логична. С целия ход на повествованието си филмът ни кара да разберем и да почувствуваме как кръвно са необходими поколенията едно на друго, как хармонично те се допълват и колко драматични са случаите, когато връзките между тях по едни или други причини се късат. Та нали за това е филмът. Всичките митарства на филмовия герой, всичките му несгоди идват от това, че той не може да бъде разбран от вечния пияница си баща. Екстравагантността му е само начин да се самоутвърди, да наложи уважение към своята самостоятелност. По същия начин както е Генерала, самотен в своя луксозен апартамент, обкръжен от мълчаливите свидетелства на своето славно минало, без живата връзка с младостта, без продължение! Ето към такова равнище на разговор изглеждаше, че се стреми филмът.

Но мисълта за връзките между поколенията, номинално, „знаково“ разработена, се заменя от друга мисъл: младото поколение има право на самостоятелност, то не иска опекуство. Смяната се осъществява не последователно, не като развитие на предишната тема, а скокообразно, неочаквано. Драматичното действие прави остър завои, рязко изскача към повърхността: Генерала, оказва се, иска да осигури на героя всички условия за учене, но героят иска да бъде самостоятелен и решава да се ожени. Генерала изказва желанието си да осинови Асен, но той сам мечтае да стане баща. Не е ясно, защо се оказва невъзможно да се съчетае едното с другото, но въпросът се поставя именно като алтернатива:

да се съгласи с опекунството или да се бори за самостоятелност. Тази алтернатива, възможно е, да е приложима към конкретен случай и към конкретна съдба, но филмът тежее към обобщение, към разговор за поколенията и тук въпросът „или — или“ изглежда най-малкото странен.

Филмът „Сладко и горчиво“ е направен с ръката на способен човек. Режисьорът е склонен към поетично виждане на света, климатът на неговите филми е емоционален, техните настроения са заразителни. Обаче в творчеството на Велчев може би най-пълно се проявяват чертите на „калиграфичност“, толкова присъщи на много представители от младата режисура в най-различни кинематографии, когато увереното владение на професията се съчетава с недостатъчна дълбочина на художественото мислене. Двата филма — и „Дубльорът“, и „Сладко и горчиво“ — се изграждат като панелен дом или мозайка от готови знаци, които не толкова разкриват темата, колкото я назовават. Недостатъчната лична зрялост се проявява почти независимо от равнището на професионалното умение — в някои случаи знанието на занаята само подчертава несамостоятелността на мисленето. Велчев, повтарям, е надарен човек, той има бъдеще в киното. И това бъдеще, мисля, зависи преди всичко от това, ще намери ли младият режисьор в себе си достатъчно самокритичност и широта на възгледите за собствената професия, за да дойде от интуитивните прозрения, от догадките за живота и неговите закономерности към познанието, без което няма пълноценно художествено творчество.

Лекуващият смях

Зрелостта на киното се проверява от неговото отношение към съвременната тема. За България въпросът за оперативността на изкуството, за неговото умение да осмисли далеч още незавършените процеси, е особено актуален именно поради стремителността на тези процеси, динамиката в развитието на страната, превърнала се за кратък срок в индустриална. Едно от най-важните завоевания на българското кино е умението му да се приближи към епицентровете на социалния живот, да открие „болезнените точки“ и да прикове към тях общественото внимание; традицията да откликва живо на хода на времето, без да противопоставя „вечните“ на „ежедневните“ проблеми, да се стреми към тяхната взаимовръзка.

И тук на първо място трябва да се говори за такова явление като драматургията на Георги Мишев.

Един от най-плодовитите и активно работещи в българското кино сценаристи, Мишев сега е признат лидер на морално-нравствената тема, разработвана върху съвременен материал. Неговият подход към тази тема е свършено индивидуален и не е толкова лесно да му се открие аналог в практиката на кинематографа. Могат да се намерят някакви прилики по-скоро в практиката на журналистиката, в опита на онези легендарни публицисти от миналото, когато думата „фейлетон“ още не е стеснила своя смисъл и този жанр е бил по-роден на битоописателния очерк, на „очерка на нравите“ и всеки фейлетон е чакал с нетърпение като най-първо журналистическо обобщение на извършващите се пред очите събития и процеси.

Ето така очакват в България новите филми на Георги Мишев. Очакват, какво ще каже драматургът по повод на съвременните нрави, на онези многочислени и противоречиви „странични ефекти“, с които са съпроводени понякога преобразованията с голям политически и социален смисъл.

Така драматичната в много отношения съдба на селянина, преселил се в града и откъснал се от земята, става едно от следствията на многослойния и безспирен процес на урбанизация и намери отражение във филма на Георги Мишев „Селянинът с колелото“.

Така няколко години по-късно вниманието на драматурга бе привлечено от явления, свързани със също толкова безусловния процес на увеличаващото се благосъстояние на народа — появилата се у известна част хора страст към натрупване, философията на вещите, най-новата разновидност на еснафството. На тази тема бяха посветени два филма по сценарии на Мишев, показани във Варна '76, „Вилна зона“ на режисьора Едуард Захариев и „Самодивско хоро“ на Иван Андонов.

Оперативно не означава повърхностно. Родени върху основата на точни обрисовки и подробни наблюдения, филмите на Мишев по правило се стремят да отразят в комплекс от почти репортерски скици чертите на цялото явление. Ако явлението е негативно, авторът умее с помощта на умно замислена интрига да го доведе до пълното му саморазобличаване, до абсурда. Конструираниостта на интригата при това никога не се открива, не нарушава нашето доверие — всичко изглежда като обикновено стечение на обстоятелства, случайно, но абсолютно закономерно. Зорко откритите в живота черти, незначителните на пръв поглед човешки прояви, малките битови конфликти, недоразумения, дребните семейни радости и кавги, попадайки в сферата на художническото внимание, веднага послушно се групират „по родови признаци“, както металическите стърготини в магнитното поле.

Филмът „Вилна зона“ се възприемаше с възторга на самопознаването. Тук българ-

ският зрител има всички козове — че кой по-добре от него познава конкретните прояви на местния еснаф! Филмът разказва за едно явление, което е характерно за бурно развиващото се общество, когато ръстът на благосъстоянието изпреварва понякога духовното развитие и човекът става роб на собствената си страст към вещите, а самата вещ освен чисто утилитарно значение придобива още и някакъв статус за престиж.

Вилата се превръща в такъв показател за престиж. Колкото е по-голяма вилата, толкова е по-голям и престижът. Хората се съревновават в уменията си да замажат очите на съседите. Това е много неспокойна работа. Тя изисква много енергия и нерви. Вилната зона загубва първоначалните си функции на зона за почивка и се превръща в бойно поле, отначало в преносен, а след това и в буквален смисъл. Хората престават да си почиват и бдително следят да не би съседът да изскочи по-напред.

Типична злободневка. Може да се откликне на нея по-най-скоростния принцип: ръката — към перото, перото — към хартията, минута — и фейлетонът е готов... Така се появи у нас преди няколко години бързо забравеният филм „Вила“, всъщност, на същата тема.

Опитът на българските кинематографисти се оказва много по-плодотворен, тъй като е по-сериозен. „Вила“ бичуваше отделни недостатъци в бита, помейки твърдо, че трябва да се бичува със смеха и следователно трябва да ни разсмива всяка цена. Затова там имаше много суетене, нелепи дамски рокли, топирани прически, недоразумения и не претенциозни комедийни репризи. Цялата тази бъркотия би могла да позабавлява, — анеон предизвикваше никакви асоциации — „вилата“ беше бутафорна.

Георги Мишев и неговият филмов съратник режисьорът Едуард Захариев не се стремят специално да ни разсмеят. Смехът не е цел на тяхното изкуство, а естествената за здравия човек реакция на смешното. Та нали е смешно, ако хората се терзаят заради някакъв си метър вила на територия. Смешно е, когато една вещ, призвана да служи на човека, го лишава от спокойствие. Смехът възниква тогава, когато явлението се освети от лъчите на социалното. Самият ход на събитията, самото население на вилната зона във филма изглеждат абсолютно естествени. Обикновените човешки действия, емоции, страсти придобиват абсурден характер, щом като си спомним за генералната цел на жизнеността на героите, а да забравим за този ракурс на погледа, за тази социална заостреност, не ще ни позволи във филма нито за миг.

Ако Едуард Захариев се е доверил на заложеното още в драматургията саморазобличаване на героите, то Иван Андонов, постановчик на филма „Самодивско хоро“, е прибягнал до определена хиперболизация. Властта на вещите е изразена от него пластически. Кадърът постоянно е затрупан, задръстен със случайни предмети, с някакви саксии, пакети, вази, дефилитни чешки корниз, суджучи... Претрупана е и фонограмата — кудкудакат кокошки, които носят в клонети чинии („порцеланът повишава яйцедобива“), бръмчат и лудешки свирят с класоните си коли, живее и звучи с пълна сила малкият провинциален град. Филмовият герой, млад художник, все се кани да посети собствената си изложба, все иска да се заеме с изкуство, но няма време — апартаментът, обстановката, грижата за същите тези чешки корниз, за плочки, нещо да се направи, някога да угорори, с някого да се запознае. Суетенето става съдържание на живота. И в града вече има хора, които са открили философия за подобен живот. „Ти първо построй собствения си социализъм — казва тъстът на героя, — а другият сам ще се построи.“

Първата съблазън вече е близко — да подчини собственото си изкуство на сметката. „Не знаеш какво да рисуваш — упреква го тъстът. — Нарисувай председателя на градския съвет!“ „Ти как си станал художник? Без връзки? За нищо на света няма да повярвам!“ „Нареди момчето диригент!“

Това са почти афоризми и цяла философия. Убийствената точност на драматурга в характеристиката на героите в този филм достига почти съвършенство. Възниква желанието филмът да се цитира.

Тези зарисовки са обединени в едно цяло от анекдотичната история с картината „Самодивско хоро“. Между танцуващите на поляната самодиви, нарисувани естествено голи, целият град със замряло сърце, с трепетно предвкушване на скандала познава местната красавица, която е омъжена. И тук, в сюжета, всепроникващото и агресивно еснафство, непознаващо забраните, се живописва със същия илф-петровски размах, то е хиперболизирано, но също като по-рано узнаваемо.

„Вилна зона“ и „Самодивско хоро“ са стилистически различни филми. Но в тях е заложена общността на авторското начало, на авторското знание на живота, на неговото умение дори в гротеската да не се откъсва от точната типология и, главно, от социалната и психологическата същност на темата.

Последното обстоятелство всъщност и определя цялата идейна насоченост на Мишевите филми — осмивайки, заставяйки зрителите да обрнат поглед към себе си да не би в тяхната душа да са се появили опасните микроби, те убедително **угвържват** социалистическия морал, социалистическия начин на живот.

Въобще в българското кино вкусът към острата, вълнуващата проблематика е много

голям. И плодотворна е тенденцията да се решават тези теми без унила назидателност, без да се загубва чувството за хумор дори в най-сериозния разговор. Бихме могли да предявим към гледаните филми много упреци, но не и упрек за безконфликтност или аморфност на формата.

Общността на пътищата, по които се развиват страните от социалистическото съдружие, родството на съдбите и идеалите, естествено, определят и общността на проблемите, които занимават кинематографистите. Дори в рамките на краткия фестивален обзор нееднократно вече се срещаще повод да се отбележи тази общност. Ето още един случай.

Филмът на Иван Терзиев „Силна вода“, поставен по сценария на Боян Папазов, за съветския зрител естествено би попълнил плеядата наши филми, посветени на тъй наречената производствена тематика. Разбира се, на нейното съвременно равнище, когато чисто професионалният конфликт ни заставя отново да преосмислим привычната система от човешки взаимоотношения, собственото ни отношение към работата от гледна точка на задачите и тенденциите на цялото общество. Авторите на филма засягат проблема за волунтаризма на ръководството, за обществената активност и съзнателното отношение към труда. И всичко това във формата на изящно направена, увлекателно, в непринуден импровизационен маниер разиграна комедия.

За яснота ще вземем един съвсем обикновен и очевиден случай. На брега на пълноводния Дунав има градче, издъхващо без вода. Пресъхнали са фонтаните и пред чешмите се точат скучни опашки. Всички псуват председателя на градския съвет. Но той също е прав в прекрасните си стремления — защо е необходим на града мътната дунавска вода, щом като под краката, някъде съвсем близо текат, той е убеден в това, чисти изворни струи? За търсене на чистата „силна вода“ е подготвена специална група. Ден след ден се забива в камъните сондата, но вода няма и няма. Отдавна никой вече не вярва в нея, освен председателят.

Работата по сондирането на почвата, изсушена от слънцето, се е превърнала в проформа. Работниците се пекал на слънце, играят на карти и включват сондата само тогава, когато в далечината вдигне прах председателската „Волга“.

Но ето че на един от тях омръзва да лъже себе си ден след ден. И да получава за това заплата. Казва се Чико.

Това всъщност е всичко. Опомнил се човекът и погледнал наоколо с естествен поглед. И видял, че така не е добре. (Да си припомним аналогичната ситуация във филма „Премия“.)

Човекът е бил обществено пасивен. След това той е почувствувал потребността от обществена активност. И се оказва, че тази живителна потребност дреме у много хора — приспива я навикът. Филмът ще свърши, когато Чико решава публично да разобличи лъжата и да напише за всичко това в Градския съвет — тази акция предизвиква прилив на ентузиазъм у съгражданите му, оказва се, че всеки има какво да каже, всеки има напълно зрели, напълно държавнически съображения. Само че, защо те дремят така упорито, защо задължително е необходим подтик отвън, ето един такъв събудил се от сън Чико, за да осъзнаят себе си като отговорни членове на обществото?

Темата, както виждаме, е принципна за социалистическия съюз, кръзно зингирзсуван от активността на човешкото съзнание. Шеговитостта на интонацията не би попречила на сериозността на филма. Но именно по средата на филма сегата, веселата импровизация са отвлекли авторите някъде настрана. Сами по себе си тези епизоди с мимолетната любов, с ревността, със забавните сблъсквания на пясъчните плитчини, с падането в кладенеца и съответната суматоха са хубави, мили, обаятелни, макар и да не са освободени от нарочен комизъм. Хубав е дуетът на двамата съперници — Чико (Иван Григоров) и Флори (Филип Трифонов). Хубава е атмосферата на всеобща импровизация. Но темата, заявена в началото на филма, сега, в тези епизоди, заемащи немалко време, се загубва, потъва в пясъка. Ставайки интермедия, отход в хода на мисълта, хумористичната импровизация на авторите, техните весели зарисовки са загасили енергията на мисълта. Филмът само е пристъпил към голямата тема, посегнал е към „стръвта“ и е отплувал настрана, оставяйки впрочем усещането за талантливостта на младите автори и изпълнители, на тяхната фантазия и обнадеждаващи възможности.

Родство на душите

Винаги, когато се опитва човек да разкаже за многото и разнообразни впечатления, които предлага на заинтересования наблюдател един фестивал, изпитва съмнението: да се ограничи с пълна, но затова пък бегла информация или да избере макар и субективно (в дружеска беседа това е естествено и простимо) само някои филми от целия поток, което ще осигури пространство за задълбочаване и аргументация.

Засага ще трябва да оставим настрана един от най-забележимите филми на фестивала „Спомен за близначката“ на сценариста Константин Павлов и режисьора Любомир Шарланджиев — той заслужава самостоятелен разговор. Зад пределите на статията се оказват също твърде значителни произведения на крупни майстори — на Васил Мирчев, който

е екранизирал романа на Георги Караславов „Снаха“ със Стефан Гецов в главната роля, един наистина шекспировски по мащаб актьор, на Вълко Радев, който е създал умния, философски значителния филм „Осъдени души“ по романа на Димитър Димов, като разглежда в него проблемите за съотношението на вярата и хуманизма, догмата и живото човешко чувство. Тези филми, в чиято основа са легнали широко известни произведения на българската литература, също изискват специален анализ, макар и поради спецификата на проблемите, свързани с екранизацията на класиката. Отношенията на съвременното съзнание към материал от подобен род са още по-сложни и опосредствувани; опитите на киното да подходи към този материал обикновено са обособени, те винаги, при цялото си разнообразие, са по-академични от художествените търсения, родени непосредствено от съвременността.

Или — от живеещата днес в нас памет, жива и трепетна.

С филм, апелиращ към паметта, се закри XIV Варненски фестивал. Филмът „Бой последен“, създаден от сценаристите Свобода Бъчварова, Никола Русев и режисьора Зако Хеския по мотиви от мемоарната книга на поета-партизанин Веселин Андреев, разказва за бойните групи в българското съпротивително движение в годините на Втората световна война, за дейността на един от партизанските отряди, за растящата поддръжка на партизанското движение от населението на страната.

Зако Хеския, вече натрупал немалък опит в работата върху батални филми (ще напомня неговото епично платно „Зарево над Драва“), този път е избрал аскетично-документална стилистика на повествованието; в името на документалността на възприятното той привлича още не снимали се в киното актьори, а в драматургичното и режисьорско построяване на филма избягва прекалено изявените сюжетни акценти, традиционното деление на героите на „главни“ и „второстепенни“. Може би само образът на Пълномощника на ЦК, талантливия организатор и умен ръководител, се оказва разработен по-дълбоко и по-подробно. Авторите са увлечени от задачата да създадат своего рода колективен портрет на поколението борци, кръвно свързани с народа, черпещи в тази връзка мъжество и увереност в правотата на своето дело.

Стилистиката на филма е аскетична. Авторите са се доверили на интереса към истинност, който винаги живее у нас, и са ни предложили един разказ, който сякаш крачка след крачка реставрира миналото — хроника на живота и борбата на мъжественото поколение антифашисти. Доверили са се и не са загубили.

Историчността на мисленето, стремежът да се провери настоящето с опита на миналото, са качества, характерни за най-сериозните филми на Варненския фестивал.

И не случайно сред често повтарящите се мотиви, отразяващи борбата на българския народ за своето освобождение, се оказва мотивът за искрената, братска дружба, свързваща от древността България с Русия. И във филма „Бой последен“ има образ на съветски войник, написан с необикновена симпатия от драматурзите (тази роля се изпълнява от нашия актьор Лев Пригунов).

Изцяло посветен на темата за дружбата е филмът „Войникът от обоза“ („Братушка“), създаден от българските кинематографисти съвместно със студия „Белорусфилм“ (режисьор Игор Добролюбов). Филмът вече мина по екраните на двете страни, за него много се писа и на мен ми остава само да добавя, че фестивалната аудитория го прие необикновено топло, а критиката особено отдели проникновеното изпълнение на Анатолий Кузнецов в ролята на Казанок. Гост на фестивала, актьорът жънеше плодотворно на своята популярност. Идеите на братството, скрепено с кръв в съвместната борба, са близки на сърцето на българския кинозрител и това способствуваше за успеха на филма.

„Родството на душите“ между двата народа намира израз и в постоянния интерес към изкуството. „Духовната интеграция“ е станала знамение на времето, най-пълно и естествено изразяващо отдавнашния стремеж на двете национални култури за взаимно сътрудничество и взаимно обогатяване.

Зад всичко това стои опитът на миналото, уроците на историята. Съвместната борба за освобождаване на българската земя от османско иго. Ленинската революционна стратегия, целият опит на руската революция, станали школа за българските комунисти. Съвместната победа над фашизма. Съвместното, ръка за ръка, социалистическо строителство. Идеите на братството станаха елемент, който одухотворява двете национални култури, неотделима черта от националното самосъзнание.

Радостното осъзнаване на този факт е един от главните резултати на осемте дни, прекарани на Варненския фестивал.

И делниците, и празниците на българското кино носят делови, работен характер. Фестивалът не спира мига, колкото и прекрасен да беше той. Твърде е стремително движението, твърде е голям вкусът към търсения и обширно — полето за тях.

Фестивалът беше устремен към бъдещето, той е в движение. За неговите филми е интересно да се мисли, да се спори със създателите им, заедно с тях да се размишлява за бъдещето на нашето изкуство, за многообразието на пътищата, по които днес българското кино върви към своите нови открития.

Варна—Москва

Мисли по тв повод

ВЛАДИМИР МИХАЙЛОВ

Телевизионните фестивали все още са далече от шума и напрежението на големите кинофориуми. При тях няма онова вълнение, с което се очакват и разискват например първите награди. Няма и суетното желание даден филм да бъде забелязан на всяка цена. . . Това положение води, естествено, до една по-спокойна атмосфера, до възможност да се оценят правилно развитието и тенденциите в телевизионното кино. Ето защо по принцип е хубаво изводите да се правят не само на основата на наградените произведения, а на всичко, което може да се види. Присъствието на един критик на подобен телевизионен фестивал е важно, според мене, именно с обобщенията, които може да състави от цялостната програма, а не с коментара на отделни отличени филми или творци.

Повод за тези думи ми даде тазгодишният XIV международен телевизионен фестивал „Златна Прага“. Както винаги той завърши в края на юни, както всеки път ние не взехме никаква награда и, както си му е редът, това май отново не ни разтревожи. Нямам намерение да използвам този факт за поредната препоръка, а по-скоро ми се иска да съсредоточа вниманието си в три направления, които могат да ни осведомят за някои насоки в развитието на киното за малкия екран.

На първо място от представените на фестивала 48 филми (от които 29 в драматичната и 19 в музикалната категория) на 35 телевизионни организации от 32 страни се почувствува определена насоченост към съвременната тема. В по-голямата част от показаните телевизионни творби преобладаваха проблеми от

живота на младото поколение — първите емоционални пориви, отнoшението на младите хора към старото поколение, търсене от младежите на място в обществото, активното участие на младежта във формиране на обществения живот и т. н. Друг е въпросът, че редица от тези телевизионни филми бяха направени на средно ниво по доста олекотени откъм сериозни проблеми сценарии, но нас в случая ни интересува тенденцията, а не конкретните примери.

Не смятам, че правя някакво откритие, когато говоря за нуждата от съвременната тема в телевизионното филмово творчество. Ако сега се връщам към този въпрос, то е под влияние на пражкия фестивал и на чувството, че в родната ни телевизионна филмова продукция не всичко е наред в отразяването на съвременните проблеми. Може би историческите телевизионни поредици са много примамливи, може би има неумение да се представи подходящо актуалната действителност, не знам, но световната практика, отразена макар и само на един фестивал, говори, че изоставаме.

На второ място повечето произведения със съвременна насоченост разработваха сюжети от обикновеното ежедневие и по-специално от областта на семейството и отношенията с децата. В съветския тв филм „Ние сме заедно, мамо“ например е разказана историята на малко момче и неговото отношение към очаквания нов „баща“, това определя по-нататъшната съдба на майката. Филмът „Жулнета, която живее до нас“ на телевизията на ГДР, отличен с голямата награда „Златна Прага“, в оптимистичен дух раз-



глежда срещата между двама млади хора и значението на хармоничната семейна среда за тяхното развитие и разбиране. Проблемите на семейството като важна основа за правилното емоционално и обществено възпитание на децата бяха в центъра на вниманието и на белгийския тв филм „Коралия“; тринадесетгодишната Коралия има доста затруднения след развода на родителите си. Канадската телевизия пък се представи с филма „Йохана и нейните старци“, където старите и болни родители искат Йохана да се върне и се грижи за тях, въпреки че това може да разстрои нейния личен живот.

Както виждаме темите са близо до живота на всеки от нас, разбираеми, с възможност за пълно иден-

тифициране. Разказани са освен това простичко, без претенции, с добър професионализъм, т. е. направено е всичко, за да достигнат до многомилионната телевизионна аудитория. Тъкмо поради това си струва да подхванем отново темата за „семеините филми“ в нашето телевизионно филмопроизводство. Защото те липсват почти напълно от малките ни екрани, а са точно в изискванията и на телевизионното творчество, и на вкуса на масовата телевизионна публика. В никакъв случай предпочитанията на телевизионните зрители към проблемите на личността и интимните преживявания, обединени от семейната тема, не означават, че такива филми ще са непременно повърхностни. Напротив, значими и актуални про-



„Иохана и нейните старци“ — Канада

блеми могат да се поставят именно тук и така те ще достигнат дори побързо и по-лесно дошироката телевизионна аудитория. Трябва обаче явно по-въдхновено и майсторски да се работи в това направление!

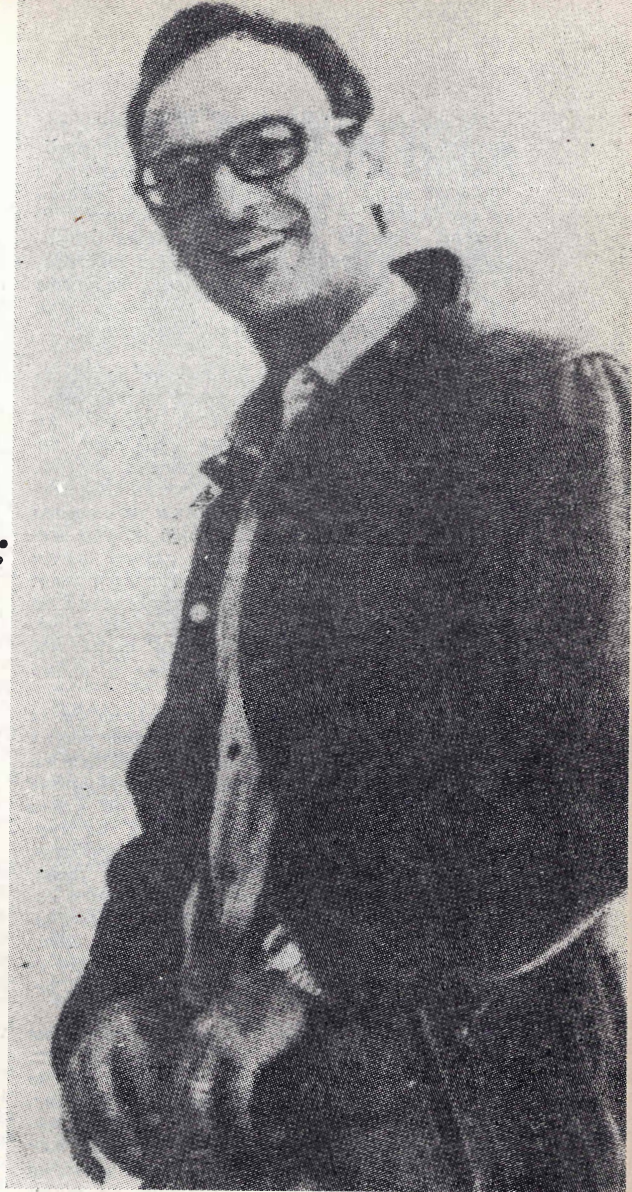
На трето място определено любопитство предизвиква увеличаващото се времетраене на представяните на фестивала телевизионни филми. Обратно на разпространеното мнение, че телевизионните зрители поради спецификата на малкия екран и условията на домашното гледане не могат да „издържат“ на дълги филми, в световното телевизионно производство, изглежда, непрекъснато нарастват минутите на филмовите тв прожекции. Това най-добре личи от една статистика, направена по време на фестивала. Така през 1975 г. на XII международен телевизионен фестивал „Златна Прага“ са били представени драматични произведения със средна

продължителност от 65 минути. На следващия XIII фестивал през миналата година тази продължителност достига 73 минути, а сега на XIV фестивал в Прага бяха представени творби със средна продължителност 90 минути. Между впрочем това е горната граница според статута на фестивала за участие в драматичната категория, което показва, че организаторите са били изненадани от прогресивно растящата тенденция за увеличаване на времетраенето. По всичко изглежда, че растящата продължителност не е повлияла на художествените качества и телевизионността на творбите, тъй като например най-дългият филм на фестивала „Една учебна година“ (113 минути) на италианската телевизия беше и сред най-добрите филми — получи наградата за режисура и наградата на международното жури на журналистите.

КАРЛОС САУРА:

„Да се доближа
до едно по-интимно и
лично кино“

Във всеки от моите филми съм се опитал да предам това, което ме интересува и вълнува. И макар нещата, които сега ме интересуват, да не са същите, както преди, бих искал да мисля, че това се дължи на една позитивна и обогатяваща еволюция. След направени 11 филма мога да кажа, че винаги съм възприемал работата си като нещо единствено и незаменимо, невъзможно да бъде повторено, окончателно. Всеки следващ път поставях на изпитание нещо толкова важно в моя живот, което да ми помогне да продължа да се занимавам кино. Защото да се прави кино, е оче-



видно неотделима част от мен и представлява една непрекъсваща страст, работа и средство за прехрана.

Ако ме накарат да определя моята траектория на кинотворец (и като се чувствавам неспособен да намеря други обяснения), ще кажа, че съм следвал, без да си давам сметка, един процес, който тръгва от общото към частното, и че моето поле на активност малко по малко се е ограничавало до тесния кръг на два-три образа, като в известен смисъл те ме представят. „Елиза, мой живот“ е по-близък до моя начин на мислене от останалите ми филми.

Не трябва да се забравя, че киното, романът или театърът са форми на изображение-и че това, което е разказано, е по-скоро плод на въображение, на базата на случилото се в действителността. В крайна сметка човек се чувства по-сигурен, ако разказва неща, които познава, по-лесно е да представяме неща, за които сме мечтали, за които си спомняме или към които сме се стремели страстно.

Когато в края на 50-те години започнах да правя кино, се чувствавах в известен смисъл разгласител на идеи, които ми принадлежаша само отчасти; сега, след изминатия път, след 11 направени филма, се чувствавам носител на своите собствени идеи. Искам да кажа, че съм по-сигурен в себе си, че знам по-добре това, което желая да направя. Във всеки случай имам чувството, че съм изминал определен път и че съм достигнал до самоопределяне и до простота, които ми позволяват да се залавя без страх с най-различни теми, да се доближа до едно по-интимно и лично кино.

Смятам, че за това е необходимо да се поеме рискът на непознатото. Когато решиш да правя кино, не можех да предположа до каква степен е необходимо ангажиране с това, което се реализира, и до каква степен другите или изискванията на другите са понякога един ужасен проблем, особено когато са в противоречие с това, което искам да направя. Ако правим само това, което искат от нас, се ограничаваме в илюстрирането на чужди идеи; ако правим това, което ние искаме, то се отразява в направеното. Това е за мен решен проблем.

Фактът, че аз сам написах сценариите на „Развълник на гарвани“ и „Елиза, мой живот“, се обяснява освен с казаното току-що и с това, че не отдавам голямо значение на сценариите на моите филми. Винаги съм бил изненадан, когато прочета или чуя интервю с някой режисьор (в последно време това е особено характерно за телевизията), в което той заявява с голяма убеденост, че сценарият е най-важното нещо. Най-важното, защо? Това е може би вярно за тези, които имат нужда от силен текст, за да го илюстрират. Това не е моят случай. Изрядните текстове не ме интересуват. Смятам, че няма никакво основание сценарият да бъде най-важната част, върху която се построява целият филм. Очевидно е, че тези, които поддържат това, не са сценаристи и нямат претенцията да бъдат.

В действителност ми се струва, че концепцията за киното-индустрия, такава, каквато е, ограничава възможностите за изява на режисьора, като го задължава да влезе в ролята на посредник между адаптацията на един успешен роман и проду-

цента, който иска да има добра стока. Като имам пред вид тази концепция, аз продължавам да защитавам моята позиция на автор с всичките последствия, които биха могли да възникнат; другояче казано, имам претенцията и желая това, което правя, да ми принадлежи изцяло. Възприемам сценария като една жива материя, пластична и поддаваща се на изменение, която придобива своята същност (дори когато става дума за литературен сценарий), чак когато филмат е изцяло завършен. Аз възприемам сценария като основа за по-нататъшна работа, която съдържа съвършенствувания и изисква промени, която е способна да се приспособи към всекидневните изисквания, към личността на актьора, към „добрите“ и „лошите“ снимачни дни.

За да достигна до тази свобода, която превъзнесам, тръгнах съм преди години — „Ловът“ (1965 г.) — от необходимостта да работя с малко елементи и да напиша една история, която би могла да бъде реализирана, като мога да променя сценария по време на всекидневната си работа и при сътрудничеството си с актьорите, докато приспособя диалога според реалната същност на самите актьори. Защото едно от нещата, които ме занимават най-много, са взаимоотношенията, възникващи по време на работа между режисьора и изпълнителите. Все повече ме вълнува ангажирането на актьорите с творбата; необходимо е те да съдействуват активно, като допринасят със знанията и с чувствителността си.

Сега се чувствавам способен да направя един филм, където и да е, ако разполагам с актьора или актьорите, от които имам нужда. С двама изпълнители, които ме следват и ми помагат, с една камера и с почти нищо друго аз мога да направя подходящ филм с единствен декор — апартамент, улица, знам ли какво още... Тази сигурност ме успокоява срещу страха от увеличаващите се трудности, с които се сблъскам, когато правя филм.

Заглавието на последния ми филм „Елиза, мой живот“ е взето от една пасторална поема на Гарсиласо де ла Вега и конкретно от следния фрагмент:

Кой би ми казал, Елиза, живот мой,
когато в тази долина, лъхани от свеж
бриз
ние вървахме и късахме нежни
цветя,

че ще трябва с една дълга разделя
да дойде тъжният и самотен ден,
който да сложи горчив край на моята
любов.“

За първи път прочетох тази поема, когато подготвях зрелостния си изпит, в книга с текстове от испанската литература. Преди две години, когато отново

прочетох Гарсиласо, попаднах на тази пасторална поема, която имаше за мен тайнствено звучене; бях очарован, покорен от нейната красота, от тайнствеността, която обертъча думите, от рефлексивната мъка на една страст без отговор. Като цяло това беше първият подтик, който ме запали да напиша сценария.

Оставаш стреснат, когато видиш как по най-неочакван път (от образ, мечта, спомен, поема, картина. . .) може да се построи основата на един роман на една театрална пиеса или на филм.

За мен работата на кинотвореца е толкова завладяваща и увличаща, че би ми било трудно да я обясня с думи. В моята работа има нещо, което върви заедно с повишената ми чувствителност; тя изисква периоди на голямо напрежение и огромна концентрация с почти болезнена интензивност. И като контраст след това мога да разполагам с време, през което да премислям и резюмирам, да гледам, да се разхождам, да разговарям, като по този начин натрупвам разбъркани впечатления, които малко по малко се организират. И така до следващия филм. . . Най-трудното е понякога, когато ми се изплъзва състоянието на свръхчувствителност, чрез която се осъществява близкият контакт с едно произведение, родено и развито в нас, но от която неминуемо трябва да се освободя.

И все пак въпреки това, което току-що казах, не бих искал моите думи да навеждат на мисълта, че считам за възвишено товакоето правя. Не вярвам нито във възвишеността на изкуството, нито, естествено, във възвишеността на моята работа. Напротив, смятам, че да се пише, да се прави кино или да се взема участие в една от изявите, наречени „художествени“, не е нито по-добре, нито по-зле, няма нито повече, нито по-малко заслуги от която и да е ръчна или интелектуална работа. Аз нямам също така това усещане за страдание, което като че ли се излъчва от някои мои колеги в момент на раждане на творбата им. Моето раждане е без мъка, дори и децата ми да са малко рахитични.

Каква цел си поставям с „Елиза, мой живот“? Коя е Елиза? Кои са образите от филма? Каква е историята, която желая да разкажа?

Когато си задавам тези въпроси, моите отговори ми се струват винаги лоши, очевидно защото е необходимо да дойде някой отвън, чужд на моята творба, за да мога да му го обясня по-добре. . . Първото усещане, което имам, когато се опитвам да обясня някой от моите филми, е, че се намирам пред стена, която отделя образите от думите и не виждам възможността за конкретна транскрипция на езици, които използват различни знаци. Освен това за мен един филм е създаден по-скоро от усещания,

приведени в образи.

Сценарият на „Елиза, мой живот“ може да бъде разказан, той е съвсем обикновен става дума за една жена, която отива при баща си, който живее изолирано, сред полята на Кастилия. 20 години Елиза не го е виждала и по време на това посещение, което се проточва по-дълго от предвиденото, двете същества се намират отново. В крайна сметка, това е историята на една среща на баща и дъщеря, но това би могло да бъде също така историята на една двойка, която скъсва, и на друга, която започва. Или филм за самотата, поражението на смъртта. . . И също така едно разсъждение върху различията, които съществуват между литературата и киното. . .

Брачната двойка е преди всичко един изход от самотата. Вече не знам къде точно, но цетох, че едно същество е един индивид и че две същества представляват множество. Двойката е изход, некачествен, но изход от самотата. Във всеки случай смятам, че отношенията между хората са страшно усложнени от формата на съвременния живот, и мисля, в частност, че съвместният живот в големите градове ускорява неизбежния процес на неговото разрушаване. По-голямата част от двойките, които познавам, са свършили с абсолютна непоносимост всеки от двамата си върви по свой път. Не знам как би могло да бъде разрешено това противоречие, което предполага личната, стигаща до егизъм изява, на която всеки има право, и участието в живота на другия — ние всички упражняваме в една по-голяма или по-малка степен желанията си за властване. Този въпрос за взаимната зависимост ме занимава от дълго време, разлеждам съм го във филми, като „Пеперминт“, „Стрес“, „Леговището“, „Ана и вълците“ и сега поразличен начин в „Елиза, мой живот“.

„Елиза, мой живот“ се отнася преди всичко до живота на човек, който, след като е живял с някого, има нужда от самота, за да намери себе си. Въщност това, което Луис, бащата на Елиза търси, е компанията на някой друг, който да го разбере и почувствува. Тъй като толкова хиляди години мъжът и жената не са били способни да намерят разрешение за своя съвместен живот, би било може би по-добре да се започне с потвърждаването на невъзможността на това съжителство, и тръгвайки отпък, да се открият аспектите, в които е възможна една моментна комуникация. Знае се, че любопитството и интересът отстъпват на навика, че страстите се уталожават и авантюрата се превръ-

ща в монотонност.

В „Елиза, мой живот“ стана нещо, което досега не ми се беше случвало: актьорите се идентифицираха с героите до такава степен, че на моменти приемаха изцяло техния образ. Това беше процес, който се осъществи по време на цялото снимане и който аз съзерцавах наполовина учуден, наполовина изплашен.

Нямам претенциите, че водя добре актьорите, но от всички аспекти, които съдържа един филм, работата с актьорите ме интересува и вълнува най-много и в бъдеще бих желал да достигна до по-пълно идентифициране с тях. Мисля, че актьорите са парии в испанското кино.

Моего сътрудничество с Жералдин Чаплин може би прехвърля отношенията, които се установяват обикновено между режисьора и неговия изпълнител. Да се работи с нея винаги стимулиращо и въпреки факта, че ние с нея се познаваме много добре, аз съм винаги изненадан от интелигентността и чувствителността ѝ и от дъха, който успява да вдъхне на своите интерпретации. Не винаги е лесно да се работи с нея, защото тя е силна натура и се опълчва понякога срещу всеки, който желае да я контролира и командва, но в тези моменти на малко инфантилен протест срещу бащината тирания, моментно упражнена от мен, тя разкрива своята чувствителност, като надхвърля очакванията ми.

Друг път, когато се чувствува освободена, без задръжките на своя затворен характер, тя се впуска в търсенето на другия образ на самата себе си — весела, безгрижна и капризна. Жералдин Чаплин е много съзнателна в своята работа, тя изучава в дъл-

бочина сценария, знае го наизуст преди снимките, прави многобройни бележки и отива чак дотам да отбелязва в тетрадка своите впечатления от една или друга сцена, вмъквайки литературни откъси — тя има литературна и музикална култура, които учудват тези, които не я познават, макар да не се хвали никога. Тя отбелязва дори подобни случки, които е преживяла или които са се случили с някой от познатите ѝ, бележки, които могат да ѝ послужат за бъдещи интерпретации. Но за мен една от най-завладяващите ѝ черти е способността ѝ за импровизация, „хамелеоновската“ леснота, с която може да улови в един миг възможностите, които ѝ предлага едно определено виждане на обстановката.

С Фернандо Рей нещата стоят малко по-другояче. От дълго време имах желание да работя с него, но по една или друга причина до „Елиза, мой живот“ това беше невъзможно. Като писах ролята за Луис, мислех за него, но след това започнах да се страхувам, че той няма да се заеме с ролята на испански хидалго. Отчитам сега, че моите съмнения не са били основателни и си дадох сметка за това, когато говорих с него за филма. Дадох си сметка, че в измисления от мен образ имах много от самия него. И разбирателството му с Жералдин, което в началото ме занимаваше най-много, беше пълно; смятам, че това се вижда във филма.

Има актьори, с които не бих спрял да работя. Те не са много, но винаги ще се появяват във филмите ми. Между тях без съмнение е и Фернандо Рей.

СССР

Режисьорът Виталий Мелников поставя в „Ленфильм“ „Женитба“ на Гогол. „Надяваме се, че кинематографското прочитане на „Женитба“ е способно да открие нови черти в драматургията на Гогол — разказва на страниците на сп. „Съветски екран“ В. Мелников. — Екранът дава възможности, недостъпни за сцената. Ще наблюдаваме героите съвсем отблизо, много плътно. Затова проблемът за психологическата достоверност в парадоксалните гоголевски ситуации е един от главните. . . Фарсовите епизоди на пиесата при подробно разглеждане придобиват драматично звучене. Бих искал да обърна внимание на трагикомичните начала на пиесата, които в кинематографическа постановка могат да бъдат интересно развити. . . Композицията на филма ще се отличава в известна степен от композицията на пиесата. Така например прочутият начален монолог в „Женитба“ при нас се намира в средата на филма. И все пак съвсем не искам да кажа, че имаме намерение да преиначим Гоголевата комедия и с това да поразим някого.“

Кои актьори ще види зрителят в главните роли? Сватбата играе Валентина Телizziна, Агафия Тихоновна — Светлана Крючкова, Анушкин — Борислав Брандудков, Арина Пантелеймоновна — Мая Булгакова. Подколяосин — Алексей Петренко.



Сцена от филма „Ленко“ сценарист—Слав Г. Караславов, режисьор—Васил Мирчев

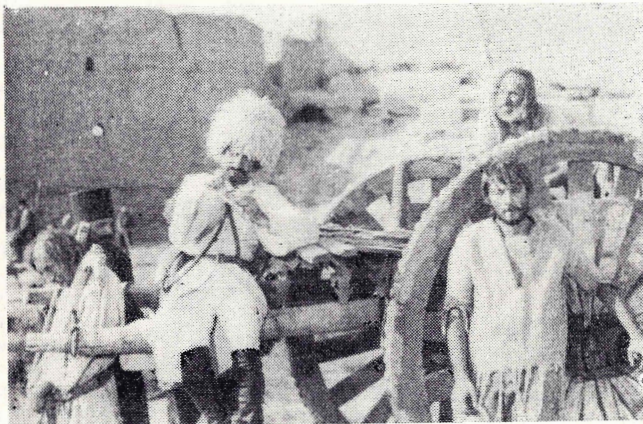
с фашистите. Дясната преса обвинява Люс в убийство. Прокурорът Берг, занимаващ се с това загадъчно дело, идва до извода, че тази мръсна игра изхожда от хора, някога свързани с Дорнброк-старши. След опит за покушение и върху живота на Люс, прокурорът, за да го запази, го изпраща в затвора. Берг разказва на Люс, че Фридрих Дорнброк се опитва да създаде нова атомна бомба.

Прокурорът има много малко доказателства и не може да действа, но той съветва Люс да направи един филм за това. Режисьорът трябва да избере или да остане в сянка, или да изпълни гражданския си дълг, да каже истината на хората. . . В ролята на Люс се снима Донатас Банионис. Прокурорът Берг играе Павел Панков (това е първата му голяма роля в киното); Хас Дорнброк — Юозас

Режисьорът Анатолий Богровски, автор на филмите „Човек без паспорт“, „Завръщането на св. Лука“, „Черният принц“, снима сега филма „Животът и смъртта на Фердинанд Люс“. Събитията във филма (сценарий Юлиан Семънов) обхващат период повече от 20 години. Действието протича в Москва, Западен Берлин, Хонг Конг, Токио, Ню Йорк. В него има около 200 големи и малки роли. Сред действащите лица са милионери и техните деца, чужди журналисти, бивши нацисти, членове на финансови мафии. . . Главният герой, немският кинорежисьор Фердинанд Люс, подхвърлен на яростни нападки за своя филм „Нацисти в бели ризи“, живее в Западен Берлин и снима рекламни филми, за да преживява. Разочарован от професията си, Люс даже не се опитва да промени пасивния си начин на живот. Но веднъж той намира мъртъв в кабинета си своя приятел Ханс Дорнброк. Ханс е син на собственика на голям военно-промишлен концерн, който в миналото е бил свързан

Сцена от българския филм „Покрив“, сценарист — Кънчо Атанасов, режисьор—Иван Андонов





Режисьорът Вили Цанков снима филма „Рали“ по сценарий на Стефан и Ивайло Дичеви

Будрайтис, съветският професор Владимир, който участва в разследването на престъпната дейност на концерта — Всеволод Сафонов. Участват още Игор Ледогоров, Еви Киви, Екатерина Василева, Евгений Евстигнев.

Режисьорът Александър Шеин поставя в „Мосфилм“ полиекранния филм „Октомврийска поема“ по сценарий на Я. Варшавски. „Нашият нов филм — е заявил режисьорът — продължава опитите на „Мосфилм“ по производството на полиекранни филми. Този техника във вид на пет сложно съединени помежду си прожекторни апарати позволява едновременно да се вместват на екрана: кадри, снети от оператора Р. Цурцуния, архивни документи, фотографии, съвременна кинохроника и поетичски редове. Не случайно казвам поетически редове, защото филмът има също и второ название „Говори Октомври“. Ние се стремим към поетическо осмисляне на историята на съветската страна от първите дни на революцията до днес.“

Младият актьор и режисьор Родион Нахапетов вече снима „Врагове“ на Горки, също в „Мосфилм.“ „В своята неголяма режисьорска практика за пръв път се обръщам към сценичната

драматургия — споделя с читателите на в. „Съветска култура“ Нахапетов. — Този удивителна пиеса като че ли наново откри пред всички, които работим над нейната екранизация, изворите на революцията, даде ни възможност да се докоснем до легендарната младост на нашите бащи и деди...“

Филмът „Ванка — Каин“, постановка на известния актьор Николай Бурляев, се счита за един от най-успешните режисьорски дебюти. В главните роли играят Наталия Бондарчук и Игор Худиев. За пръв път Бурляев се появи на екрана на десетгодишна възраст във филма „Иваново детство“ на Андрей Тарковский. Последваха филмите „Андрей Рубльов“, „Легенда“, „Картоиграч.“ За в бъдеще, както е заявил Бурляев, той смята да работи и като актьор, и като режисьор. В най-близките му планове се намира екранизацията на един от романите на Алексей Толстой.

Режисьорът Виталий Четвериков, автор на филмите „Руините стрелят“ (за минските партизани) и „Пламъкът“ (за украинското партизанско движение) в новия си филм „Черната бреза“ за пръв път извежда разказа от рамките на военното време. „В сценария на „Черната

бреза“ най-много ме привлече възможността да покажа как хората, минали през изпитанията на окупацията и войната, встъпват в другия, мирния живот с цялата негова сложност и проблеми — е заявил в едно интервю режисьорът. — Вчерашните партизани започват да строят фабрики и заводи, работят за мира. Но преминаването на хиляди хора от гората в цеха, разбира се, е било по своему трудно. Филмът ще разкаже за възстановяването на едно от най-големите предприятия в страната — Минския автомобилен завод. Главен герой е партизанинът Андрей Хмара. Авторите на сценария — М. Архипов, М. Березко и С. Поляков — са използвали факти от реални биографии.

Един от най-известните съветски актьори Кирил Лавров е бил чествуван по случай неговата 25-годишна сценична и филмова дейност. Понастоящем Лавров се снима във филма „Обратна та връзка“ на режисьора Трегубович. Неотдавна Евгений Габрилович е завършил сценарий, посветен на съвременната съветска интелигенция, в който главната роля е предназначена за Лавров.

ПОЛША

Какви нови филми се работят в творческия колектив „Профил“? Режисьорът Витолд Лешчински (който е и автор на сценария) снима филма „Магнетични следи“. Действието, нелишено от автобиографични елементи, разказва за живота на един режисьор и един музикант, за техните творчески търсения. Тези роли изпълняват Войцех Пшоняк и Ричард Чешлак. Оператор — Мачей Кийовски.

Режисьорът Ричард Ридзевски подготвя филма „Акварели“ по сценарий, написан от него, заедно с Ева Пшибилска. Това е историята за първите чувства на една ученичка от балетно училище.

Скоро ще започнат снимките и на филма „Хоризонтален пейзаж“. Този полудокументален филмов разказ за обществените и психологическите преобразувания, които настъпват на един голям строеж, се снима от документалиста Януш Кидава. Оператор — Владислав Нагн.

„Изпитание на водата и огъня“ е първият пълнометражен филм на режисьора Владзимеж Ол-

шевски. Това е екранизация на едноименния роман на Анджей Браун. Героят е инженер, който изживява морални угризения след пожара на един вече построен кораб. В главните роли — Витолд Пиркаш и Роман Вилхелми.

И още един дебют в игралния филм. Дебютира Ева Крук с филма „Палас хотел“ по романа „Карнавал“ на Станислав Дигат. Героят на този поетичен роман е филмов режисьор, който по време на един международен кинофестивал си припомня събития от войната. Ролята на режисьора играе Войчех Покора.

Много години полският критик Станислав Яницки е водил във варшавската телевизия предаването „В старото кино“, показвайки на зрителите забравени филми от детството и юношеството на кинематографа. По-късно Яницки дебютира като режисьор с няколко документални филма. Скоро по екраните на полската телевизия ще се появи неговият нов седемсерсен филм „Колко са прекрасни спомените“, монтиран от фрагменти на 46 игрални полски филми от преди войната. При това всяка серия ще бъде посветена на една определена тема. Например „Обезумялата азбука“ ще бъде антология на най-интересните комедийни ситуации, а в серията „В обятията на страстта“, както показва самото название, ще става дума за любов и страдание. . .

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

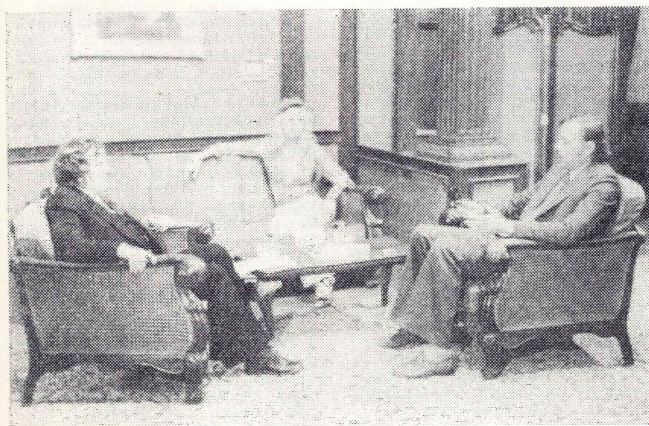
Година 1947. Събитията от войната са още живи. Много лични трагедии са замлъкнали с последния изстрел, останали са необяснени много обвинения, хора, които войната е разделила, отново се срещат. Настъпва време и на друга борба — борба за политическия характер на Чехословашката република. Опозицията в Прага, подпомогната от агенти на американското разузнаване, подготвя държавен преврат. Това е темата на новия чехословашки филм „Тихият американец в Прага“, който сега завършват Йозеф Мах и Степан Скалски. Централна фигура във филма е Чарлз Бъртън, известен с прозвището „Тихият американец“, официален представител на фирмата „Ауродента“. Той разиграва шаховата партия, от която зависи по-нататъшната съдба на Чехословакия. На втори план се разиграва и една лична човешка драма. След дълга раздяла се срещат влюбените някога Иржи и Милена, но миналото и настоящето подлагат на изпитание и проверка тяхната любов. Ролята на Бъртън изпълнява Йозеф Ланкмилер. Мирослав Заунар играе Иржи, а Милена — полската актриса Барбара Брилка.

„Утре ще си видим сметките, любезни!“ са думи, които често си разменят героите на филма



Съветската актриса Ирина Купченко в ролята на Жения Шевельова във филма „Всичко за жената“ на режисьора Юли Райзман

Сцена от филма „Умирай само в краен случай“, сценарист — Богомил Райнов, режисьор — Милен Гетов



„Утре ще си видим сметките, любезни.“ Това са две семейства, които живеят врата срещу врата. Режисьорът Петър Шулкоф в комедийен план разглежда проблема за вечните спорове между съседи, за завистта и злобата, която често обзема хората за дребни и незначителни неща. Сега Петер Шулкоф поставя филм под работното название „Това аз взимам, шефе.“ Новата сатирична комедия е насочена срещу някои слабости в производството. В главните роли — Лидек Соботу, Ива Янжурова, Петер Нарожни, Мила Мишликова.

Събитията във филма „Ако бих имал момиче“, постановка на режисьора Шефан Ухер, се развиват през 1945—1948 г. Тази драматична история за любовта между двама млади от „различни среди“ и невъзможността да се преодолеят някои вкорстенели условности се раз-



Актьорът Вячеслав Тихонов в ролята на майор Млински във филма „Фронт зад линията на фронта“, режисьор — Игор Гостев

жива на фона на обществените промени, извършващи се в страната.

ЮГОСЛАВИЯ

На 22 юли т.г. в Меленци недалеч от Белград почина кинооператорът СТЕВАН МИШКОВИЧ—БАЙ ДЖОРО. Той е звукооператор на „Песента на Балкана“—един от първите български звукови игрални филми, заснет от оператора Йосип Новак и режисьора Петър К. Стойчев. Премиерата му се е състояла в София на 3. XII. 1934 г. в кино „Роял“ (сега театър на Народната армия).

Мишкович е последният представител на творческия колектив на филма „Песента на Балкана“. Роден в Белград на 12 април 1907 г., той бе доайен на сръбските кинооператори. В Мюнхен завършва политехническо училище и така става първият образован кинооператор — сръбин. Работил е като оператор в УФА и ПАТЕ. Преди последната война в Белград основава собствена филмова къща—„Мишкович—филм“. Снимал е редица документални филми. В историята на сръбската кинематография остава като оператор на първия звуков филм „Невиновност без защита“, по който няколко десетилетия по-късно Душан Макавеев снима своите филм със същото заглавие, донесъл му международно при-

знание. След войната Стеван Мишкович се включва в дейността на младата югославска кинематография като документалист, но е и оператор на игралните филми: „Две гроздови зърна“, „Прекрасната девойка“, „Закачалка за пушки“, „Горчивата част на реката“.

Стеван Мишкович—бай Джоро остава записан в историята на сръбския, югославския и българския филм като един от пионерите на операторското филмово изкуство.

ИТАЛИЯ

Политическият кинематограф, един от най-активните отряди на прогресивното кино в Италия, представлява истинско поле на идейни и философски битки, отразяващи по своему обществените конфликти в страната. Филмът „Убийството на първо платно“ на Марко Белокьо започва с документални кадри на студентски демонстрации и сблъсквания с полиция и неофашисти на улиците на Милано и завършва с епизод от митинг на неофашисти, на който говори новозаплененият „дуче“ Алмيرانте. Между тези два епизода пред зрителите се разгръща опасна и тревожна картина, пораждаща смущение.

Като показва определена политическа ситуация в Италия, Белокьо подчертава общото без-

покойство, объркване и екстремистки крайности на известни младежки групировки, които реакцията се опитва да използува за свои цели.

Новият филм на Белокьо „Триумфален марш“ е трагичен и страшен разказ за живота на младежите, повикани на военна служба. Безсмислената жестокост в казармата осакатява човешката душа, формира идеологията на фашизма.

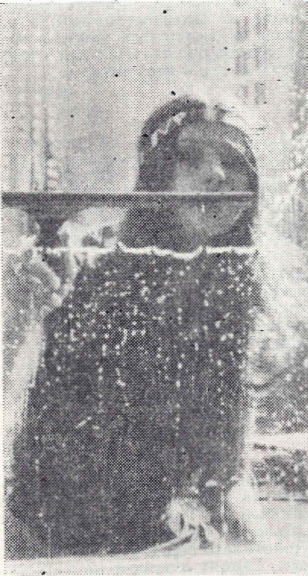
Да екранизира повестта „Проца душа“ на Флобер е било дълго носена мечта, която така и не е успял да осъществи Виторио де Сика. С тази задача се е заел младият дебютант Джорджо Ферара. Той е използвал написания от Чезаре Дзаватини сценарий за Де Сика и е поканил за ролята на Фелисите същата актриса, избрана някога от Де Сика—Адриана Асти.

Завършен е филмът „Приятелите мои“, който не е успял да довърши докрай починалият Пиетро Джерми. Това е направил неговият приятел режисьорът Марио Моничели. Филмът е остроумна комедия със значителна доза трагизъм.

По инициатива на градските власти в Сан Ремо ще бъде учреден нов филмов фестивал на името на починалия неотдавна Роберто Роселини. Фестивалът няма да има търговски характер, нито ще бъде конкурс. Първият фестивал ще се проведе през 1978 г. На него ще бъдат представени филми на Роселини, а на следващия фестивал филми на Акира Куросава.

ФРАНЦИЯ

Филмът „Прекрасната комуна“ представлява епос за едно работническо френско семейство, което живее в Южна Франция от 1890 г. до наши дни. Филмът е поставен от Рене Фере и в него участвуват 60 актьори. Любав, война, раздели и завръщания, всички семейни събития са разказани в разпокъсани спомени, а не във формата на хроника. Реконструираният свят от спомени оживява подобно на стари снимки от албум. Това са поетизирани спомени, а не реалистични събития от миналото. Диалозите са ограничени до минимум. Както отбелязва френската критика, фил-



Актрисата Анна Димна в полския филм „Обичай ме или ме изостави“, режисьор Силвестер Хечински

мът „Прекрасната комуна“ е свежа струя във френското филмово изкуство, а режисьорът Рене Фере се посочва като един от най-оригиналните сега кинотворци.

Симон Синьоре е издала неотдавна своята автобиография, в която с тъжна меланхолия си спомня младите години, спомня си незабравимите роли в „Златната каска“, „Тереза Ракен“, „Салемските вещици“. С голяма обич актрисата рисува портретите на известните режисьори Жак Бекер, А. Ж. Клузо и на своите съпрузи Ив Алгре и Ив Монтан.

Пишейки спомените си, Симон Синьоре не е преставала да играе. Тя е участвувала в серийния филм „Мадам съдия“, постановка на Надин Трентинян. Във филма „Полиция Питон 357“ на режисьора Ален Корно нейни партньори са Ив Монтан, Франсоа Перие и Стефания Сандрели. Тя изпълнява ролята на парализирана жена, която дирижира съдбата на близките ѝ хора.

Сега актрисата се снима във филма „Животът е пред мен“ по романа на Емил Ажар, получил наградата „Гонкур“ за 1975 г. Това е разказ за една бедна стара жена, за голямата ѝ любов и грижи към бездомните деца, за голямата ѝ привързаност към едно арабско момче, останало само в чуждия и голям Париж.

Франсоа Райшенбах е завършил филма „Пеле“, портрет на най-известния футболист в света. През 1975 г. шефът на мексиканската полиция ми устрои среща с Пеле във връзка с филма, който щях да снимам за него — разказва в едно интервю режисьорът. — Точно тогава Пеле се намираше в решителен момент от своя живот. Бе се разделил вече с Бразилия, но не бе приел още предложението от Щатите. Ситуацията, в която се намираше, бе много трудна. Как да направи така, че да не измени на страната си, как да поправи финансовото си положение, за да може да осъществи отдавна замислените от него проекти. Той имаше намерение да основе една фондация за изоставени от родителите си деца, които да намерят там свой дом, да се учат и да спортуват. Съгласи се да участвува във филма при условие приходите да постъпят в неговата фондация за деца.

Месец по-късно от същите побуди той подписа договор с футболния отбор „Ню Йорк Космос“. Бях свидетел на неговата нова кариера. Придружавах го от мач на мач, от град на град. Предизвиквах го към спорове, за да проникна в неговата същност. И все пак днес, когато гледам филма, имам впечатление, че не го познавам истински“.

Андре Кайят обявява война на търговците на оръжие. . . в новия си филм „Държавен интерес“. Търговията с оръжие е една от темите, които са табу за киното. Филмът представлява бурен епизод от преговорите, водени в една от африканските страни. Френският представител, висш чиновник, който води преговорите, едва там, на самото място, си дава сметка за престъпните последици от тази дейност. Филмът ще бъде polemичен. Кайят е приготвил доста голяма доза автентична информация, променени са само имената на някои лица. Във филма ще бъдат включени също интервюта с известни политически личности. Снимките, които ще започнат през септември, ще се правят във Франция, Белгия, Швейцария, Африка. Важна роля режисьорът е предоставил

Сцена от филма на полския режисьор М. Пивовски „Извинете, тук бял ли?“





Сцена от японския филм „Убиец на младостта“, режисьор Казухико Хасагава

Саверио Маркони във филма „Баща господар“ на Пауло и Виторио Тавиани



на Биби Андерсон (известна у нас от филмите на Бергман). Тя ще играе шведска журналистка.

САЩ

Във филма „Супермен“ на режисьора Ричард Донър Марлон Брандо не изпълнява главната роля. Той играе бащата на Супермена, учения Йор Ел от планетата Криптон. Йор Ел знае, че планетата е заплашена от бързо унищожение и изпраща синя си с ракета на Земята. Семейство фермери намира детето и го отглеждат. Когато пораста Суперменът става журналист. Той се бори за един по-справедлив живот на Земята. Притежава необикновена сила и нечовешки възможности. Тази роля изпълнява 24-годишният Кристофър Риввз.

Звучи неправдоподобно, че мъчноподвижният вече от години Джони Вайсмюлер отново ще

играе Тарзан... Но, разбира се, Тарзан-дядо, при когото на право от Оксфорд пристига на гости в джунглите внукут му. Сега продуцентът Пол Бейн подбери останалите актьори.

Бърт Рейнолдз, един от много популярните американски актьори, е дебютирал като режисьор във филма „Гейтър“. Сега той подготвя снимането на втория си филм „Краят“, замислен като сатирична комедия. „Режисурата е единственият напълно творчески процес при реализирането на един филм, е заявил Рейнолдз. Режисурата и актьорството са подобни на партия шах, където режисьорът „играе“, а актьорът е „пионка“.

И още един режисьорски дебют на известния актьор Джек Никълсън. Той ще снима филма „Мъжките права на Хенри Муун“. Действието се развива през XIX век. Героят е осъден на каторжна работа. Той би могъл да се освободи (което право му се дава), само ако се ожени за възрастна жена.

Стивън Спилбърг, режисьор на известния филм „Челюсти“, пише заедно с Джон Милиус сценария на филма „1941“ на тема първите дни на Американско-японската война.

След огромния касов успех на „Кръстникът“ американските продуценти замислят снимането на „Кръстникът III“. Този път авторът на оригинала Мауро Пуцо (по неговата книга са направени двете части на „Кръстникът“) няма да има нищо общо със сценария. Написал го е Александър Якобз. Действието се развива в наши дни. Герои са децата на Майкъл Корлеоне. Френсиз Копола не е дал още съгласието си за постановка на филма.

Внукут на режисьора Сесил Б. де Мил и син на актьора Антони Куин, тридесетгодишният Дънкън Куин е дебютирал пред

камерата като партньор на баща си във филма „Децата на Санчез“.

Муншапрем шанди и първият филм на Рей на езика хинду.

мата за човешкото достойнство, темата за стремежа на човека към свобода.

ИНДИЯ

Известният индийски режисьор Сатиаджид Рей е завършил филма „Игра на шах“, посветен на въстанието през 1854 г. срещу английските колонизатори. Това е екранизация по романа на

Новият филм на режисьора Мринал Сен (неговият филм „Хорът“ бе удостоен със Сребърната награда на миналия Московски кинофестивал) „Кралски лов“ връща зрителя към събития от епохата на колониална Индия. В този филм, както и в предишния, отново актуално звучи те-

Голям успех са завоювали филмите на младия режисьор Шнам Бенегал — „Кълнове“ и „Краят на нощта“, — посветени на положението на индийските селяни до провъзгласяването на независимостта на страната.

СЦЕНАРИЙ

Владимир ЯНЧЕВ



могло

Всяка история си има своите герои. Този също. Да ви запознаем с тях в съпровод на музика в стил „диксиленд“.

Рошав мъж кара колело „Пони“. На кормилото са закачени две пазарски чанти. На багажника седи малко момиченце с бяла якичка и ученическа чанта. Спортна кола „Булгар-алпин“ ги притиска нахално към бордюра и спира пред тях. От колата изскача красива жена в жакет от скъпи кожи. Момиченцето се хвърля към нея. Двете радостно се прегръщат. Те страшно си приличат. . . Рошавият мъж резервирано изчаква. Момиченцето ненадейно му хвърля ученическата си чанта и бързо се пъха в колата заедно с жената. Рошавият мъж се развиква. Колата рязко потегля. Минувачите помагат на рошавия мъж да събере моливите, гумичките и тетрадките, изпаднали от ученическата чанта.

**(На екрана започва да пулсира надпис:
ЖУРНАЛИСТЪТ — артист. . .)**

Начело на опашката в закусвалния стои енергично старче. То държи поднос с бира и сандвич. Каснерката изчислява. Старчето изважда от джоба си старовремска кожена кесия пунгия и се мъчи да я развърже. Яко стегнатата със сиджимка пунгия не иска да се отвори. Опашката нервничи. Каснерката го моли да се отстрани. Старчето впила белите си, явно изкуствени зъби в коварния кожен възел. След бурна схватка, както се казва, със зъби и нокти, пунгията е отворена! Оказва се, че е празна, а пари има в задния джоб на панталона. . .

**(Пулсира надпис:
ПЕНСИОНЕРЪТ СНЕГОВ — артист . . .)**

Контролно-пропускателен пункт на модерна автострада. Митническият чиновник води специално обучено за откриване на наркотици куче към елегантна лека кола. Кучето нахлува в колата. Собствениците чакат отстрани, държейки в ръцете си миниатюрно кученце — японска порода. Специалното куче на митничаря изскача от колата, държейки в устата си лъскава консервна кутия. Чиновникът грабва кутията. Миниатюрното японско куче се разлайва. Специалното куче злобно му отговаря. Върху кутията виждаме също кучешка физиономия. Чиновникът подозрително върти консервата.

**(Пулсира надпис:
МИТНИЧЕСКИЯТ ЧИНОВНИК — артист. . .)**

Младеж и девойка, с безстрастни лица и раздвижени челюсти, обработващи дъвки, стоят пред врата с надпис „Кабинет по сексология“. Вратата се отваря. Посреща ги възрастен мъж с папионка, набрилятинена коса и угаснала лула между зъбите. Мъжът подава ръка на новодошлите и им предлага да седнат. После дълго се мъчи да запали лулата си — запалката му изобщо не пали. В очите на дъвчещите младежи се появява печално съчувствие. Мъжът захвърля запалката в кошчето за боклук. Младежът му подава дъвка. Мъжът разкъсва опаковката и започва да дъвче. Обръща се. Кабинетът е празен. . . Мъжът с папионката остава с дъвка в уста.

(Пулсира надпис:
АКАДЕМИКЪТ — артист. . .)

От закрит камion се разтоварват хранителни стоки пред гастронома. Жена на средна възраст с платинена перука, бели чорапи тричетвърти и пишни форми под оранжевата престилка, преброява стоката и влиза в магазина. Следва я дребничък, като шиглец, експедитор. Той се мъкне след жената като лунатик, хипнотизиран от нейните раздвижени форми. Фактурите се сипят от ръцете му. Той плъсва в каса с найлонови пакети прясно мляко. Бели фонтанчета от спуканите пливове го заливат от всички страни. Жената се обръща и гръмогласно се смее като победителка, очакваща неминуемо подобен кръг за всеки, който има смелостта да върви след нея.

(Пулсира надпис:
УПРАВИТЕЛКАТА — артистка. . .)

Зад тюлена завеса със специално контурно осветление върви сцена на средновековна екзекуция. Високо на ешафода виждаме палач със секира. Стражата води осъдения. Палачът вдига секирата. Осъденият започва яростно да се дърпа. Палачът се разлюлява и цялата процесия заедно с ешафода се сгромолясва надолу. Младеж с катранена брада и впит по тялото панталон скача от стола, надува бяла пластмасова свирка и дърпа завесата. Лъсва цялата задкулисна кухня. Сред обърнатите маси и табуретки се карат млади артисти, облечени в най-различни съвременни дрехи. Младежът с катранената брада хваща за гушата осъдения и му зашлепява силен шамар, след което отново надува свирката.

(Пулсира надпис:
СТУДЕНТЪТ — артист. . .)

Огромна камion „ТИР“ от нашия международен транспорт е спрял на шосето сред полята. Едър шофьор, плувнал в пот, върти голяма манивела, после отчаяно вика към работещите в полето няколко селянки. Те излизат на шосето. Шофьорът бързо се качва в кабината. Трите селянки с мускулисти, изпечени от слънцето ръце и глезени, засилват грамадния „ТИР“. Той проработва. Селянките насмешливо викат след камiona. Шофьорът от кабината им праща въздушни целувки.

(Пулсира надпис:
ШОФЬОРЪТ — артист. . .)

Мототехника. Плешив мъж с увиснали дълги мустаци и космати ръце изкарва нова „Шкода“ от двора, върти рушвет и предава колата на ликовашите собственици.

(Пулсира надпис:
БАЙ ЖЕЛЯЗКО — артист. . .)

Луксозен ношен бар. Трима зачервени мъже на различна възраст пият шампанско и ядат бадеми на масичка около дансинга. Две танцьорки по цървулки, със супермини полочки с национални шевици разтърсват присъстващите със ситна ръченица и размахват над главите си кърпички. Оголените им до предел стройни крака правят невероятни движения, обикновено скрити под дългите народни носии. Най-старият от тримата мъже, пиещи шампанско, изскача на дансинга и се включва в танца. От малкото джобче на сакото си, вместо кърпичка той изважда двайсетачка и я върти във въздуха в такт на ръченицата. Управителят на бара връща пийналия танцьор към двамата му прители, от казвайки да вземе банкотата.

(Пулсира надпис:
МАЙСТОРИТЕ — артисти. . .)

В двора на затвора от закрыта камионетка слизат стригани затворници. Строен сух мъж с посребрени слепоочия и куфарче „Дипломатик“ ги отмята в списъка. Поредният затворник се хвърля към мъжа с куфарчето, прегръща го и се разплаква на гърдите му. Мъжът изпуска куфарчето и се хваща за главата. . .

(Пулсира надпис:
ДИРЕКТОРЪТ НА ЗАТВОРА — артист. . .

Пъстра и плътна улична тъпла в часовете на привършения работен ден.

(Пулсира надпис:
И ДРУГИ. . .)

Стара солидна кооперация. Мраморна скулптура на митичния Атлант над входа крепи върху себе си балконите. Вали дъжд. По могъщото тяло на Атланта текат водни струи. Жълти есенни листа са полепнали тук-там по него.

**Надпис върху Атланта:
ВЪВ ФИЛМА
ТОПЛО**

Входната мозайка на кооперация, върху която още личат цифрите 1936 г. Дъждовните обувки на пощенския раздавач оставят кал и вода върху мозайката. Широк мраморен вестибюл на кооперацията с безброй пощенски кутии и най-различни фамилни табелки. Раздавачът пъха в цепнатините им вестници, писма, списания и др.

Журналистът по пижама и джапанки, метнал отгоре подплата от някакъв шлифер, бързо се спуска по стълбите, ръкува се с раздавача, взема вестниците и списанията и се понася обратно към своя апартамент на втория етаж.

Насреща му се задава почти цялото население на кооперацията. Сред тях са и представените в началото герои с изключение на директора на затвора и майсторите. Екипирани в най-различни стари дрехи, пригодени за работа в мазетата, размахвайки железни кофи и лопатки, пластмасови бидони и туби всички бързат към подземния етаж.

Журналистът влиза в своя апартамент. На табелката на вратата му пише:

**Васил Иванов — Кукер
(следва име, залепено с ивица лейкопласт) и Светла Иванова**

Журналистът целува увито в многобройни одеяла момиченце, познато ни от надписите, включва стар електрорадиатор, после самодейна електропечка, приличаща на алабастров динозавър, буха се в креслото, вдига премръзналите си крака над печката и потъва в четенето на пресата.

В това време мазетата заприличват на рудник, където се набавя дневната дажба енергия. Варелите бълват нафта, брадвите цепят дърва и подпалки, лопатите гребат въглища, чуковете дробят големите буци кюмюр, вдига се въглищен прах.

Старият асансьор като подежник в мините непрекъснато изкачва от сутерена към етажите кооператорите с пълни кофи и туби.

Най-различни печки и камини поглъщат въглищата и дървата. Нафтовите печки поемат гъстата кехлибарена течност. Нажежените реотани топят въздуха. Желаната, макар и оскъдна топлина нахлува в старата кооперация. Свалят се „работните“ дрехи, мият се ръце и вратове, върху печките завират чайници. Бебешки корита и легени се обкръжават с допълнителни електроуреди. Майки, бащи, дядовци и баби се суетят с чаршафи и хавлийки. Едни съобразителни родители са сложили легена с бебето в кухненската мивка, върху крана на която е инсталирано минибойлерче „Лилипут“, което дава мигновено топла водичка.

В една от баните с голям бойлер и гъста пара се къпе жена. На пода е сложена електрическа печка за допълнителна топлина. Жената изтървава сапуна. С насапунисана глава тя го търси. Намира печката. Веригата между печката и бойлера се затваря. Мълния пробужда парата! Пискъ! В банята се втурва Митническият чиновник и измъква жена си от електрическия ад. После самият той внимателно влиза в банята с гумени ръкавици и галоши. След него в банята се вмъква синът му с гумена шапчица на главата и плавници за подводен спорт. Увитата в хавлия пострадала жена тежко диша на дивана.

Радиото прекъсва своята фолклорна програма и говорителката казва:

— Драги слушатели, ще ви предадем важно и извънредно приятно съобщение на ДСО „Топлофикация“. Четем: . . .

Жената в хавлията обръща още изплашените си очи към радиото.

— . . . В резултат на неуморна и ефикасна работа на колектива на ДСО „Топлофикация“ градската отоплителна централа е значително разширена.

Жената скача и усилва радиото.

Пенсионерът Снегов, качил се върху масата, забърсва старинен полюлей в хола. Таванът над него е изрисуван с Възрожденски сцени, пасторални мотиви и сюжети от Балканската война.

Говорителката продължава:

— . . . Това ще даде възможност още тази зима да се топлофицират шестнадесет хиляди нови апартамента, което се равнява на около двеста и петнадесет жилищни блока. Снегов скача от масата и изключва своя стар „Блаупункт“, върху който лежи красива ангорска котка.

Съобщението обаче продължава чрез мощните колонки на стерео-уредбата „Грундиг“ в апартамента на Шофьора, който пие датска бира „Туборг“.

Говорителката:

— . . . По този начин парата на глава от населението в нашия град ще подскочи с около 0,97 на сто! Тъй че на отправияния към нас често въпрос „Ща ни бъде ли студено тази зима?“, ние отговаряме с категорично „не!“.

Шофьорът отваря нова кутия бира.

Академикът с угасналата си лула заедно с жена си и кучето от порода „Дакел“ са групирани около транзистора Вэф“.

Говорителката:

— . . . Преди всичко това ще бъдат пети, шести и седми микрорайони от Северния полюс. . . (Академикът учудено поглежда към транзистора). . . Прощавайте, пояс. . . Също така районите от центъра — Възрожденски, Творчески, Оряховски и други. Пожелаваме на новите и старите ни абонати топла и плодотворна зима! (Академикът и жена му въпросително гледат към транзистора.) Драги слушатели, от ваше име поздравяваме ДСО „Топлофикация“ с песента на Пепино Галиарди „Една голяма любов и нищо повече“.

По етажите се разхлопват вратите:

— Чухте ли?! Оряховците ги включват! Ами ние? Абе, те казаха. . . и други. . .

Митническият чиновник, увит в чаршаф, с кърпа на главата и метнат отгоре балтон, изскача на стълбите. Едновременно с него на стълбите се появява и Академикът със своя „Вэф“.

„Е ун аморе. . . гранде. . .“ — пее Галиарди.

— Хайде, домсъветът, изяснете кои са тези. . . и други. . .?! Оряховците ги включват. . . Пак се подредиха, да знаете!

Митническият чиновник и Академикът с Вэф“ хукват към апартамента на Журналиста. Вратата отваря дъщеричката му.

— Баща ти тука ли е? — пита Митническият чиновник.

— В редакцията е.

— Телефон имате ли?

— В хола е. . .

В тясната, с прекалено много бюра редакционна стая Журналистът вдига слушалката с думите:

— Писма на читатели!

МИТНИЧЕСКИЯТ ЧИНОВНИК: — Кукер, ти ли си?

ЖУРНАЛИСТЪТ: — Аз съм, кой е?

МИТНИЧЕСКИЯТ ЧИНОВНИК: — Колев! Ти чу ли?

ЖУРНАЛИСТЪТ: — Какво да чуя? Кой Колев?

МИТНИЧЕСКИЯТ ЧИНОВНИК: — Абе, съседът ти отгоре, бе! Слушай, току-що предадох по радиото, че включват нови райони за парното. . . още тази зима. . .

ЖУРНАЛИСТЪТ: Разкошно! Ние вътре ли сме?

МИТНИЧЕСКИЯТ ЧИНОВНИК: — Не сме назовани, но може и да сме! Чакай, Академикът да ти каже, той е чул цялото. . .

АКАДЕМИКЪТ: — Другарю Кукер, отсрещният Оряховски райони го назоваха определено, след което допълниха. . . „и други“! Понеже сме гранична улица с тях, логично е да се мисли, че. . . „и други“ това сме ние. . .

Митническият чиновник грабва слушалката:

— Кукер, ти нали си „Писма на читатели“? А така! Грабваш колелото и духваш в „Топлофикацията“. Казваш им, че си получил много писма със запитвания кои са тези „и други“. Те всичко ще ти кажат! Давай братче, че съм по чаршаф!

Журналистът със своето „Пони“ нахлува в двора на „Топлофикацията“. Показвайки всесилната си карта „Преса“, той влиза в кабинета на директора. Директорът преглежда неговата карта, стиска ръката му, взема показалката и го отвежда пред голяма карта на градската топлофикация. Показалката на енергично говорещия директор обгражда границите на районите, предвидени за включване тази зима. Журналистът взема показалката от директора и упорито сочи една от улиците, разделена надлъж с пунктир. . . Директорът взема обратно показалката, слага я върху пунктира и я повлича нагоре. Журналистът с въпросително отворени очи плъзга ръката си надолу по пунктира. Директорът отрицателно клати глава. Журналистът нервно преглъща и показва на директора показалеца на дясната си ръка. Директорът отново отрицателно клати глава. Журналистът му показва два пръста — директорът пак отрича. . . Журналистът му показва три пръста! Тогава директорът му показва шест пръста. Устата на Журналиста широко се отваря и

той се сгромолясва между картата и бюрото. . .

До кооперацията го докарва таксиметрова „Волга“, от багажника на която стърчи колелото му „Пони“. Излиза шофьорът и измъква от колата Журналиста. Той се люлее. Шофьорът го закрепва, разтърква слепоочията му и му подава колелото.

Академикът и Митническият чиновник изскачат на улицата. Журналистът ги посреща с вдигнати като трансперант шест пръста!

— На 6 януари? — възкликва Академикът.

— След шест месеца! — гадае Митническият чиновник.

— След шест години!!! — казва Журналистът.

Сега идва реда да се разлюлеят посрещачите на Журналиста.

На въпросната гранична улица думка цигански оркестър — тъпан, кларинет и акордеон.

Към дясната ѝ страна, която е с нови съвременни постройки, пристига керван от камиони, натоварени с тръби за абонатните станции. От блоковете се изсипват радостни тълпи. Те помагат да се стоварят тръбите. Децата и бабите размахват флагчета, останали от другите празници. Оскъдното октомврийско слънце, даряващо следобед своите лъчи на дясната страна на улицата, придава допълнителен блясък на това събитие.

Достатъчно е обаче да се погледне към лявата страна на същата улица, за да се разбере цялата неравномерност на щастieto: старите кооперации са потънали в сянка, безлюдно е, прозорците са плътно затворени и зад тюлените им пердетата са застинали в униние и оскръбление физиономите на неоправданити.

Но само човек, който не познава българския дух, може да се излъже по този начин. . .

По стълбите на познатата ни кооперация хората са възбудени като пчели в кошер. Откритата шахта на стария асансьор с опънати през нея стоманени въжета дава идеални възможности за визуални контакти и дискусии.

— Балами в тази държава вече няма! — крещат отдолу.

— Че кога ги е имало? — допълват отгоре.

— Е, па. . . няма и да ги има! — обобщава Журналистът, изважда лист хартия от черна папка и енергично го размахва. — Това е молба до „Топлофикация“, другари, че всички сме съгласни при нас също да се прекара парно. . . аз я наричам „Декларация на съгласието“! Ние сега спонтанно я подписваме, после наемаме частна бригада майстори, те ни инсталират тръби и радиатори, след което. . . с всички възможни средства. . . включително и с рушвети. . . ние включваме нашия дом в потока на топлата вода! Напред, братя, и. . . това е!

— Да подписваме! Един път завинаги да го оправим! Давай молбата! — въодушевяват се всички.

Точно в този момент асансьорът се задвижва отдолу нагоре и оттам се разнася тънък, но с влияние глас:

— Протестирам най-решително! Ние нямаме съгласие, госпола, и няма защо да го имитираме!

— Дръжте се прилично, Снегов! — остро предупреждава Журналистът минаващия покрай него асансьор.

— Няма да се държа! — продължава да вика Снегов от асансьора. — Тук има хора, които категорично са против парното!

— Какво измисляш, бе? Кои са тези хора? Хайде говори де! — раздразнено реагира отвсякъде.

— Това съм аз, госпола, и господ да ми е на помощ! — заявява излизащият от асансьора пенсионер, галейки своята ангорска котка.

— Тишина! — сразява всички Журналистът. — Вие, другарю Снегов, се уповавате на бога, добре, това си е ваша лична работа, но. . . но поне до днес не съм видял от небето да падат току-така тръби, радиатори и други крайно необходими за човека предмети, защото. . .

— Достатъчно, Кукер. . . Не ставайте вулгарен! — сразява го старчето. — Сега и аз да кажа. . . Първо, мразя насилиято, просто побеснявам, когато го усещам. . . Второ, имам уникални гипсови тавани с възрожденски сюжети по тях, имам мебели, елегантно вградени в стените. . . Вие искате всичко това да бъде промушено от железни тръби?! Мерси!? Човечеството е измислило нафтата, госпола! аз се родих наново с тази възшебна течност! Имам хора. . . мога да уреда на всички, които нямат нафтови печки! Ще станем чудесна нафтова кооперация, чиста и икономична. . .

— Чудовищно, Снегов! В света остана шепа петрол! Не четеш ли вестниците?! Ще фалираме, бе глупак! — парират го отвсякъде.

Асансьорът с група кооператори потегля към Снегов.

— Я не предавай фасони! Абе, как може един човек да ни спира! Вземай писалката и подписвай! — викат те и се изсипват пред Снегов.

— Госпола, правете това чудо без моя апартамент, щом ви е толкова необходимо — хладнокръвно декларира Снегов и тръгва към своята врата.

— Но, уважаеми съседе, по наредбата има ли поне едно домакинство против, въпросът се изчерпва! Защото няма такива. . . спираловидни тръби, които да заобиколят несъгласните апартаменти! — разяснява на Снегов Академикът.

СНЕГОВ: — Тогава да оставим нещата така, както ги е подредил животът. . . Какво ще се базикаме!

ЖУРНАЛИСТЪТ: — Вие сте типичен назадничав елемент, Снегов!

СНЕГОВ — А вие какъв типичен елемент сте?

ЖУРНАЛИСТЪТ: — Аз съм за прогреса! Тотално! Във всичките му форми!

СНЕГОВ: — Аз пък съм за тези му форми, които са ми изгодни!

ЖУРНАЛИСТЪТ: — Предпочитате да се топлите със спестовната си книжка?

СНЕГОВ: — Аз казах и точка по въпроса.

КООПЕРАТОРИТЕ: — Скръзна! Самотник! Ще ти сложим книжката в ковчега, бъди спокоен!

ЖУРНАЛИСТЪТ: — Историята ще Ви осъди, Снегов, да знаете! Вие ще се срамувате от вашата нафтова течност, както ние сега се срамуваме от вас.

СНЕГОВ: — Историята да не би да ви е дала пълномощно, та се афектирате от нейното име, дру-га-рю?!

Журналистът нахлува в асансьора с въпроса: — А бе, какво искате да кажете с това натъртено дру-га-рю?

СНЕГОВ: — Аз казах.

Асансьорът потегля с виковете на Журналиста: „Не, не, не! Стойте! . . .“, но се заковава между етажите.

— Кой ме спира? — негодува Журналистът.

— Никой. . . Вие увиснахте. . . Ще продължим разговора в понеделник — пояснява му Снегов и хлопва вратата на своя апартамент.

— Защо да протакаме до понеделник? Да решим спора сега! — крещи Журналистът, натискайки копчета в кабината.

— Ами. . . днес е събота, другарю Кукер. . . — плахо напомня някой.

— Е, та какво?! — не се озаптява Журналистът.

— Техниците са на петдневна работна седмица. . . — осмелява се да поясни някой.

Дъщеричката на Журналиста, плачейки, държи поднос с нарязан хляб, супник и джезве. До нея други деца завързват с тел щипка за бельо върху прът. В асансьора, висящ между етажите Журналистът се мята като звяр в клетка. Очите му светят с нездрава светлина, той проявява всички признаци на клаустрофобия.

— Дръж се, Василе! Въпрос на минути е, братле! Пратихма хора навсякъде! — окуражават го съкооператорите.

Прътът с щипката поднася филийка хляб към кабината и я мушка в тънкия процеп на двукрилната врата на асансьора. Журналистът грабва хляба и го пъхва в устата си.

— Още! — с прегракнал глас вика той.

— Чакай, татко, ще се задавиш. . . Имаш супничка! — моли го дъщеричката.

— Давай! — изревава Журналистът.

Пак с помощта на пръта и щипката децата мушкат в кабината тънък пластмасов маркуч. Журналистът налпава червото. Дъщеричката му пъха другия край на маркуча в супника. . . . Бузите на Журналиста хлътват до последен предел.

— Качете се на по-горния етаж, че не мога да я докарам така. . . — нетърпеливо командува той.

Децата бързо изнасят подноса по-нагоре, над кабината. Супата в супника бързо намалява.

По стълбите слиза Снегов с портокалова пластмасова туба за нафта. С гордо вирната глава той минава край асансьора и тълпата. Журналистът, не изпусайки от устата си маркуча, го изпепелява с безумен поглед. . . Децата преместват маркуча в джезвото.

Снегов слиза в сутерена, където са мазетата. Пред една полуотворена врата той спира. Вътре Студентът с катранената брада, черен пуловер и впит по тялото панталон сече със сатър пита кашкавал. До него Управителката пълни спортна чанта „Адидас“ с луканки, консерви „Сокра“ и заводски компоти. Въодушевен от продуктите, младият мъж наgrabва жената и се впира в устните ѝ. . .

Недоволен цъкайки с език, Снегов отминава. Той влиза в своето мазе и любовно погалва огромен варел с нафта, сложен върху поставка. После отваря горната му капачка, пъхва в дупката маркуча и дълбоко всмуква. Портокаловата пластмасова туба започва да се пълни с нафта. Снегов в очакване кляка до нея.

Студентът и Управителката излизат от нейното мазе. Нарамил тежката чанта „Адидас“, Студентът грабва на ръце Управителката и я завърта. Тя се кикоти. Студентът загубва равновесие и залепва ханша на Управителката върху копчето на сутеренния асансьор: асансьорът с трясък проработва. В сутерена пристига Журналистът с маркуча.

Горе на стълбите децата викат „Ура!“ и заедно с възрастните се юрват след асансьора.

В коридора на мазетата Журналистът поривисто прегръща Студента и Управителката, която болезнено потрива ханша си.

— Цял живот няма да го забравя, приятели. . . Честна дума. . . Цял живот! — хълцайки от радост благодари Журналистът.

— Дребна работа, бе майна! — отвръща му Студентът.

Силен шум в дъното на коридора стряска тримата. Заедно със стенания, които постепенно заглъхват, върху циментовия под на коридора изпълзва тъмна струя. . . Студентът, Управителката и Журналистът хукват към отвореното мазе, откъдето изпълзва тъмна струя. . . Там те виждат Снегов, лежащ на пода. Върху него е паднал от своята поставка огромният варел, бльващ нафта, очите на Снегов са изцъклени.

— Ето! Това е възмездието! Ха-ха, у-ху, хе-хе! — изпада в радостна истерия Журналистът.

— Млък бе! — Удря му шамар Управителката. — Викай „Бърза помощ!“

— Веднага! — идва на себе си Журналистът и изчезва.

Студентът се хвърля към огромния варел. Надувайки жилите на врата си, той изправя гиганта. Варелът се озаптява. Управителката бърше с конци обляното с нафта лице на Снегов. Двамата изнасят пострадалия в коридора, пълен с поразени кооператори.

Бърза помощ лети из улиците на града, пресичайки на „жълто“, „червено“ и „зелено“.

Журналистът с група деца от кооперацията енергично изкачва стълбите на Института за бърза помощ. Всички са по бели престилки, с букети градински цветя, мрежа с ябълки и цигулка в калъф. Престилките за възрастни, нахлузени върху децата, метат стълбите. Журналистът е с портативен магнитофон, дъщеричката е с фотоапарат със светкавица. Последен, съвсем омотан в престилката, преодолява стълбите петгодишният Петьо, с черната папка на Журналиста под мишница. Групата нахлува в отделение с надпис „Хирургия“.

Там, в коридора, групата на Журналиста се сблъсква с група лекари и асистенти, излизашки току-що от операционната зала. Уморен хирург, с още димящи от операцията ръце, пита с досада:

— Кой ви пусна?!

— Преса, докторе! Моля. . . — самоуверено се представя Журналистът и пъха под носа на доктора своя изпитан журналистически пропуск.

— Е, не ви ли стигат стопанските обекти, та се навирате и при нас? Тук играе ножът, драги мой! — сръзва го хирургът.

Журналистът за секунда се стъписва:

— Естествено. . . Нека си играе. . . Тука му е мястото. . . Но след ножа, докторе, идваме ние, трубадурите на радостта! На децата, докторе, им е омръзнало да събират вторични суровини. Те могат повече, те поемат шефство над вашата хирургия. . . Ще пеят, ще танцуват. . . аз ви гарантирам поголовно оздравяване!

— Нови веяния! Мелотерапия! Вече не сме необходими?! — засмива се хирургът заедно със своята група.

Някой дърпа доктора за панталона. Той вижда омотания в престилка Петьо с папка под мишница и поглед на възрастен човек.

— Не се съмнявайте, докторе, историята няма да ви прости. . — остро казва Петьо.

— Добре, моето момче, но не повече от десет минути! — капитулира хирургът.

— Мерси! — казва Петьо.

Групата на Журналиста се понася из коридора и спира пред стая № 7 с табелка „Автомобилисти и други“. Те нахлуват в стаята и се стъписват: гипсирани и бинтовани от петите до главата, подпомогнати от подвесни блокови устройства, кой с вдигнат крак, кой с два, кой с разперени като ножица ръце автомобилистите представляват бял паноптикум в процес на реставрация.

— Здравейте, другари! — приветствува всички Журналистът. — Снегов. . . кой сте. . . ориентирайте ни. . .

— Чичо Снегов. . . у-ху-у-у. . . обадете се! — викат децата, като че ли са в гората.

— Тук съм, в ъгъла, какво има? — чува се от дъното на стаята гласът на Снегов.

Журналистът хуква нататък, давайки знак на децата да почакаят. Той открива своя опонент, седнал върху леглото с гипсиран гръден кош и дясно рамо. Подпряна от гипса, ръката на Снегов стърчи напред, напомняйки хитлеровския поздрав. Лицето на Снегов е намусено и злобно.

— Какво е това, Снегов? — мръщи се Журналистът. — Вие ме шокирате. . . Пуснете ръката си!

— Не виждате ли, че по независещи от мен причини я държа така? Цял живот съм мразел това движение!!!

— Я дигнете и другата! — командува Журналистът. — А така, браво! Сега приличате на гимнастик! — и Журналистът бодро стиска протегнатите към него две длани на

старчето. — Въпреки всичко не сте забравен, Снегов. Деца! — вика Журналистът.

Пред Снегов изникват децата от кооперацията и го отрупват с цветя, ябълки и целувки.

Снегов се просълзява:

— Трогнат съм. . . Трогнат съм, деца. . . . Благодаря! — шепти той.

— Драги Снегов, тук е топло — констатира Журналистът.

— Да — отговаря Снегов.

— Радиаторите работят добре. . . — мечтателно продължава Журналистът.

— Да — тихо отговаря Снегов.

— А нас ни чака зима, нали?

— Пак ли почвате, Кукер!? — намусва се Снегов.

— Чуйте ги. . . — казва Журналистът.

Нежен звук на цигулка прорязва акустиката на стаята. Сицилианската мелодия от филма „Кръстникът“ напоява въздуха. Строени около леглото на Снегов, децата встъпват страстно и заангажирано:

„Нима животът е живот без топлина-а?

Нима мечта е само топлата вода-а?

О, не! О, не! О, не! О, не. . .

ний да загинем май ще бъде по-добре!

Очакват ни студени, тежки, зимни дни-и,
вихрушки ледни, снежни ще обгърнат ни-и!

О, да! О, да! О, да! О, да-а. . . .

когато някои пестят от топлина-а!“

— Чувате ли, Снегов?! — добавя от себе си Петьо.

Около отворената врата на стаята се струпват болни и болничен персонал.

Хорът довършва:

„Родени сме под слънцето на тази земя-я!

Родени сме от обич и от топлина-а!

О, не греши! О, не греши!

Вземи писалка и веднага подпиши-а!“

Откъм коридора избухват аплодисменти. Гипсираните фигури викат „браво“ и „бис“.

Снегов се държи за гърлото и пита зададено:

— Чий е текстът.

— Мой — скромно казва Журналистът, подава на Снегов писалка и му поднася молбата до Топофикацията за подпис. Разтърсван от ридания, Снегов подписва. Децата бурно го прегръщат и целуват. Журналистът му поднася микрофона и Снегов с трептящ глас произнася:

— Драги съкооператори. . . Тук, . . . в хирургията. . . аз разбрах какво е топлина. . .
Аз коренно променям моето становище по парното! Турете пепел на всичко, не спирайте прогреса! Ваш Снегов.

Момиченцето на Журналиста шраква със светкавицата на фотоапарата.

На стъклената входна врата на кооперацията виси залепена със скок, снимката на Снегов с децата в болницата. Вали силен дъжд. От вратата излизат с чадъри Журналистът, Управителката, Академикът и Митническият чиновник. За секунди те спират пред снимката, ехидно се разкискват, после излизат на улицата и застават, треперейки от влагата, под стряхата на кооперацията.

От завоя се показва дъскав от дъжда „Кадилак“, стар модел, но много запазен и огромен като вагон. Тъй известява за своето пристигане с модерния за едно време музикален клаксон „Ла кукарача-а-а“ и плавно спира пред кооперацията. От него слизат трима мъже на различна възраст — Майсторите, които сме видели в надписите да пият шампанско в бара.

Като „портиери“ в реномирани хотели Журналистът, Академикът, Митническият чиновник и Управителката надвесват над тях своите чадъри, и ги повеждат към входа. Майсторите имат походка на „звезди“ от уестърните. Процесията изкачва стълбите на кооперацията. От вратите по етажите надничат предани физиономии. Майсторите от време на време вадят по една ръка от джобовете си и я вдигат в поздрав.

— Заповядайте! — казва Академикът пред широко отворената врата на своя апартамент.

Пред вратата жена му държи поднос с три чашки вишновка. Майсторите я подминават все едно, че я няма. . . Тя тръгва след тях, но академикът я спира, смразява я с поглед и процежда:

Стига икономии!

Той на един дъх изпива една от чашите и изчезва в апартамента. Журналистът и Митническият чиновник изпиват останалите две чаши.

Управителката казва на разстроена жена на Академика:

— Другарко Шопова, те се движат с „Кадилак“, а Вие... Вишновка...

— Ама тя е хубава! Домашна!

УПРАВИТЕЛКАТА: — Хубаво за нас, ама те са с „Кадилак“...

Вътре в апартамента Академикът налива на майсторите, седнали в кожени кресла, джин „Гордон“ в кристални чаши и реже лимон. После с една малка сребърна виличка им пуска резанчетата в чашите.

— Мерси! — хорово казват майсторите и вдигат чашите.

— Вие няма ли да пиете? — пита един от тях.

— Ние, общо взето, отбягваме... — казва Академикът.

— Сори! — хорово казват майсторите.

Тримата отпиват голяма глътка.

ЖУРНАЛИСТЪТ: — Другари! Това са двата екземпляра на проекто-договора. Един е за вас и един за нас...

Разклащайки леда в чашите, майсторите бегло преглеждат договора.

— Няма ли някаква музичка? — пита един от майсторите и се ухилва на Управителката.

Академикът бързо става и пуска Моцартовата „Малка нощна музика“. Управителката ефектно кръстосва пълните си крака...

ЖУРНАЛИСТЪТ: — Мисля, че интересите на двете страни са стриктно спазени.

ЕДИН ОТ МАЙСТОРИТЕ: — Капарото е малко. Останалото е о'кей.

МИТНИЧЕСКИЯТ ЧИНОВНИК: — Колко според вас трябва да бъде?

МАЙСТОРЪТ: — 500 на апартамент. Останалото е о'кей.

ЖУРНАЛИСТЪТ: — Ние на общо събрание гласувахме по 100.

ДРУГ ОТ МАЙСТОРИТЕ: — 100 лева се дават на хамалите, за да ви качат едно пиано, и то на партера.

УПРАВИТЕЛКАТА, кръстосвайки краката си: — 150 момчета, пък пиенето и мезето е от мене!

ЕДИН ОТ МАЙСТОРИТЕ: — Мадам, със 150 ние зареждаме „Кадилака“, за да отидем до „Шумака“...

ДРУГ ОТ МАЙСТОРИТЕ: — За 150 можем само да ви повозим...

Майсторите изпразват чашите и стават.

АКАДЕМИКЪТ: — Да не изостряме въпроса, другари! Седнете, моля! — и налива нови порции джин.

ЖУРНАЛИСТЪТ: — Последно, ама молим по човешки!!

МАЙСТОРИТЕ: — 400 на апартамент и без разговори, щото нямаме време.

ЖУРНАЛИСТЪТ: — Как мислите, другарю Академик?

АКАДЕМИКЪТ: — Вижте какво, тези пари и без това влизат в общата сума, предвидена от нас в договора, нали?

МАЙСТОРИТЕ: — Сумата е о'кей!

— Е, тогава има ли смисъл да се циганим?! — пита Академикът своите партньори.

— Нямате! — хорово отговарят вместо тях майсторите.

— Поправям капарото и моля всички за подпис... — обещава Журналистът.

Пневматичен пистолет се впира в цимента на пода с откъртения паркет. Започва разрушително-съзидателната експресия на майсторите... Облечени вече в работни дрехи, единият с пистолет, а другите двама с големи чукове и къси ломчета, те кърят мазилката, тухлите и цимента в тялото на старата кооперация! По таваните и стените се отварят първите дупки-рани. Отместват се мебели, гардероби, кревати, готварски печки и хладилници, в някои кухни се свалят мивките. Трясък, прах, парчета. Старите хора слагат памук в ушите, изплашените бебета реват, домашните животни се покатерват по гардероби и бюфети. Папагалчетата и канарчетата беснеят в клетките.

Паралелно домсъветът събира капарото. Журналистът дава разписките, а Митническият чиновник слага парите в картонена кутия за обувки.

Пристига болнична линейка. С помощта на шофьора от нея излиза Снегов. С наметнат на раменете халат и гипсирани гърди той прилича на живо плашило. Подпряна от гипса, дясната му ръка продължава да стърчи хоризонтално. В нея той държи пунгията. Снегов бива тържествено посрещнат от домсъвета в апартамента на Журналиста. Той дава капарото и получава разписката. След това с помощта на шофьора на линейката той се качва в своя апартамент. Отгоре наближава картечната пукотевица на пистолета и тежките удари на чуковете. Шофьорът по указание на Снегов разстила вестници по ъглите на хола, където се очакват да паднат парчета от тухлите и мазилката. Голяма дупка обаче се появява с трясък в центъра на уникалния гипсов таван, откъсвайки главата и сабята на един от Възрожденските герои...

Снегов изкрещява: — Варвари! Какво вършите?!

— Грешка! Ще я оправим! — чува се отгоре.

Устните на Снегов шепнат проклетие, очите му се затварят и шофьорът изнася в

безсъзнание своя пациент към линейката. Тя отново се понася към болницата.

Напращени от главата до петите, майсторите броят капарото в картонената кутия за обувки, дават разписка, взимат инструментите и се запътват към „Кадилака“. Домсъветът се движи след тях, уговаряйки следващите въпроси и срокове. „Кадилакът“ поглъща инструментите и майсторите с картонената кутия за обувки. Той плавно потегля и изчезва зад ъгъла заедно с музикалния клаксон „Ла кукарача“. Домсъветът с разписките с ръцете гледат след него с надежда. . . .

Кооперацията е потънала в необикновена тишина. . . Като след грандиозна битка по бойното поле бродят кооператорите, метейки и чистейки апартаментите си. Вади се памук от ушите, омаломощените бебета заспиват в краватчетата си. Обезобразените подове, стени и тавани напомнят за артилерийско нападение. Но това е само мимолетна тишина.

Журналистът се връща в своя апартамент и застива. . . Отвсякъде се чуват разговори, виене на прахосмукачки, кавги с децата, лай на кучета, шум на клозетни сифони, съобщение за нивото на река Дунав и пр. Всичко това прилича на радиостанция, предаваща десетки програми едновременно.

Журналистът забелязва непознато за него бебе, което се хили и пълзи към него по пода! Той вдига бебето и се оглежда учудено. . . Зад стената се чува панически глас на бабата:

— Къде се дяна Коленцето?!!

— Тук е Коленцето! — вика Журналистът и връща бебето през голямата дупка долу в стената. . .

От дупката в тавана в хола на Журналиста се сгромолясва ангорската котка на Снегов. След нея в апартаментата пада разяреният Дакел на Академика. И двете екзалтирани животни със съскане и лай изчезват през други дупки.

— Ало, Тенев, имаш ли цигари? — вика Журналистът на шофьора от международния транспорт.

— Само че „Мелник“ — отговаря той и през дупката в стената се появява едра космата ръка с цигара и запалка. Журналистът поема с уста цигарата от ръката, която му шраква запалката.

— Готово, мерси! — благодари Журналистът.

— Имаш ли кафе, че нашето свърши? — вика Шофьорът.

— Правя отлично еспreso, отивам да го приготвя! — съобщава му Журналистът тръгвайки към кухнята.

Там, в дупката на тавана се появява загриженото лице на Митническия чиновник — Василе!

— Да, Колев, кажи? — вдига глава Журналистът.

— А бе, малко пикантна история. . . обяснява отгоре Митническият чиновник. — Счупах ни клозетната чиния, братче.

— Сериозно? Ех, мама му стара. . . съчувствува Журналистът.

— Та . . . такова . . . ако може да ти ползуваме клозета, че сам разбираш закъде сме . . . — моли съседът.

— Разбира се, другарю Колев. Заповядайте, когато ви потрѣбва, не се смущавайте. . . кани Журналистът.

— Много ти благодарим предварително! — остава доволен Митническият чиновник.

— Търси се „Хумана“ — вика жената на Академика.

— Кой търси? — обаждат се отгоре.

— Динева на партера! — информира жената на Академика.

— „Хумана“! „Хумана“! Кой има „Хумана“?! — се понася из кооперацията.

От таванската стая младо семейство с детско креватче в стаята се обажда:

— Ние имаме!

— Пускайте! — им викат отдолу и младата майка пуска пакета в дупката.

Пакетът трѣгва по вертикала надолу, после по хоризонтала, после пак по вертикала и пристига в кухнята на Динева.

— Благодаря! Утре ще я върна! — крещи тя и изсипва „Хуманата“ във вряща емайлирана тенджера.

— Утре ще я върне! Утре ще я върне! — се понася нагоре.

По дупките, които се превърнаха в своеобразни домофони и снабдителни канали, се разменят „Добруджа“ срещу „Ръжен“, дафинов лист срещу черен пипер, банани срещу кебапчета, „Вечерни новини“ срещу „Ехо“, бира срещу нектар и пр.

При журналиста тревожно звъни звънецът на вратата. Той отваря. На стълбите чака цялото семейство на Митническия чиновник. Те са нервни и не могат да стоят на едно място. . .

— Здравейте, другари. . . Действайте! — окуражава ги Журналистът.

Цялото семейство се понася към тоалетната. Чува се музикалната заставка на телевизионното предаване „По света и у нас“. Кооператорите се настаняват около телевизорите дъвчейки десертите си.

Мраморното тяло на Атланта е покрито със слана. Сребърните ѝ нишки са се вплели в неговите каменни коси и брадата, създали в очите му мрежести зеници. . .

Митническият чиновник загрява своя „Фолксваген“. От апартаментите си предпазливо излизат Академикът и Журналистът, облечени в шлифери. Чувайки хлопването на вратите, и двамат замират на място. Журналистът леко изсвирва и Академикът му отговаря. Двата хукват надолу. На партера обаче те биват засечени от Кошлева, жена в манто и с хляб в ръка. Едното око на Кошлева е полузатворено от някакъв дефект, което ѝ придава вечна подозрителност.

— Къде са ония идиоти? — прегражда им пътя Кошлева.

— Без нерви, без нерви, другарко Кошлева. . . — отвръща Журналистът и се шмугва покрай нея.

— Отиваме да ги търсим и да ги активизираме. . . — успокоява я Академикът и също изскача навън.

— Активизирайте ги! Че ние вече съвсем сме наелектризирани! — крясва след тях Кошлева.

В двора Академикът и Журналистът попадат в полето на зрение на Бай Желязко, който изчуква повредената кола на някакъв клиент в своя шперплатов гараж.

— Ей! — вика бай Желязко. — Какво става?

— Бъди рахат! Днеска са тука!

— А не са тука, а ви изчуквам главите! — крещи бай Желязко изпод колата.

Двата се мушват във „Фолксвагена“ и колата потегля.

— Договорът във вас ли е? — мрачно пита Митническият чиновник.

— Тука е! Силвестър Дочев, „Пашалийска“ № 21 — поглежда в договора Журналистът.

Колата спира пред милиционерски капитан.

— Улица „Пашалийска“, другарю капитан? — пита любезно Митническият чиновник.

— Циганската махала, в началото — отговаря капитанът.

„Фолксвагенът“ навлиза в циганската махала и спира пред занемарена къщичка с номер 21, начертан с въглен. Домсвещът чука на вратата. Излиза млада циганка, която довършва филия с масло и конфитюр.

— Айше, Силвестър в къщи ли е? — пита Журналистът.

— Аз не съм Айше, бе чичо, аз съм Буряна!

— Буряна ли си? Браво. . . Много хубаво! Та Бурянче, викни Силвестъра! — моли я Журналистът.

— Нема го, чичо, нема го!

— Че къде е? — пита Журналистът.

— Нали ти казах, бе чичо, нема такъв Силвестър тука. . . Баща ми се казва Яшар Джафаров! Питай другите! — обяснява младата циганка.

— Как да няма бе?! — ядосва се Журналистът.

— Да ти гледам на ръка, бе чичо, всичко че ти казвам! — предлага Буряна и награвва ръката на Журналиста. — Ей, измъчена душа имаш, бате. . .

Митническият чиновник и Академикът нахлуват в това време в къщичката. Там те остават твърде изненадани. . .

Невзрачна и скапана отвън, къщата вътре е обзаведена със скъп млечнобял спален гарнитур в стил „Късен барок“ с много огледала! Подът е покрит с ярък мокет! Фабрична нафтова печка и гърмящ цветен телевизор допълват картината! Сурия мургави малки циганчета, раждани, изглежда, едно след друго, са разхвърляни между белите мебели, като живи черни петна: двамина още спят, легнали напреко в голямото легло, а многобройните възглавнички покрай стената показват, че през нощта то побира всички; други се решат около бялата тоалетка с овално огледало; трети гледат сутрешната програма около телевизора; четвърти търкалят играчки по мокета. Всички деца вперват своите очички-въгленчета в смаяните гости.

— Машала-а-а-а, аркадашлар бе!!! — възкликва от удивление Митническият чиновник. — Бързо казвайте де е баща ви?!

— У „Чистотата“! У „Чистотата“! — грават циганчетата с гордост.

Големият бял гардероб се отваря внезапно. Вътре между дрехите седи на гърнето още едно полуголо циганче. То скача от гърнето с протегната ръка и се затичва към гостите:

— Давай стотинки, бе чичо? Че ти пеем, бе бате! — и започва да върти губеци заедно с песента:

— Тате бе-е-е, тате, бе-е-е,

Двеста лева пари ли са-а-а?!

Неговите братчета и сестрички скачат от леглото, зарязват телевизора и играчките и, верни на своята кръв, се присъединяват към него с протегнати към гостите ръце:

— Тате, бе-е-е, тате бе-е-е,

Двеста лева пари ли са-а-а?!

Синко бе-е-е, синко бе-е-е,

Двеста лева малко ли са-а-а?!

Тъм дъръ-дърам, тъм тара-дъръм!

Академикът и Митническият чиновник се бъркат и раздават стотинки. После изхвърчават навън, където Буряна търка брадичката си с левчето на Журналиста.

— Няма ли го? — пита Журналистът.

— Няма! — отговаря Митническият чиновник.

Домсъветът потъва в колата. Циганският малолетен ансамбъл, начело с Буряна, продължава без умора своето „Тате бе“ и губещите. Колата форсирано потегля.

Там, след кратко мълчание:

— Въпреки всичко... да ви призная... в мен остана някаква неяснота... — споделя Журналистът.

АКАДЕМИКЪТ: — Анализирайки случката, аз заключавам, че Силвестър Дочев е таен любовник на Буряна, когото тя изкусно укрива с песните и танците на малчуганите... И следователно, ако ние сега внезапно се върнем... .

— Давайте втория адрес! — троснато казва Митническият чиновник.

Журналистът поглежда договора.

— Манол Салабашев, „Бостановци“ 38.

Колата се друса по неравния паваж на „Бостановци“ и спира срещу номер 38. Точно над него на оградата виси повяхнала табела „Дом на покойника“. Лицата на тримат в колата придобиват изражение на гневна подозрителност. Зад оградата, от малката черковичка долита черковно пеене. Към оградата се приближава служител от гробищата

Митническият чиновник сваля стъклото и вика:

— Абе, друже, Манол Салабашев да работи при вас?

Служителят зад оградата:

— При нас не е работил, ама е тука... .

ЖУРНАЛИСТЪТ: — Как да ви разбираме?!

— Опяват го — отговаря служителят.

Домсъветът изскача от колата.

— Как ще го опяват, когато той има задължения към нас? — негодува Митническият чиновник.

— Те, задълженията, нали знаете, са дотук — парира го служителят от гробищата.

— Как ще са дотук? Задължението си е задължение, байно. Все върху живите ли ще ги трупаме?! — разгневява се Митническият чиновник.

Домсъветът се понася към черковичката. Пред вратата ѝ, откъдето се чува опелото, тримата се заковават пред пресния некролог. От печалния лист с надпис Манол Котев Салабашев, роден през 1897 г., ги гледа благороден старец, нямаш нищо общо с нито един от техните майстори... .

В колата цари объркано мълчание. Митническият чиновник пали цигара и не бърза да потегли. Журналистът вяло разгръща договора.

— Венцислав Модев, улица „Зелена трева“ № 1 — прегракнало казва той.

Митническият чиновник пита:

— Зелена трева или зелен хайвер?!

— Хайверът не може да бъде зелен... — възразява Академикът.

— „Ален мак“ 10! — командува Митническият чиновник и форсира колата.

„Фолксвагенът“ спира пред районното Управление на МВР. Домсъветът слиза от колата и се ръкува с часовоя. Той ги насочва вътре в сградата.

Градът е потънал в снежна виелица. Уличните лампи хвърлят мъглива светлина. Хората с топли дрехи и увити в шалове лица се хлъзгат и се люлеят. Хвърчат смъкнатите от главите им шапки.

„Фолксвагенът“ на Митническият чиновник спира пред една сграда в града. Той бързо слиза, изкачва стълбите и нахлува в „Кабинета по сексология“. Посреща го разтрепераният Академик и заключва вратата.

— Днес по обед Снегов е стрелял в Журналиста! — съобщава Академикът.

МИТНИЧЕСКИЯТ ЧИНОВНИК: — Ами?!

АКАДЕМИКЪТ: — Изчакал го пред редакцията... . Искал веднага парите, които е дал за капаро, плюс обещетение за тавана и стените, и за страданията, които Кукер му е причинил... .

МИТНИЧЕСКИЯТ ЧИНОВНИК: — Абе, трябваше да му бутне една десетачка, колкото да отърве живота, пък... .

АКАДЕМИКЪТ: — Кукер е имал в себе си два лева... . Снегов с насмешка ги отказал.

МИТНИЧЕСКИЯТ ЧИНОВНИК: — Утрепа ли го?

АКАДЕМИКЪТ: — Не! Пистолетът е засекъл и докато Снегов е презареждал, Журналистът се качил на трамвая и заминал.

МИТНИЧЕСКИЯТ ЧИНОВНИК: — Че тоя ахмак, колко ли е презареждал, че

оня. . . .

АКАДЕМИКЪТ: — Сигурно дълго е било, защото Журналистът разправя, че трамваят е спрял на следващата спирка, когато Снегов е гръмнал. . . Кошмар!

МИТНИЧЕСКИЯТ ЧИНОВНИК: — Абе, афиф работа. . . Измишльотина!

АКАДЕМИКЪТ: — Никак не е афиф, другарю Колев! Това е факт! Кукер сега пак ми се обади и каза, че взима отпуска и минава в нелегалност. Ето, даде ми и явката с телефона. . . Аз затова ви извиках, да видим дали ние да се прибираме тази вечер или. . .

МИТНИЧЕСКИЯТ ЧИНОВНИК: — Искаш да кажеш, да не би да е мръднал, че и нас. . . .

АКАДЕМИКЪТ: — Защо не! Вижте какво, другарю Колев, мъжният климакс често захксява и е възможно Снегов именно сега да го изживява!

МИТНИЧЕСКИЯТ ЧИНОВНИК: — Е, ние какво. . . Заради туй да не спим у дома си, що ли?!

АКАДЕМИКЪТ: — Тогава, много ви моля, другарю Колев, да ме придружите чак до вратата.

Кооперативният Атлант с бяла брада и снежна шапка на главата продължава да крепи кооперацията. Той прилича на Дядо Мраз, забравил някъде шубата.

Митническият чиновник с дълга дъска и Академикът потъват във входа и предпазливо изкачват стълбите. Няколко стъпала преди една от площадките те почти залягат. Под потъмнялата месингова табела с надпис „Вениамин Снегов“ е шпионката, също месингова пластина с няколко орнаментни дупки, приличащи на детелина.

Митническият чиновник набожда фуражката си върху дъската. Показва я в пространството пред шпионката. Чува се щракане и шпионката с оглушителен трясък изригва пламък и кълбо дим. След това зад вратата се чува нервно кикотене, смесено с остра кашлица.

— Казах ли ви?! — шашва се Академикът.

Митническият чиновник разглежда потъмнялата от пушек фуражка. — Къор-фишек. . . Кремакия от времето на Филип Тотю. . . Хайде, бягайте, докато го презареди, можем да вечеряме.

Академикът стремглаво преминава площадката и хуква по стълбите нагоре. Митническият чиновник се изправя смело на площадката, нахлузвайки фуражката:

— Ей, Снегов, престани да ми цапаш фуражката, че. . .

Зад вратата се чува ново щракане. Митническият чиновник изненадано отстъпва към отстречната стена. Шпионката бълва нов пламък и дим!!

Митническият чиновник, заприличал на негатив, хуква надолу. Върху опушената стена остава негов светъл силует с контурите на фуражката.

Зад вратата се чува хомеричен смях на Снегов. С два големи пушещи комитски пищови и потъмняло лице той отваря широко вратата и вика: — Тук няма да има мир, докато не оправите всичко! Ще ви тероризирам!!!

Чува се далечен телефонен звън. Снегов бързо затваря вратата и хвърля димящите пищови в кофа с вода. Нажеженото оръжие се обвива в пара. Снегов отпущва дупката в пода на антрето.

Долу в хола момиченцето на Журналиста, свивайки се от студ, говори по телефона:

— Ало, татко, кажи. . . Не, не ми е студено! От милицията? Не са се обаждали. Какво? Да говоря по-тихо? Добре, татко. Какво? Към 8 часа да ти донеса пуловера в бюфета на гарата? Добре, татко.

Снегов, надвесен над дупката, вика, подражавайки на детския маниер на говорене:

— Кажи на татко си, че към 8 часа в бюфета ще му пръсна главата. . . Високо му кажи!

Момиченцето весело повтаря:

— Татко, чичко Снегов вика, че към 8 часа ще ти пръсне главата!. . . Не, не е при нас, няма да му отворя. Той вика през дупката! . .

Момиченцето се разкиска и предава на Снегов отговора:

— Чичко Снегов! Татко казва да си затваряте устата, защото може да ви падне чейнето пред дупката. . .

СНЕГОВ:—Кажи му, че чейнето ми е добре закрепено, че мога направо да го схрускам като морковче. . .

Момичето предава:

— Татко,. . . ало, той може да те схруска като морковче!

— Като нищо ще го схрус. . . — Снегов мълква и наистина в апартамента на момиченцето пада неговата горна розова челюст.

Момиченцето се превива от смях:

— Татко! Татко! Зъбите на чичо Снегов са при нас. . . Ела веднага. . . Много са смешни. . . Чичко Снегов. . . татко казва, че Ви е предупредил!

Фъфлейки гневни думи, Снегов бърза надолу по стълбите и панически натиска звънеца на Журналиста. Момиченцето рязко отваря вратата, хвърля челюстта и я захлопва.

Дакелът на Академика, който се връща от зимна разходка заедно със стопанката си, улавя чейнето и се понася нагоре по стълбите. Снегов хуква след него, викайки с обезобразена дикция:

— С-о-о-й, с-о-ой, хусенсе!

— Дики! Дики! При мен! — вика жената на Академика.

Академикът тревожно отваря вратата на апартамента си:

— Какво се е случило? Какво носиш, Дики?

Дакелът се мушва в апартамента, след него нахлува Снегов, след него жената на Академика. Чув се ръмженето на Дики. Академикът хлопва вратата.

В спалнята, под кревата Академикът се разправя с Дики. Дики протестно лае.

Академикът се появява с челюстта на Снегов.

— Мили съседе, моите извинения. . . Дики сигурно е бил гладен.

Снегов грабва челюстта, укрива я в джоба на шубата и нервно казва:

— Не ме наисайте мии! Не съм ви юбовниса!

— Дики се извинява заедно с нас. . . — успокоява го жената на Академика.

— Къде са майсоните? Къде са аднатоните? Къде са паите?! — вдига трудно разбираема връва Снегов.

АКАДЕМИКЪТ: — Но, драги съседе, . . .

— Вий подкепихте тоси некадъник, кото се наесе погесивен! — не се озъптява Снегов.

Кошлева, която е с полузатворено ляво око, отпущва дупката към апартамента на Академика:

— Тези пари през носа ще ви изкараме, да го знаете от сега! — крещи тя.

Снегов вика с пълна сила: -

— Гулаци, които зават 5 хиляди ева ф хусия за обуфхи на непофнати хоа!!!

АКАДЕМИКЪТ: — Но скъпи съседе, те сигурно имат трудности с тръбите. . . и тяхната не е лесна!

Шофьорът вика от своя апартамент:

— Какви трудности могат да имат хора с 5000 лева в джоба? Освен да се чудят как да ги харчат!

— Домсъветът още утре да възстанови парите и толкоз! — разгорещява обстановката Кошлева.

— Какво поискаш там? Нали всички гласувахме! — крясва Управителката от своя апартамент, белейки ябълки за Студента, лежащ отпуснато на дивана.

Кошлева отпущва голямата дупка в стената и показва главата си в апартамента на правителката:

— Още утре да възстановиш сумата, иначе ще ти реквизираме продуктите от мазето! Мислиш, че не знаем?!

Управителката грабва пепелника:

— Внимавай какво бръщолевиш, че ще ти затворя и другото око!

— Ти си затваряй фустата по-добре, безсрамнице? — връща ѝ Кошлева.

Управителката хвърля пепелника, който се пръсва от удара в стената.

Главата на Кошлева изчезва с вик:

— О-ле-лей, уби-и-ват!

— Прекратете! Аз съм нощна смяна, трябва да поспя! — протестира някой.

— На работа ще дремеш, не се преструвай на бачкатор! — му отговаря друг.

— Пиша дисертация, не шумете!

— Навъдиха се дракчаи!

— Цяла България прописа!

— Ами ако дойда? — крещи дисертантът.

— Я ела де !!!

Из кооперацията се разлайват кучета и реват бебета.

МИТНИЧЕСКИЯТ ЧИНОВНИК: — Какво сте се развикали бе! Тук да не е джунгла, та да не ги намерим? Ние уведомихме милицията!

БАЙ ЖЕЛЯЗКО: — Бунаци с бунаци! Че милицията може да ни друсне допълнителни глоби, бе!

— Ами да! Туй, дето започнахме е противозаконно. . . Какво ще се превземаме! — обажда се някой.

По стълбите уморено се качва възрастен милиционер с една звездичка на пагона. От време на време той се спира, слушайки невидимите опоненти.

— Вместо да си траят, те ще докарат вълка в кошарата!

— Кой е тоз, дето се свързва с милицията? Да ми се покаже! — заплашва Управителката.

Чува се звънец на вратата на Управителката, тя отваря и вижда навъсения милиционер.

— Другари, другари! Милицията е при мене. . . Много симпатичен, другари, другари!

вика тя с пълна сила.

Младши лейтенантът мрачно поглежда Управителката, после влиза, сяда на масата и вади няколко листа от чантата си, гледайки Студента, легнал с книга на дивана. Студентът слага тъмни очила.

— Едно хининче-аналгинче, може ли? — пита Младши лейтенантът.

— Веднага! — отвръща Управителката и изчезва в кухнята.

Кооператорите бързо се събират в нейния апартамент.

Младши лейтенантът изпива лекарството и поглеждайки в листовете, казва:

— Подали сте молба за издирването на. . . цитирам: Силвестър Христов Дочев, Манол Викторов Салабашев, Венцислав Дуков Модев, съответно с прекорите Лебеда, Динго и Сопола. Така ли е?

МИТНИЧЕСКИЯТ ЧИНОВНИК: — Така е, само че прякорите не ги знаехме!

АКАДЕМИКЪТ: — Това за нас е нонсенс, другарю милиционер!

Младши лейтенантът, гледайки дълго Академика, пита:

— Как го казахте?

АКАДЕМИКЪТ: — Нонсенс. . . Тя е чужда дума, но като нюанс често се употребява в нашите среди.

МЛАДШИ ЛЕЙТЕНАНТЪТ: — Е, шом върши работа. . . ~~В~~. . . Упълномощен съм да ви уведомя, че въпросните личности са намерени от нашите органи. . . в затвора. . . Това е положението. Осъдени са за това, че. . . цитирам: са пробили дупки на 16 кооперации, взели им капарото и ги зарязали. . . Тъй че не сте само вие. . . Присъдата е година и половина, свиждане всеки петък, ако ви е домъчняло, колети един път на месец до 5 кг на човек. . . Благодаря за хининчето-аналгинчето, довиждане.

Младши лейтенантът става.

АКАДЕМИКЪТ: — Ами, уважаеми другарю милиционер, не бихте ли ни казали някои подробности?

— Кой например? — пита го милиционерът, слагайки си фуражката. Силно развълнуваният Снегов се изправя пред милиционера:

— Кутията за обувки къде е?

— Каква е таз кутия? — на свой ред пита Младши лейтенантът.

— Капарото беше там! — с надежда признава Снегов.

Младши лейтенантът поглежда в листовете:

— Е, . . . то. . . може да е било, ала. . . в съдебния протокол пише, цитирам: по чистосърдечни признания на обвиняемите парите са похарчени от тях по нощните заведения на Атина, Белград, Букурещ и в „Шумака“. Друг въпроси?

Мълчание. Младши лейтенантът прибира цитираните протоколи:

— Сега да ви кажа за милицията! Чух тук някои думи, докато се качвах. . . — и поглежда Управителката.

— Аз без злоба, другарю милиционер! — оправдава се тя.

— Да речем. . . Но друг път мерете си думите, пък и делата! За съжаление ние вече с нищо не можем да ви помогнем, щото въпросът сега вече не е в наша ком-пе-тен-ция. . . тук той поглежда Академика. — Обаждайте се друг път пре-ван-тив-но. . .

Младши лейтенантът хлопва вратата.

Снегов тихо:

— Той трябва да бъде линчуван. . .

— Кой? — пита някой.

— Журналистът! — пак тихо казва Снегов.

— Ами вие. . . С вашия магнитофонов запис от „Хирургията“? — съска Кошлева.

— Аз бях тогава в клинично състояние, госпожо! — повишава глас Снегов.

— Точка-а-а! — Изревава Студентът и се изправя на дивана с бутилка „Лопушанско“. — Тебеширеният кръг се затвори, дами и господа! Финита ла комедия! Започваме драмата! Трети и решителен акт!

Студентът излива бутилката в гърлото си и като от барут отскача от дивана. Прелитайки над смаяните кооператори, той се стоварва по вълнени чорапи върху масата и награбва сандвича:

— Вие се превърнахте в миманс в ръцете на гангстери! Вие сте медузи, изхвърлени на брега! Аз ще ви изведа от хаоса и безпътната. . . Животът, млечки дава тогава, когато му опреш пистолета в стомаха! И този пистолет ще бъде. . . аз!

Тук Студентът дава знак за аплаус и сред кооператорите избухват аплодисменти.

— Назначавам бойна група в състав: Аз — шефа, Шофьора — помощник, Бай Желязко, Снегов, Владикова — членове. След 15 минути искам картата на града и моля без въпроси. Всички по апартаментите си и никакви контакти със странични хора! Бойната група остава тук!

Кооператорите побягват към своите жилища. . .

— Каква е нашата мисия, господин Студент? — претендира за ясност Снегов.

— Казвай Сашенце! — възхитено пита Управителката.

СТУДЕНТЪТ: — Ще ги измъкнем от килиите като бройлерчета! Ще ги върнем към извора на престъплението!

— По кой начин? — пита Бай Желязко.

— По втория! — съобщава Студентът, прави лъвски скок от масата към дивана, удря се с главата в стената и загубва съзнание.

Огромният „ТИР“ от международния транспорт приближава градския затвор. Преди да излезе към затворническата улица той спира. От кабината му бързо слиза Управителката с Дакела на Академика. Тя е със силно втален балтон, зелена шапка с широка периферия, скриваща лицето ѝ и къси кожени боти с дълъг сив косъм. Дакелът опъва каиша и Управителката, а ла „Дамата с кученцето“, започва „безгрижната“ разходка около затворническата стена. Тя, общо взето, сполучливо имитира „хайлайфа“, но може би прекалява с ханша. Дакелът весело души пресния сняг. Ето той спира и започва да рови снега със задните си лапи. Управителката се оглежда, вади от джоба си алуминиева лъжица и започва да стърже снега. Роден за лов на лисици, Дакелът е безпогрешен: лъжицата удря в железния капак на градската канализация. . . Управителката многозначително поглежда към камиона. . . „ТИР-ът потегля, приближава клекналата „Дама с кученцето“ и я скрива под високия си корем. От кабината светкавично се изсипват Снегов и бай Желязко с късия лост и се скриват под камиона. Те са по винтиги, алпийски плетени шапчици и гумени ботуши. Там, под камиона бай Желязко маха капака на канализацията. Снегов трескаво помага на Управителката да сваля балтона, шапката и ботите. Тя остава по яке и връзва на главата си вълнено шалче. Снегов ѝ нахлузва високи гумени ловно рибарски ботуши. След това той предава ненужните дрехи на Студента с лепенка на челото, изхлузил се с главата надолу от кабината.

— Пет минути за изследване! После пак тука! — шепнешком командува Студентът и тихо затваря вратата на кабината. Шофьорът слага ръка върху скоростите. ТИР-ът напуска мястото си. Хората са изчезнали. . . Само зелената дамска шапка, забравена около полуразровения капак, напомня за станалото. . . ТИР-ът прави тур около затвора. Ето той минава покрай главната врата и спира. Шофьорът изскача с цигара и моли милиционера за огънче. Той му шраква запалка. Шофьорът сърдечно благодари, камионът потегля. В кабината Студентът бързо скицира главната врата на затвора. В будката милиционерът записва номера на камиона. . .

— Минаха три минути. . . Имаме време за още един тур — съобщава Студентът на шофьора.

Последният рязко спира колата. . . Пред тях на около 20 м. двама милиционери разглеждат зелената шапка на Управителката около разровения капак. . .

Студентът мигновено се свлича под седалката. Оттам той шепти на вдървения от неочакваните обстоятелства Шофьор:

— Трагедията ни, Коле, е, че работим с непълноценни хора. . . Жертвай ги!

„ТИР-ът дава рязък заден ход и с голяма скорост побягва в страничната уличка. От силния подскок на една от снежните бобунки му пада фалшивият номер, оголвайки истинския. Но това вече не могат да видят тичащите милиционери. . .

„Бойната група“ с Дакела се движи в канализационната система, газейки из водата и светвайки със слабо фенерче. Тя спира пред един разклон. От левия канал се чува слаб шум. Бай Желязко загасва фенерчето:

— Сигурно ремонтират нещо. . . — шепти той.

В същия момент зад тях се чуват шумът на отварящия се капак и гласовете на милиционерите.

— Край! — разтреперва се Управителката.

— След мен! — командува Снегов и групата изчезва в мрака на десния канал.

Двама милиционери приближават разклона, те се вслушват в слабия шум, който идва от дъното на левия канал. Без да палят фенерите си, те тихо напредват. . . Все по-отчетливо се чува звук на пилена на желязо. Мощните милиционерски фенери пламват внезапно и осветяват дебела желязна решетка, преграждаща канала. От другата страна на решетката, стъписан от светлината, стои едър затворник с пилчка за нокти в ръка. . .

— Защо бе, Лалов?! Нали утре излизаш! — с досада казва един от милиционерите.

— А бе, нямам търпение, бе братче! — искрено си признава затворникът.

— Бягай при лекаря да ти даде дизепин и все едно, че не сме те виждали! — командува другият милиционер.

Нервният затворник побягва обратно. Милиционерските фенерчета се насочват към десния канал. „Бойната група“ с Дакела бясно лъкакуши из каналите и спира пред нов разклон, този път с четири канала. . .

— Кой да поемаме?! — нетърпеливо пита Снегов.

— Пускай Дакела напред, той да каже! — командува бай Желязко.

Дакелът, пуснат на земята, не поема нито един от предложените канали, а се връща назад, подскача и се мушва в тръба в стената. В канала отекват бързите крачки на ми-

лиционерте. Бай Желязко, Управителката и Снегов се пхат един след друг в тръбата и замират там. Стъпките на милиционерите подминават тръбата, след което групата отново започва с мъка да преодолява метър след метър в този железен колбас. Свободно тичащият в тръбата Дакел се появява на другия ѝ край. Чува се шум на течаша вода. Дакелът скача в тъмното. . . От тръбата се показва озадачената глава на Бай Желязко.

— Дакелче?! — плахо подвиква той.

— Дакелът тихо излайва. Бай Желязко запалва фенерчето и осветява широк, пълен с вода канал. Фенерчето му намира Дакела в гумена лодка с весла. Вързана под тръбата.

— Голям човек е Дакелът! — съобщава Бай Желязко в тръбата, изхлузва се и плъосва в лодката.

След това върху него и Дакела падат Управителката и Снегов.

Тежко дишайки, тримата лежат един върху друг.

— Ей, Снегов. . . чакай бе! — засмива се Управителката.

— Пардон мадам, мислех, че е кърмата на лодката.

— То си е кърма, ама друга. . . кикоти се Управителката.

В канала запява славеи. Тримата надигат глава!

— Птички тук?! Каква сила на природата! — поразява се Снегов.

— Любовта е навсякъде. . . — въздъхва управителката.

— Брей, мама му стара! — възхищава се Бай Желязко.

В същия момент на отсрещния бряг възникват светлинни сигнали и заедно с нова ти-рада на славея, хрипкав мъжки глас изблъба:

— Лалов, обади се!

Тримата замират, Дакелът остро излайва.

Двама криминални типа на отсрещния бряг, пхнали пръстите си в устата си, имитират славеиови трели и насочват силен фенерен лъч върху лодката.

Снегов и Бай Желязко грабват веслата.

— Стой! Къде е Лалов? — съскат отсреща.

— Нямаме такъв — сухо им отговаря Снегов.

— Лодката е за Лалов, копелета. . . Ще ви строшим костите. . . Къде е Лалов?!

— А бе, стига с тоя Лалов, бе! — развиква се Управителката — Давайте, момчета!

Едно! Едно! Едно! — командува тя като на регата.

Бай Желязко и Снегов бурно загребват.

— Мамка ви мръсна! — излайват отсреща и единият от криминалните типове скача във водата.

С бърз стил той наближава лодката. Снегов предава веслото на Бай Желязко, дърпа ципа на якето, изважда огромния комитски пишов и го насочва срещу плуващия. Бандитът се стъписва!

— Махни топчето, говедо! Че ориентираш милицията. . . Халал да ви е лодката!

— Не мога! — вълнува се Снегов.

— Оти?!

— Натиснах спусъка!

Бандитът панически изчезва под водата. Фенерът отсреща моментално угасва.

Лодката се скрива зад чупката на канала заедно със замръзвания на кърмата Снегов, държащ с двете си ръце пишов, насочен в пространството. Чуват се само командите на Управителката:

— Две, две! Три, три!

— Излъга ни копелето! — ядосват се бандитите.

В канала блясва ослепително червена мълния и оглушителен взрив, съпроводен с остро квичене на Дакела, разтърсва всичко наоколо.

Заснежената покривка на улицата се разчупва и железният капак на канализацията се откъсва с трясък от мястото си.

На улицата се показва главата на Бай Желязко заедно с муцуната на Дакела. По мустациите им висят ледени висулки.

Бай Желязко възхитено целува муцуната на Дакела и вика в канала:

— Голям човек е Дакелът!

Групата се намира пред собствената си кооперация! Не вярвайки на очите си, те стремглаво се понасят у дома!

Вратата на апартамента на Управителката отваря вече подпийналият Шофьор.

— Живи ли сте?!

— Де да знаем! — отвръща Управителката.

— Хиляда и една нощ! — екзалтирано крещи Снегов.

— Катакомби, бе дявол да ги смачка. . . — пуфти Бай Желязко.

— Велики. . . готини. . . неудържими! — приветствува групата Студентът, ставайки от масата, пълна с питиета и мезета. Управителката с рев се хвърля в обятията му!

— За бойното кръщение, екс! — командува Студентът.

Солидни порции водка потъват в гърлата на замръзналата група.

— За Дакела, екс! — вика Управителката и му дава голямо парче Леберкез.

Групата отново обръща чашите.

— Тих бял Дунав се вълнува, весело шуми, бум! — отваря с трясък бутилка шампанско шофьорът.

— Тих бял Дунав се вълнува, весело шуми-и-и! — се разнася из кооперацията.

На стълбите Академикът и Митническият чиновник натискат непрекъснато звънеца на Управителката, но никой не ги чува. . . Под звуците на бунтовната песен те се понасят по стълбите нагоре.

— Дики жив ли е? — пита тревожно жената на Академика.

— Не знаем! Те са полудели! — хвърля се той към телефона.

— Зле са. . . — съчувствено обобщава Митническият чиновник.

Академикът вика в слушалката на телефона:

— Ало, явката ли е? Ела веднага! Не е за телефон. . . Тръгвай!

В апартамента на Кошлева група кооператори уплашено слушат изпълненията от-
долу:

— Градил Илия килия-я-я,

Градил Илия килия-я-я,

Градил Илия килия-я-я. . .

Гласът на Снегов:

— Каторжен труд ще карат тука, докато не оправят всичко!

— Отдолу иде Ирина-а-а. . .

В апартамента на Кошлева се появяват Журналистът, Академикът и Митническият чиновник. Те се надвесват заедно с другите над дупката в пода. . .

— Тишина! Тишина, мои сладки приятели! Шефът ви иска да говори! — вика Студентът.

— Никаква тишина! Дай тази. . .

— За моими устни-и-и прескочи порти-и-и. . . — настоява Управителката.

— Утре ще прескоча стената, котенце, бди спокойна! — успокоява я Студентът.

— Искам да умреш за мене, пиленце! — страстна се глези Управителката.

— Умри за нея, бе човек, тя те храни три години! — поддържа я Бай Желязко.

— Майсторите ще бъдат тук, да ви е ясно! — отсича Студентът.

— С го-о-ол в ръката но-о-ож. . . — изпява Шофьорът.

Студентът го поглежда:

— Нападението ще стане просто и кристално, както всичко гениално е кристално и просто! Пред простотата няма прегради, приятели мои. . . Това е основен закон на изкуството, а изкуството е неудържимо, защото животът и природата приемат само този, който е естествен като тях. . . Разбрано ли говорях?

— А бе, карай! — поощрява го Бай Желязко.

— Е, затова те обичам, Сашенце, защото си като славейче! — целува го Управителката.

— С го-о-ол в ръката но-о-ож. . . — изпява пак Шофьорът.

— Стига с този нож, бе майна! — срязва го Студентът. Този затвор за мене е като семка, пъхам го в устата и край. Защото мозъкът, майна, е по-силен от всичко, което през нощта ти се вижда непреодолимо, понеже няма за него, мозъка, прегради, майничка, ни във въздуха, ни във водата, ни в земята. . . Чат ли си?

— Ш-ш-ш-т! Без оръжие никой затвор не мож да го превземеш. . . с го-о-ол в ръката но-о-ож. . . — пак запява Шофьорът.

— А бе, бъркаш ми в мозъка с този нож! — крясва Студентът.

— Да ти плюя в мозъка, слапак! — изревава отгоре Журналистът. Прекратете веднага тези шизофренични бълнувания, идиоти! Вашият екстремизъм е алкохолен! Нашето оръжие са връзките, чувате ли! Там ни е силата! Отваряйте веднага вратата, аз имам друг план! Владкова, слагай голямата тенджера за кафе.

Пред кооперацията спира затворническа закрыта камионетка, която очакват Журналистът, Академикът и Митническият чиновник. От нея изскача елегантен мъж на около 60 години с прошарена къдрава коса, модерен балтон и куфарче-чанта дипломатик.

— Вие ли сте? — направо пита той ухилените посрещачи.

— Ние сме, другарю директор! Здравейте! — ръкуват се те.

— Ние другарю директор, преди да ви кажем, искаме да ви покажем. . . — моли Журналистът.

— Добре, показвайте, че имам час при зъболекаря! — съгласява се Директорът.

Академикът повежда с бърза крачка групата към входа на кооперацията. От там излиза Студентът с тъмни очила, грубо кожухче без ръкави с дълъг косъм и същото кафяво куфарче-чанта, която носи и Директорът.

— Сашо, запознай се с Директора на затвора! — ехидно казва Журналистът.

Директорът протяга ръка на Студента:

— Приятно ми е, Благоев.

— Също. Смоков. — подава ръката си Студентът.

Директорът с усмивка сочи идентичната чанта на Студента.

— От „Алабин“ ли е?

— Съжалявам, от „Опълченска“ — отговаря тихо Студентът.

— Все тая! Не сме много по разнообразието. . . — забелязва весело Директорът.

Студентът с бързи крачки напуска двора.

— Хайде, показвайте, другари, че имам час при зъболекаря отново напомня Директорът.

Групата с Директора прави обиколка из няколко апартамента. Разбити стени, студ и течение, кихащи и кашлящи хора, бебета, увити в козаци, лекарства и болни — това е картината, която вижда Директорът. Той постоянно повтаря:

— При мен такова нещо няма! При мен такова нещо няма!

Сядайки в коженото кресло на Академика, той поглежда часовника:

— Казвайте, другари, че имам час при зъболекаря!

— Другарю Директор — започва с външение Журналистът. Тези майстори, които така жестоко ни изоставиха, както сами се убедихте, са при вас!

— А-а-а, тия тримата гуляйджии с по една година и половина! . . . Е?! — вдига вежди Директорът.

— Пуснете ги, другарю директор, поне за десетина дни. . . Турете им една силна охрана. Да инсталират най-сетне тръби и радиатори. . . А после пак приберете тези негодници! — излага молбата Журналистът.

— Ние, другарю директор, както се казва, сме прелъстени и изоставени! — допълва Академикът.

— Ние нямаме нови пари за нови „майстори“, мамка им мръсна! — удря с юмрук Митническият чиновник.

— Че аз, другари, за такова нещо направо ще вляза в затвора! — извиква изненаданият Директор.

— Че вие и без това сте там, какво значение има. . . — искрено казва Митническият чиновник.

— Моля! — протестира Директорът. — Аз съм там по съвсем друга работа! Недейте така. . . Вие знаете ли какво е бройка?! При мен дори канчетата и лъжиците са строго броеви, та камо ли хора! Това е изключено, другари! Аз съм наказван вече заради една майка, на която разрешавах допълнително свиждане. . . Аз самият съм на косъм. . .

— Вие поне косъм имате, ами ние? Ние и него го нямаме! Ние сме съвсем, ама съвсем отчаяни хора, другарю Директор! — вика Митническият чиновник с неадресирана точно закана.

— Какво говориш бе? Какво говориш! — избухва остро Директорът. — Не те ли е срам да се отчайваш! Коскоджами ти мъж, здрав и прав, а се отчайваш! Да не си ученичка! Хората по цял живот излежават и не се отчайват. . . Обществото не е враждебно към вас, то ви наказва, защото сте заслужили и като излежите срока, то ще ви приеме от ново!

— Чакайте, другарю директор. . . — протестира Журналистът.

— Какво да чакам! — вика Директорът.

— Ама ние не сме още. . . — обажда се Академикът.

Директорът се хваща за главата, сяда и дълго мълчи. . . после казва:

— Прощавайте, другари, аз съм, направо казано, разсеян. . . И понеже много мразя, когато някой се отчае пред мене. . . избухвам. Моите най-искрени извинения, другари! Аз тръгвам, защото имам час при зъболекаря, довиждане!

Директорът тръгва.

— Стойте, другарю директор! Стойте! — вика Журналистът. — Бройките ще бъдат спазени. Гарантирам ви!

— Как?! — безнадеждно възкликва Директорът.

— Слушайте внимателно! Мъжете от нашата кооперация ще се разделят на тройки. Тези тройки ще дежурят в затвора вместо майсторите, а те в това време ще довършат всичко това, което им се полага по договора. . . По този начин хем при вас бройките ще бъдат спазени, хем при нас ще се оправи всичко! Умоляваме ви, другарю директор! — И Журналистът пада на колене.

Директорът го вдига:

— Това да не виждам повече. . . Колко мъже сте тука?

— Към тридесет!

Директорът:

— Десет тройки по един ден — десет дни. . . Това достатъчно ли е?

Митническият чиновник:

— Идеално, точно за Нова година. . . Първата тройка е пред вас!

Директорът:

— Приемам ви! Ще ви използвам по професии! Хайде да тръгваме, че имам час при

зъболекаря!

По коридора на затвора, съпроводени от охраната и Директора, вървят в колона по един Журналистът, Митническият чиновник и Академикът. Журналистът и Митническият чиновник, с ръце отзад и вдигнати глави, напомнят романтичните престъпници, отиващи към ешафода.

На Академика, който върви последен, от възмущение и страх непрекъснато му се подкосяват краката. Той залита, опира се в стените и охраната и на края увисва на рамото на директора и не иска никъде да ходи. . . Директорът изважда от джоба си няколко шишенца, отваря едно и дава хапче на треперещия Академик. Колоната с вирнати жертвено глави търпеливо чака. Академикът се успокоява, изправя се, казва „готов съм“ и колоната отново потегля. На стълбите Академикът изпреварва Митническият чиновник, на втория етаж той вече води колоната и дава много бързо темпо, близо до спортното ходене. . . Групата прибира лактите към хълбоците, разкълчва се по подобие на марафонците и се понася след Академика, който постоянно увеличава скоростта. Групата изостава. Само Директорът, стиснал зъби, следва Академика. Двамата изчезват из етажите. . .

Митническият чиновник и Журналистът питат охраната:

— Какво му даде Директорът, другари?!

— Май че е объркал хапа! — нервира се охраната.

Академикът изскача на двора и се устремява по пътеката за разходка на затворниците. След него изскача и Директорът. Дишащите чист въздух затворници се пръскач уплашено встрани и освобождават пътеката. В движение Директорът преглежда шишенцата с хапчета, отваря едно и атакува. Затворниците окуражават Директора с викове:

— Изяж го, шефе!

На завоя шефът се изравнява с Академика и му подава нов хап. Академикът автоматически го глътва.

След малко Директорът пристига към очакващата го пред килията група. На ръцете си (като бебе) той носи Академика.

В коридора се задават остриганите майстори също в колона по един с уставно сложени ръце отзад. Двете колони спират една срещу друга.

— Е! Динго, Лебеда и Сокола! Пардон. . . Сопола! Видяхте ли докъде ни докараха те? — казва Журналистът.

— Сори! — отговарят майсторите.

— Какво „сори“, какво „сори“, говеда с говеда! — крещи Митническият чиновник. Туй „сори“ ни струва пет бона, бе!

— Да полегнем. . . — моли Академикът.

— Марш! — командува Директорът на майсторите. — Ще прием по едно кафе в моя кабинет! — предлага той на останалите.

След това Директорът вика на охраната, водеща майсторите към изхода:

— Петров! Командировайте един от камионите за нуждите на кооперацията!

— Слушам! — отговаря Петров.

Затворническата камионетка и закрит камион напускат територията на затвора.

След малко те спират пред заснежената площ на обширен двор в покрайнините на града. Камари от най-различно желязо, включително и ръждясали тръби и радиатори, се подават изпод снега.

— Бегом! — командува старшината.

Майсторите се юрват към заснежените железарии.

Към кооперацията пристига камионетката и натежният камион. Изскача охраната, чуват се команди „Слизай“, „По-живо!“, клаксоните на двете превозни средства дават сигнали. Майсторите изскачат от камионетката и се хвърлят към камиона.

Кооператорите се понасят по стълбите.

В двора влизат един по един тримата майстори. На гърба на всеки от тях тежи по един радиатор. Изпусвайки от устата си обилна зимна пара, прегърбени като пристанищни работници от стари времена, майсторите минават бавно през прохода в тълната. Тълпата враждебно мълчи.

„Ла кукарача-а-а!“ — се чува музикалният клаксон откъм улицата. Уморените носачи на радиаторите с печална завист обръщат глави.

Академикът, застанал зад катедрата в аулата на затвора, вдъхновено говори на затворниците:

— Драги мои! В заключение искам да ви напомня и подчертая, че българинът е извештен по света със своето жизнелюбие и свежест! Статистиката показва, че дори на 80 години той уверено изпълнява своите задължения като съпруг и любовник! Между вас не трябва да царят униние и безизходница! Нищо не е загубено! Върнете се към живота като честни граждани и той ще ви върне своето най-велико нещо — сладостта на любовта!

В залата избухват бурни ръкопляскания. Журналистът и Митническият чиновник, седящи в залата между затворниците, също акламират своя съсед и също викат „Браво!“.

Директорът става от масата и прегръща Академика. На задните редове затворници-

те изливат флакон с одеколон върху огромен букет от изкуствени цветя. С дълбоки поклони те го връчват на Академика.

Той помирихва букета и казва:

— Полски? „Бич може“?!

— Страшен сте! ! ! — възкликва представителят на затворниците.

Зачервен и ликуващ върви Директорът със своя помощник из коридора.

— Мишо, — казва той на капитана, — ти имаш гениален директор, почти Соломон!

Ние ще им оправим парното, а те... Хайде, Мишо?!

— Те ще ни оправят културно-просветния план, с който бая сме закъсали!

— Отличен, другарю капитан!

Настига ги възбуденият Журналист:

— Другарю директор, аз съм потресен! Какви хора, какъв богат жизнен материал!

— Богат, ама развален... — вметва Директорът.

— Още по-добре! Една серия документални репортажи, интервюта, фотоси... Без лакировка! Бомба в печата! Това е моят шанс в живота, другарю директор. Аз ще оста на дълго при вас, да знаете!

— Не възразявам — казва Директорът. Журналистът хуква обратно към затворниците.

ДИРЕКТОРЪТ: — И така, защо не му възразих? Хайде, Мишо?!

— Тия репортажи, уважаеми шефе, ще минат през нашия стенвестник, нали...

— Добър...

— Значи, още десетина бройки в плана...

— Много добър...

— Следователно — купата е наша!

— Отличен! Отивам при зъболекаря!

В кооперацията, строявани и наблюдавани постоянно от строгата охрана, майсторите приличат на строителни акробати. Те ловко и бързо поставят радиаторите, скачват тръби, завинтват последните гайки, бършат пот от челата си и изричат някакви ругатни... От надменността им не е останала и следа! Погледите им са жалки, и молещи я за глътка ракия, я за скрито подадена круша. Великодушните сърца на кооператорите често не издържат, за което зорката охрана им се кара!

В апартамента на Снегов самият той с комитските пищови в пояса следи как един от майсторите с палитра и четка в ръка възстановява разрушената живопис на тавана. Майсторът се извъръща и наблюдава модела... Защото на тавана в хайдушки дрехи и оръжие е изобразен самият Снегов.

Част от общата килия в затвора. Затворниците лежат по нарове, някой чете, някои пишат писма, шият.

На долния нар лежи затворник на около 40 години, типичен алкохолик, сложил ръцете си под главата и прехвърлил крак върху крак. Срещу него на другия нар, подгънал по турски крака, седи друг затворник — дребен старец с народно лице и рядка брадичка.

По-младият му говори:

— Пропих душата си, старче... Аз, братко, съм пропаднал човек... А защо пропаднах? Нямаш вяра в себе си... Свършено е с мене!

В килията влиза Директорът и спира на вратата. Някои от затворниците скачат. Директорът слага пръст на устата си и затворниците заемат старото си положение.

СТАРЕЦЪТ: — Е, защо? Ти се лекувай! Слушай, сега лекуват от пиянство; безплатно, братко, лекуват... Уредена е лечебница за пияниците... За да ги лекуват безплатно... Виждаш ли, признали са, че и пияниците също е човек и даже се радват, когато той желае да се лекува! Е, хайде, върви там! Иди!

Директорът наблюдава тихо Студента с катранената брада, който с пластмасова свирка в устата следи диалога по разтворената книга. Директорът взима книгата и обръща корицата. Там пише: Максим Горки „На дъното“

Директорът одобрително клати глава и връща книгата.

По-младият, замислено: — Къде? Де е то?

СТАРЕЦЪТ: — А че това... в един град... как го казваха! Името му такова едно... Аз ще ти го кажа! Само ето какво: ти засега се готви. Въздържай се! Стегни се и търпи... А после ще се излекуваш... и ще започнеш да живееш отново... Хубаво ли е, братко, да живееш отново? Хайде, решавай... едно, две...

По-младият, усмихва се: — Отново! Отначало... Това е хубаво... М-да... Отново... (смее се). Е... Да! Аз мога!? Нали мога, а?

— Можеш Сандев, можеш! — бурно се намесва Директорът. — Не се колебай! Аз ще ти кажа — в Курило е болницата!

Студентът надува свирката и скача от стола:

— Абе, защо се обажда, другарю директор... Разрушавате всичко! Тъкмо създадох атмосферата, органиката, тъкмо тръгна потокът на съзнанието, а вие... Така не може да се работи!

— Защо да не може? Не ви разбирам! Точно така трябва да се работи. За кого е писал Горки „На дъното“? За нашите хора! И точно тук му е мястото, когато Сандев се колебае, да го подкрепим, да му кажем, да се откаже от алкохола, да стане нов човек. . . Така мисля аз, трябва да се работи, а не въобще. . . Така ли е Сандев?!

— Така е — тъжно се съгласява Сандев.

— Хайде, продължавайте, че аз имам час при зъболекаря! — казва Директорът и излиза.

Журналистът е в килия-единичка с млад затворник с брадичка. Лентата на магнитофона се върти. В едната си ръка Журналистът държи лист с въпроси, а в другата — микрофон, насочен към младия мъж.

— Вие, отче, ограбихте черковната каса. Кажете ми, отче, какво ви докара до това положение?

Пауза. Магнитофонът се върти. . . Младият поп протяга ръка и спира магнитофона.

— Чедо, колко въпроса имаш към мен? — пита доскорошният семинарист.

— Десет отче.

— Чедо, дай ми ги и ела след няколко дни, за да мога да ги обмисля насаме с бога и да ги напиша.

— Ама, отче, защо да ги пишете? Интервю значи на прима виста. . . Аз влизам, задавам ви въпросите и вие направо отговаряте. Става естествено, свежо и оригинално!

— Аз, чедо, не съм давал интервюта, ама съм ги гледал по телевизията. . . Тъй че ела след няколко дни, както му е редът. . .

Журналистът с досада прибира магнитофона, а духовникът пъха листа с въпросите в пазвата си.

— Сбогом! — твърдо казва служителят на черквата.

Директорът и капитанът се отлепват от шпионката, през която са следили разговора и решително влизат в килията. Всяка вечер камионетката връща кооператорите у дома им, а майсторите обратно в затвора.

Кооперацията. Настъпва моментът на студената проба. Един от майсторите отвинтва крана в мазето. Кооператорите с легени и парцали са готови по апартаментите си. Някой пуска музика. Кооперацията заприличва на пеешни фонтани. . . Много от тръбите и радиаторите, домъкнати от складовете на вторични суровини, изпускат на поразия водна струя! Майсторите сноват из апартаментите и с тебешир отбелязват предателските дупки. Охраната тревожно звъни в затвора и камионетката докарва оттам поялници и електрожен. Започва заваряването, което прилича на монтажно строителство в домашни условия. Охраната също се включва в заваряването. Втората студена проба дава отлични резултати — нищо не тече!

Аулата на затвора е претъпкана. Официалните гости връчват на Директора кристална купа и папка с грамота. Радостният Директор високо вдига двете си ръце с купата и грамотата. Всички аплодират!

Пред кооперацията затворническата камионетка прибира майсторите, охраната, оксигена и поялниците.

Старшината маха с ръка на кооператорите.

— Приятна зима! — вика той и камионетката потегля.

В коридора на мазето Академикът уплашено се притиска към стената, държейки в ръката си няколко двадесетолевки. Снегов, в старомодната си шуба с излиняла кожена яка се дуелира с техника в модерна канадка. Снегов напада с лопатата за боклук и се защитава като с щит с пластмасовия капак от кофата. Техникът фехтова с гаечен ключ.

— 100! — вика Снегов, точейки лопатката в гаечния ключ на техника.

— 800! — вика Техникът, захапвайки с ключа острието на лопатката.

— Включвай парното, неблагоприятник, че не отговарям за последствията! — реве Снегов и нанася удар по каската на техника с плоската страна на лопатката.

— Няма да пусна. . . 800! — извиква той и прави „боц“ с ключа в шубата на Снегов.

— Това е фантастична сума, другарю техник! Слезте на земята! — провиква се Академикът, продължавайки да пъха банкнотите.

— Ще ми се пазарите на Нова година?! Циции, скрънзи, интелигенти. . . Отивам си! — накалява атмосферата служителят от Топлофикацията.

— Няма да мръднеш от тука, отрепка на обществото!!! — експлодира с Шекспирова страст Снегов и започва зашеметяваща серия с лопатката и капак. Техникът, отстъпвайки пред градушка от удара, се обляга на вратата на мазето, където с тебешир пише: „Академик“. Самият собственик отваря светкавично мазето, бута вътре зашеметения техник и го заключва. Побеснелият Снегов хвърля като нож лопатката и тя се забива в току-що заключената врата. След това последно усилие Снегов рухва от сърдечна недостатъчност. Ударите по вратата отвътре и възгласите на техника „Пуснете ме веднага!!!“ отново мобилизират Снегов. Дигайки се от пода в своята тежка шуба, той казва високо:

— Викайте Шофьора с манивелата!

Техникът затихва зад вратата. . . Академикът хуква, оставяйки парите в лопатката, забита във вратата.

— Каква манивела, другари!? — тихо пита затвореният.

На улицата от двора излиза Шофьорът с манивелата. Заедно с Академика и Снегов той спира пред малкото прозорче на мазето и го рита с крак. Оттам се показва изплашената глава на техника.

— Пускаш ли, куче?! — пита го шофьорът.

Техникът се възмущава:

— А бе, вие луди ли сте, другари?! Че кой идиот пуска парно за 100 лева, бе? Вие къде живеете? Какво си въобразявате? Че аз. . .

— Тая „Алфа Ромео“ твоя ли е? — прекъсва го Шофьорът, сочейки колата, стояща до прозорчето.

— Моя. . . защо? — разтревожва са техникът.

Шофьорът става, погалва „Алфа—Ромео“ и вдига манивелата. . .

— Садист!! — изревава като заклан техникът от прозорчето на мазето. — Как можеш да вдигаш ръка срещу това бижу?!

— Ох, на мама-а-а! — със зловеща гальовност възкликва Шофьорът и пръсва предния фар на бижутото. . .

— Спри! Пускам! Спри, убнец, бе. . . Пускам, бе. . . — разревава се техникът в рамката на прозорчето.

Леко куркане и балбукане възниква в радиаторите и тръбите. Многострадалната парна инсталация сякаш се събужда от дълбока летаргия. . . Шумът се засилва и нашите герои застават в апартаментите си, като че ли чуват стъпките на своите близки, които отдавна и с любов са очаквали! Десетки ръце се протягат да пипнат радиаторите! Десетки очи излъчват най-добрият човешки чувства! В кухните и баните се отварят щедро крановете. . . След болезнено хъркане и даване оттам, отначало жълта, после млечнобяла и най-сетне прозрачна руква топлата вода. . . Мощно „Ура“ разтърсва кооперацията! Хората се хвърлят един към друг! Запалват се лампите и свещите на елхите! Стъклата на прозорците се запотяват. Снежната шапка на Атланта, покрай която сигурно е минала една от тръбите, пуска „пролетни“ капки. Те насълзяват големите му очи.

Жената на Академика докосва иглата на грамофона до лъскава плоча и нежната музика на Сен-Санс нахлува заедно с топлината. Шофьорът отваря вратата на своя апартамент и изнася на площадката една от колонките на стереоуредбата „Грундиг“. Оттам гръмва „Чорбаджийско хоро“! Съседните врати се отварят, зарежда се тежко и тържествено хоро. Водено от Шофьора с вдигната високо бяла кърпа, то бавно, като празнична гирлянда потича надолу по стълбите. На всеки етаж то се попълва от нови радостни хора.

— Започваме Новата отсера! — вика Управителката.

— Да празнуваме при открити врати! Всички заедно! — вика Академикът.

Вратите на цялата кооперация широко се отварят. Хороото свободно навлиза във всеки апартамент. Стопаните посрещат гостите с новогодишна гощавка: режат се пуйки, прасенца и баници, леят се вина и ракии. Децата палят бенгалски огньове и пукат с пищовчета. Атмосферата в кооперацията заприличва на истински карнавал!

Само една врата е затворена — това е вратата на Журналиста.

— Къде е Журналистът? Къде е водачът? — вика Снегов, когато хороото изпълзва до вратата с табелка „Васил Иванов — Кукер“. Вратата отваря момиченцето на Журналиста с готварска престилница, с изцапани с брашно ръце и с насълзени очи.

— Какво правиш, Светленце? — пита я Академикът.

— Новогодишна баница. . . плаче тя.

— А защо плачеш?! — пита я Снегов.

— Татко от вчера го няма. . . Аз говорих със затвора. . . Оттам ми се карат и казват, че такова лице няма. . . и затварят слушалката. . . — реве тя.

Кооператорите я вдигат на ръце, целуват я и успокояват:

— Как да няма? Ей сега ще го намерим! Ей сега, не се бой, Светличка!

Академикът се хвърля към телефона и набира номера.

Журналистът с магнитофона през рамо и фотоапарата на гърдите с бодра крачка наблюдава кабинета на Директора. Той си свири известния френски шлагер „О, Шан-з-Елизе“. Без да чука, Журналистът влиза в кабинета.

Зад бюрото седи непознато за него лице, което загрижено преглежда многобройните документи и нещо записва.

— Добър ден! Може ли малко водичка? — пита Журналистът.

— Пийте! — отговаря лицето, продължавайки да пише.

Журналистът отваря бутилка „Горнобанска“ и си налива:

— Уф-ф, писна ми вече. . . — отегчено казва той и изпива содата.

Лицето се откъсва от книгата и се втренчва в новодошлия. Журналистът хвърля магнитофона в креслото и отваря гардероба, вграден в стената.

— Кой сте вие? — изумено пита лицето зад бюрото.

— А бе и аз не знам вече. . . — отговаря Журналистът, тършувайки в гардероба.

Лицето изскача от креслото:

— Нахалник! !! — крещи той и натиска звънеца. — кой ви позволи да идвате без повикване! Какво бъркате в гардероба! Какъв е тоя магнитофон!

— Магнитофонът е „Ухер“, ако ви интересува. . . После аз не идвам, а си отивам. . . и затова тършувам из гардероба. И после, вие пък кой сте, ако смея да запитам! — напада на свой ред Журналистът, държейки балтона си, шапката и шалчето.

Влиза енергичен милиционер.

— Слушам, другарю директор!

— Веднага в отделна килия до изясняване на случая!

— Слушам, другарю директор! — козирува милиционерът.

Журналистът замръзва с полунахлузен балтон.

— Как?! — объркано произнася той. — Ами старият?

— Марш в килията! — командува новият.

Три жени беседват в малка стаичка около маса, покрита със зелено сукно.

Първата казва: — Вие не можете да си представите, колко зими изчакахме. . . Хем всичко беше готово. . . само едно включване!

Втората казва: — О-о-о-о. . . Аз пък си похабих ръцете в тая студена вода! Особено мазните чинии. . .

Третата казва: — Ние пък разчитаме в близко време на газа. . . Било много удобно.

Съдебната зала. На подсъдимата скамейка са всичките мъже на кооперацията и старият Директор на затвора. В залата са жените на кооперацията, по-големите деца и новият директор на затвора. Масата на съдиите и съдебните заседатели е празна.

— Стани! Съдът иде! — извиква дежурният по зала.

На подиума се появяват трите жени, които видяхме да разговарят в малката стаичка. Те заемат местата на съдиите и съдебните заседатели.

Жената, която се оплакваше от мазните чинии, е в центъра. Тя отваря папка и чете:

— „Присъда № 168. В името на народа районният народен съд I състав в открито съдебно заседание в следния състав:

Народен съдия: Иванка Петрова Салтамакова

Съдебни заседатели: Виолета Михайлова Дичева и Десислава Крумова Асенова

При секретаря: Калинка Михова Гюрова

В присъствие на районния прокурор: Мария Стоилкова Йорданова

разглежда докладвано от председателя наказателно дело № 168 по описа за 1975 година.

Чува се телефонен звън от стаичката на съдебните заседатели. Дежурният по залата изтичва в стаичката.

„ . . Въз основа на събраните доказателства, преценени поотделно и в тяхната съвкупност, съдът установи следната фактическа обстановка:

Подсъдимите с цел да осигурят за своите семейства и за децата си топлина стигат дотам, че попадат под ударите на закона. Но ние всички знаем, че преди всичко законът е справедлив. Той трябва да пази интересите на държавата и нейните граждани. Затова съдът присъди: . . . “

Дежурният по залата бързо излиза от стаичката и шепти нещо на ухото на съдийката.

Тя казва? — Момент! — влиза в стаичката и взима лежащата на масата телефонна слушалка.

— Ало! — казва съдийката.

Тревожен мъжки глас пробива мембраната:

— Маре, ти ли си?!

— Да, рожбо, кажи. . .

— Ела веднага!

— Какво има?

— Майстори дойдоха!

Съдийката грабва палтото, шапката, шалчето и изскача в очакващата я зала. Тя светкавично довършва четенето на присъдата:

„ . . Признава въпросите подсъдими за невинни, пред вид хуманността, човечността и нуждата на всяко домакинство от топла вода и поради това, че, търсейки тази топлина за хората, те не са извършили деяния, наказуеми по законите на нашата страна

В залата избухват бурни ръкопляскания и викове „Браво“ по адрес на женския състав на съда.

Съдийката нахлузва шапката, пъха ръката си в ръкава на балтона и се понася към изхода. Към нея летят рози и карамфили.

Тя изскача на улицата и маха на такситата.

На този фон започват финалните надписи на снимачната група.

Таксито с тревожни сигнали лети из улиците.