

Дългът на творците комунисти

Изтеклата година бе характерна с упорития и всеотдаен труд на нашия народ във всички области на живота за претворяване на дело решенията на XI партнен конгрес и Националната партийна конференция. Лозунгът за високо качество и ефективност, издигнат от нашата партия, не е вече пожелание, а основно направление, движеща сила, която дава реални резултати в икономическия и обществено-политическия живот на страната. Партийната повеля за високо качество и ефективност даде осезаемо отражение върху работата и на идеологическия фронт, в областта на изкуството и културата. Даде отражение и в нашето творчество, в нашата съюзна и партийна дейност.

Ръководени от решенията на XI конгрес и Националната партийна конференция, Съюзът на българските филмови дейци и партийната организация при съюза съсредоточиха своите усилия, насочиха цялата си дейност за създаване на висококачествени филмови произведения. Своите творчески усилия, своя талант вложиха комунистите, филмови творци, голямото болшинство от членовете на съюза за създаване на ярки, силни и вълнуващи филми, филми, които да проникнат дълбоко в съзнанието на народа и да възпитават у него политическите и нравствените черти на социалистическия човек.

Доклад на партийното бюро, изнесен от партийния секретар **Людмил Кирков** на състоялото се неотдавна годишно отчетно-изборно събрание на партийната организация към СБФД.

Най-общата оценка е, че нашите усилия дадоха добри резултати. Тези резултати се виждат ясно в общия кинематографичен процес. Това са художествените факти, постиженията и успехите на филмовото ни изкуство. Същевременно не бива да отминаваме редица слабости и неблагоприятия, създаването на някои слаби и сиви филми, които с нищо не подпомагат борбата за изграждането на комунистическото съзнание на хората. Трябва смело да потърсим причините за тези неблагоприятия и да потърсим пътя за тяхното преодоляване, за да подпомогнем в още по-голяма мяра развитието на филмовия процес, на филмовото изкуство. За да отговорим още по-пълно на изискванията, които партията поставя пред нас, филмовото изкуство да бъде в челните позиции на идеологическия фронт.

Можем да кажем, че 1979 г. бе успешна година за игралния ни филм. Основание за това ни дава появата на немалко филми, които със своите идейно-художествени качества се нареждат сред най-доброто, което е създадено досега. „Барьерата“ (реж. Христо Христов, сц. П. Вежинов), „Всичко е любов“ (реж. Б. Шаралнев, сц. Боян Папазов), „Сами сред вълци“ (реж. З. Хеския, сц. П. Вежинов), „Лачените обувки на незнайния войн“ (сц. и реж. Р. Вълчанов), „Черешова градина“ (реж. И. Андонов, сц. Н. Хайтов) са филми, които по различен начин, с различни стилови и художествени похвати навлизат дълбоко в психологията на човека, изследват го, анализират явленията и процесите. Това са филми, които поставят и разглеждат проблеми, не остават в сферата на констатациите, а търсят решение на проблемите. Изброяването дори само на тези филми говори за жанровото и стилистичното многообразие на българския игрален филм. Това многообразие се потвърждава и от общата картина на миналогодичната продукция. От филми, предназначени за най-широката аудитория — „Роялът“, „От нищо нещо“, — до филми, по-сложни и многопластови — „Барьерата“, „Лачените обувки. . .“. Това многообразие би ни радвало още повече, ако филмите бяха по-равностойни като художествено ниво. За жалост не е така.

Радостен е и фактът, че голямата част от игралните филми са на съвременна тема. Можем да кажем, че творците на игралния филм трайно и сериозно са насочили своето внимание към съвременното. Отразяването на съвременността вече не е пожелание, а основна линия в нашата художествена практика, творческа необходимост, художническа настройка на по-голямата част от творците. Все още я няма обаче необходимата мащабност на мисленето при създаването на образи и герои, генералните проблеми на съвременното присъствуват само в отделни филми, дори на определени места в тези филми. Необходима е още по-голяма творческа страст, повече талант, повече размах и вдъхновение, за да достигнем онези мащаби, към които определено се стремим.

За доброто състояние на игралния филм говори немалкият брой международни награди, които той получи през изтеклата година. Всички те доказват, че българското кино отстоява своите добри позиции на международния екран, заздравява ги, буди уважение у нашите приятели в социалистическите страни и събужда внимание у капиталистическия свят.

От особено голямо значение за нас е повишеният интерес на българския зритель към нашите филми. За 1979 г. броят на зрителите на българските филми се е увеличил в сравнение с предишната година с повече от един милион. Особено радостно е и това, че наред с „Роялът“, „От нищо нещо“ — филми, предназначени за най-широк кръг зрители, — рекордьори по броя на посещенията са и филми като „Барьерата“ и „Всичко е любов“. Това говори, че зрителят може и трябва да бъде печелен не само със занимателност, от което той безспорно има нужда, но и със сериозен и задълбочен разговор по проблемите на съвременното.

Именно затова ни тревожи появата на филми като „Фаталната запетая“, „Бягай, обичам те“, „Снимки за спомен“. Защото като не поставят сериозни и дълбоки проблеми или като ги решават повърхностно, в същото време не достигат и средното професионално и художествено равнище на българския игрален филм. Този факт ни тревожи, защото не можем да съдим за състоянието на игралния филм само по неговите върхови постижения. И ако можем да говорим за едно средно равнище, то в последно време не се е повишило.

Това ни кара още веднъж да се обърнем към работата на творческите колективи, творческите лаборатории, където се раждат и отглеждат филмите. Трябва да отбележим, че партийното бюро винаги се е отнасяло с особено внимание и грижа към тяхната работа и да припомним, че след като анализира дейността им, излезе с конкретни предложения пред Бюро на съюза и пред ДО „Българска кинематография“. Ръководството на обединението, което вече търсеше пътища и форми за подобряване на работата на колективите, се отнесе с нужно внимание и уважение към нашите предложения. След обстойни и продължителни съвместни обсъждания бе приет нов статут за дейността на творческите колективи. Можем да кажем, че този статут изигра и в бъдеще ще играе положителна роля в тяхната работа. Преди всичко той постави тяхната дейност на планови начала. Това в голяма степен улеснява създаването на филмите, предпоставя ритмичността в работата на СИФ, тази ахилесова пета в производствения процес. От друга страна, създава възможност за набиране на сценарен резерв и оттам — за по-голямата избирателна способност при пускане на филмите в производство. Първите резултати от прилагането на новия статут са определено положителни и вярваме, че в бъдеще те ще бъдат още по-големи. Смятаме, че следващата стъпка трябва да бъде повишеното внимание към качеството на работата, извършвана от колективите — качеството на сценариите и готовите филми. Засега качеството стои на второ място; основното е колективът да изпълни плана си за сценарии, режисьорски книги и филми за дадено тримесечие.

През миналата година бяха пуснати в производство някои слаби сценарии, които не обещават да се реализират в добри филми. Но тези сценарии отговаряха на тематичните задачи на колективите или пък бяха изгодни икономически — леки постановъчно, тяхната реализация би била евтина. Някои от тези филми вече са готови и за съжаление не можем да бъдем доволни от тях. Така например колективите изпълниха задачата за детско-юношески филми — четири филма. Но от тях единствено може да ни задоволи филмът „Мигове в кибритена кутийка“. Останалите са несполучливи. Слабите сценарии не привличат режисьорите, те се боят с основание от тях, отказват да ги реализират. Тогава се явяват неудачни режисьорски кандидатури или се прибегва до дебюти, но, така или иначе, филмът се реализира. Резултатът не ни задоволява, но планът е изпълнен, икономическите показатели са спазени.

Без да се пренебрегва плановото начало, което осигурява количествени показатели, трябва да се намери онази форма, която да стимулира към високо качество. Без да се намалява количеството на филмите, т.е. програмата и планът на колектива, трябва да се създадат предпоставки и изисквания за все по-високо и по-високо качество. На практика това ще рече да се пресече пътят на слабите и недороботените сценарии, да се ограничи възможността за създаване на слаби и безкрили филми. Създаването на ярки и вълнуващи творби, на филми с високи идейни и художествени качества, които грабват сърцата и умовете на зрителите и културният у тях комунистическият съзнание — това е нашата най-важна задача и цел и натам трябва да бъдат насочени цялата ни дейност и всичките ни усилия.

Документалният филм поддържа своето добро, даже високо равнище. Ве-

че не ни изненадват наградите и международният авторитет, който той ни носи. Свикнахме да очакваме добри постижения от голям брой творци на документални филми, в това число и от младите, посветили се на това изкуство. В същото време атмосферата, в която се създава документалният филм, не винаги е творческа, не винаги е ведра. Документалният филм винаги е бил неспокойна, в някои моменти дори конфликтна територия. В това не би имало нищо лошо, ако конфликтите се решават в творчески дискусии, с уважение един към друг и с грижа за съдбата на документалния филм. Но понякога личните интереси и амбиции у някои творци изместват принципната и творческа позиция.

В ЦК на партията се обсъди състоянието на документалния филм. Обсъждането завърши с категоричната оценка, че пътят, по който той върви, е верен, правилен. Бяха направени и някои справедливи бележки по отделни филми, но общата оценка бе положителна. Оценките, които се дадоха, са верни, препоръките са правилни и това съвещание ще стимулира документалистите в тяхната бъдеща работа. Самите документалисти обаче като че ли не вярваха в собствените си сили, не се решиха да обсъдят сами своите постижения и слабости и да потърсят пътищата на бъдещото си творчество. Това говори за една не дотам здрава и творческа атмосфера, за това, че въпросите не се поставят открито и принципно, че се бяга от дискусии и обсъждания, от открити размяна на мнения и се чака намесата на ЦК. Определена вина за това състояние имат и нашата партийна организация и съюзът, които в крайна сметка се оказаха извън тези проблеми, не взеха отношение, не предизвикаха откровения разговор, не помогнаха с нищо в това отношение. Последва смяна на ръководството на студия „Екран“ вследствие на неточна работа на финансовите органи. Бюрото на съюза и партийното бюро остро реагираха на тази несправедливост и допринесоха много за възстановяване на истината. Но смятаме, че всичко това има нежелателни последици и вредни настроения в живота на студията.

Това не са единствените проблеми, които стоят пред документалното кино. Има още редица важни и неотложни за решаване възлови проблеми, като се почне с въпроса за 16- и 35-милиметровата лента, мястото на студия „Екран“ и се стигне до най-важните въпроси — въпросите на творчеството. И затова партийното бюро смята, че в най-близко време е необходимо да се свика пленум на УС на съюза по проблемите на документалния филм. Това ще ни позволи да видим ясно и точно нещата, да отсеем дребното от същественото и важното и да намерим пътя за още по-високи постижения в тази област, за каквито творците в този жанр имат сили и талант.

Научно-популярният филм има добро, стабилно ниво. Не можем да отбележим наличието на някакви нови тенденции, на откривателство и нови пътища в тази област. Но това не намалява стойността на най-добрите филми в този жанр, на постиженията, които имат творците като Константин Григориев, Стилиан Парушев, Константин Обрешков, Константин Костов. Към тези имена можем да прибавим и други, но няма да срещнем ново име. Броят на творците, които създават научно-популярни филми, е ограничен и постоянен от години насам. Младите хора, които идват на работа в студията, се ориентират изключително към документалния филм. Вероятно това се дължи на факта, че създаването на един научно-популярен филм е сложен и най-важното продължителен процес, изискващ къртовска работа, което на пръв поглед не е много привлекателно. Нужни са призвание и голяма любов. Ориентацията към научно-популярния жанр трябва да става още по време на обучението, от студентските години. Иначе винаги ще бъдем изправени пред опасността творческите резерви в тази област да се изчерпят. Това не бива да се допуска

заради здравите традиции и чудесните постижения, които имаме вече, и главно заради това, че в епохата на научно-техническата революция научно-популярният филм придоби особено значение и нуждата от него ще бъде все по-голяма. СНИДФ има да решава още редица проблеми, свързани с материалната база, ръководството на творческите и производствените процеси. Не се спираме на тях не защото са маловажни, а защото тези проблеми са ясни и тяхното решение е в голяма степен въпрос на време. Основната наша грижа трябва да бъде творческият потенциал на студията, който решава съдбата на научно-популярния филм.

През миналата година у нас за първи път се проведе международен фестивал на анимационния филм. Фестивалът се превърна в голямо културно събитие от световен мащаб. В него участваха почти всички страни с развита анимация. Общо е мнението, че бе отлично организиран и премина на много високо равнище и че той издигна авторитета не само на нашето анимационно изкуство, но и изобщо на страната ни. За това имат дял ръководството на студия „София“, СБФД и всички творци-аниматори, които положили много усилия, работиха всеотдайно. Радостта ни би била пълна, ако между наградените филми имаше повече произведения на българската анимация. Вярваме, че на следващите фестивали това ще стане.

През отчетния период нашата кинокритика активно участвуваше в кинематографичния процес — нейни представители са сред най-активните участници в различни съюзни и партийни мероприятия, обсъждания, симпозиуми, в художествените съвети на различните студии. Представители на кинокритиката се включиха активно и достойно защитаваха постиженията на българския филм на различни международни форуми — у нас и в чужбина. Общо взето позицията на нашата критика е партийна, теоретичната ѝ подготовка и научната ѝ база са солидни. Приносът на критиката за уточняване на критериите на нашето филмово изкуство е несъмнен.

Може да се каже обаче, че немалка част от критиците, може би в желанието си да допринесат за подема на нашето киноизкуство, да подкрепят дадени творчески усилия, нерядко са твърде снизходителни към едно или друго произведение, не казват цялата истина за работата на определени творци. Такова отношение неминуемо води до неточни критерии в подхода към художествените факти и на практика не подпомага, а задържа развитието на нашето изкуство. Необходимо е още веднъж да поставим проблема за отдръпването на немалка част от критиците от оперативна работа. Не можем да оправдаем това отдръпване с отпора, който критическото мнение понякога среща от страна на творците или с други субективни фактори. Творчески, обществен и партийен дълг е на нашата критика да прилага високи класово-партийни критерии не само в теоретичен, но и в оперативен порядък; това отдръпване създава празнина, която се запълва нерядко от случайни и не особено подготвени хора. Всичко това води до принижаването на нивото на филмовата ни критика като цяло.

И така, можем да кажем, че нашето филмово изкуство стои на здрави идейни позиции, че то отразява живота от верни класово-партийни критерии. Високите обществени оценки, които получава нашият филм в последните години, говорят, че кинотворците и преди всичко комунистите кинотворци имат здравото съзнание, че стоят твърдо на позициите на социалистическия реализъм. Появяват се слаби и бледи филми. Споменахме някои от тях в игралния филм. Такива филми има и в другите жанрове на нашето изкуство. Ако няма провали, то има неблагоприятия от идеен и художествен характер. И тъй като не можем да отделим идейния от художествения момент в нашето творчество, трябва да смятаме всеки неуспех за идеен пропуск. Липсата на доста-

тъчна мащабност в нашите творби продължава да бъде основна слабост, идеен минус. По този въпрос сме говорили много, но той продължава да бъде наша главна задача. И тя трябва да стои в центъра на нашата съюзна и партийна дейност. Необходими са ежедневни грижи, точна и вярна преценка на идейно-художественото равнище на българския филм, откриване на онези плодотворни тенденции, които трябва да подкрепяме и развиваме. Активното участие на всеки комунист в този процес е наш творчески и партнен дълг, главното партийно поръчение, което има всеки от нас.

На миналото отчетно-изборно събрание в доклада и в разискванията бе отделено голямо място на проблемите, свързани с младите творци. Тези проблеми продължават да ни вълнуват, продължават да са актуални и особено важни. Няма да се спираме отново подробно на тях, тъй като предстои специален пленум на УС на съюза за младите. Този пленум ще обсъди както обучението, така и навлизането на младите творци в живота на студентите, тяхното реализиране в творчеството. Искаме да поставим предварително два въпроса, особено важни според нас.

Първият въпрос е за броя на приеманите и завършващите кинообразователни. Вече е налице пренасищане на филмовите студии и телевизията с творчески кадри. Още завършилите първия випуск на ВИТИЗ бяха настанени трудно на работа. Занапред при този брой на студентите това ще става още по-трудно. Освен това много млади хора следват в чужбина, в повечето от случаите не по държавна линия. Броят на подготвяните творчески кадри просто надхвърля нуждите на филмопроизводството. Това положение неминуемо ще доведе до конфликт между младите, които търсят своето място, и тези, които имат вече това място. На някои места този конфликт е вече налице. Нека кажем само, че за по-малко от година и половина в СИФ има петнадесет операторски дебюта. Това в никакъв случай не може да бъде нормално. Не бива да допускаме конфликти от подобен характер да се разразят. Това ще доведе до сериозни трудности както в живота на студентите, така и в живота на съюза ще създаде тягостна обстановка и лоша атмосфера в творческия процес, ще породи безпринципни борби и нездравни настроения.

Вторият въпрос е за оценката на творчеството на младите. Досега ние правим общи оценки, главно на основата на прегледа в Смолян. Но обществени оценки на всеки дебют поотделно не се правят. Това е крайно необходимо преди всичко за младия творец, за да види той своето реално място, за да има вярно и реално самочувствие. Премълчаването на слабите дебюти не е от полза за никого. А такива дебюти има. Грижата за младите не може да бъде само другарско потупване по рамото. Много по-важна е оная изискателност, която поражда чувство за отговорност, зряло и трезво мислене, честно и всеотдайно отношение към творчеството. Само тогава ще можем да кажем, че ние наистина възпитаваме младите творци.

Предстои ни една отговорна и трудна година, година, през която на практика ще се реализира програмата за чествуването на 1300-годишнината на българската държава. Филмовата продукция, свързана с тази годишнина, ще постави на изпитание творческата, организационната и производствената зрелост на нашето филмово изкуство, на филмовото ни производство. Трябва да кажем, че подготовката на тази продукция започна с видимо закъснение, имаше неблагоприятния в работата по някои сценарии, търсения на режисурата в погрешна посока (случаят с филма за Аспарух), което доведе до изгубване на ценно време и напразно изразходване на немалко средства. Енергичните действия на ръководството на ДО „Българска кинематография“ и бюрото на СБФД, ефективната намеса на ЦК на партията и на Министерския съвет до голяма степен компенсиряха това изоставане, но то още не е преодоляно

напълно. Необходима е пълна мобилизация на всички творчески, организационни и производствени сили. Необходима е категоричност на решенията на всички равнища — обединение, студии, съюз. Това ще рече да знаем точно кои филми и кога ще ги произведем, да планираме нещата реално и да ги изпълняваме стриктно. Това се отнася както за филмите, посветени конкретно на 1300-годишнината, така и за останалите филми. Защото наред с историческите филми нашите творчески усилия трябва да бъдат насочени и към филмите за съвременността. Изследването и яркото отразяване на съвременността си остава наша първостепенна задача и трябва да посрещнем 1300-та годишнина и със значими филми за съвременето. Изпълнението на тези трудни задачи изисква пълна концентрация на творческите, организационните и производствените възможности на нашето филмово изкуство, изисква от всички творци и най-напред от творците комунисти пълно отдаване на техния ум, сърце и талант. Ние, комунистите, трябва да бъдем начело и като творци, и като общественици при създаването на филми, достойни за героичната история и за героичното съвремие на нашия народ.

Филмът хубав ли е или не?

ИВАН СТОЯНОВИЧ

Но кой филм е хубав или не? Отново ми се иска да поговоря за читателя, оня читател на вестника, преди той да си е увил салама в него или да си е направил шапка срещу слънцето за мача. Зная, че в по-голямата си част читателите не искат да разговарят за филмите, а да ги гледат. Дори по-специализираната публика в студийните кина посреща предварителния несложен четириминутен коментар с жуженето на пчелен кошер. Мас-медия, комуникация, трансляция, първична и вторична алиенация — тези думи пък вече изпълват широкия зрител с пълно недоверие; недоверие, предизвикано впрочем от стремежа на цялото общество да го възпитава. Не иска да го възпитават, подозрителен е. Въпреки че същият този зрител оставя драговолно децата си да ги възпитават в седмичните детски домове, прогимназии и гимназии при доста съмнително качествено разнообразие на възпитателите; към тях той има по-голямо доверие, отколкото към всеки, решил в негова полза да му анализира филма. Излиза, че от една страна, възпитанието е дело благородно и необходимо, а от друга — че е натрапено и унижително. Вероятно тази „друга страна“ крие своите дълбоки социално-психологически корени, които са създали у зрителя скептичното отношение към естетическото възпитание, поне в случаите, когато то се внушава от средствата за масова ин-

По засегнатите в статията проблеми редакцията ще помести и други мнения.

формация. Дълго шестуващите канонизации на критериите за хубаво и лошо, подмяната на Лениновото схващане за двете култури с догматични лозунги от рода на „И най-добрият западен филм е по-лош от най-слабия социалистически“, карантината спрямо показването на истинските конфликти на времето, заместването на градивния критически анализ с външноагитационния патос — всичко това, утвърдено като елемент на естетическо възпитание през един не кратък първоначален период, не може да се изчисти внезапно, магически отобщо взето, бавно развиващото се и променящо се човешко съзнание. Та зрителят читател да каже: беше каквото беше, ама ето, от понеделник започвам да ви вярвам! . . . Значи въпросът не е бил в това, че филмовият зрител, контактуващ със средствата за масова информация, не е бил възпитаван. Възпитаван е бил. Но как? А как сега се възпитава? А как в бъдеще?

Сега той, зрителят, е все още недоверчив, макар че неговият вкус, неговите изисквания към изкуството са пораснали, а то ще рече, пораснало е и убеждението му, че възпитанието е за добро, че който се е образувал, не е сберкал. За да направи този нелесен обрат към възпитанието, зрителят е определено подпомогнат. От самите кинопроизведения, които гледа, тъй като през последните години репертоарната политика у нас стана много по-жива, гъвкава, актуална — би могло да се каже, че най-значителните произведения от социалистическите страни и немалък процент от значителните произведения на несоциалистическите страни се появяват по нашите екрани относително кратко време след примерите им. Това не е малко постижение, като се имат пред вид валутните затруднения, проблемите по селекционирането, доставянето, изработването на филмовите копия. Зрителят е подпомогнат, иска или не иска, и от средствата за информация като телевизия, радио, вестници и списания, книги, които в известна степен поне, сполучливо или не дотам сполучливо, успяват да му внушат нещо повече от онова, което сам е виждал, разбрал, преработил в съзнанието си след излизането си от киносалона.

И все пак зрителят читател е още недоверчив към възпитанието, от което жизнено се нуждае, към кинообразованието, предложено му от средствата за масова информация, и дори към самите филми, които предпочита да гледа неповлиян. Защо? И как да го привлечем утре не само като зрител, търсещ забавление, разтоварване за два часа, а като съавтор на онова, с което екранът иска да провокира мислите му, по-дълбоките преживявания, изводите, обобщенията му? . . . Тема, достойна за поредница дисертации! Избирам три изходни точки между многото, около които би могло да се поведе разговор със зрителя читател на тема: естетическото възпитание и средствата за масова информация.

Кинокритиката и кинопублицистиката пренебрегват просветителските задачи, които те имат още дълго да изпълняват, преди да реализират предпочитаните високонаучни цели и амбиции — ето една актуална изходна точка. По-просто казано: кинокритиката, задълбочената кинопублицистика са редки гости на органите за масова информация (да не кажем, че в много случаи отсъствуват). Телевизията чрез някои творчески портрети, обзори от рода на „Всяка неделя“, „Пожелайте да видите“ и др. дава понякога възможност на интересни автори да споделят по-задълбочени мисли в сферата на киноизкуството със зрителя, но за диапазона на двуканалната телевизия това са трохи от масата на богатия. В предаванията на Радио София доминират чисто информативните материали — седмичният филмов преглед, който имаше добри традиции, неизвестно защо от няколко години се стои в една хроника и естествено загуби почти всичките си сериозни автори. Мимоходом бих отбелязал един парадокс: най-интересните, задълбочени, сериозни културни предавания, които наистина биха имали нещо общо с естетическото възпита-

ние, се излъчват главно по радиостанция „Орфей“, която за най-голяма част от слушателите е една енигма, а само в отделни случаи се повтаря по станция „Христо Ботев“. Кой сериозен (и зает) автор ще заложи времето и способностите си, да за бъде чут само от избраните на загадъчната станция? . . . Материалите във вестниците (като изключим специализираните „Народна култура“ и „Литературен фронт“) също така галопират главно през информацията, ежедневиците подчертано губят авторите на задълбочения, интересния, аналитичния материал, който би трябвало да изиграе главна роля в процеса на естетическото възпитание на читателя зрител. . .

Дотук — за институциите, [не] обезпечаващи възможността на критици, публицисти, журналисти да разговарят в ширина и дълбочина с читателя зрител, допринасяйки за неговото естетическо възпитание. Оттук — за самите автори. От доста време вече оперативната кинокритика, „горещата“ кинопублицистика се пренебрегва от редица компетентни автори, до вчера занимавали се именно с тази творческа дейност. Един стремеж (независимо от възрастта, та дори и след току-що взетата диплома в ръка) към овладяването на научното, теоретично поприще в киноестетиката, социологията, историята и пр. вдъхновява преобладаващата част от възможните сериозни автори в полето на масовата информация да се насочват към считаните от тях за по-крупни и трайни изяви: теоретични книги, сборници, монографии, исторически изследвания и пр. Нямам намерение, пък и място тук да дискутирам концепцията за трайността на много от тези изяви. В случая е от значение, че те естествено не достигат до онези, до които искаме тук да адресираме естетическото възпитание. Далеч съм от мисълта, че киното може и трябва да остане без своята теория! Та за какво естетическо възпитание може да се говори, без да съществува теоретическата концепция на изкуството! Но тук става дума, че сериозната, талантливата кинокритика и публицистика счита за възможно твърде лекото и кратковременно преминаване на един етап, етапа на постоянното, последователното просветителско дело, само чрез който и след който мисленето на един народ може да се издигне до контактите си с теорията. (Включвам в понятието народ и онази прослойка, която наричаме просветен читател зрител и която има също така нужда от просвещение на по-достъпно ниво, преди да е в състояние да черпи от теорията.) Не виждам вътрешната необходимост у вещи киноведа да се срещне с онзи, който и без това предпочита да бъде неповлиян и без това гледа с недоверие към едно съчинение, което не винаги разбира, както впрочем не винаги разбира и един „труден“ филм. Както и да е, кръгът се затваря — сериозните автори бягат от средствата за масова информация, зрителите читатели бягат от елитаризиралите се сериозни автори. Губят и едните, и другите.

Втората избрана от мен точка засяга въпроса какво все пак от масовата информация може да достигне като елемент на естетическото възпитание до кинозрителя читател, преодолявайки недоверието му. Не бих искал да се повтарям, тъй като подробно съм изложил становището си по този въпрос в сп. „Български журналист“, бр.9/1979 г. Ще подчертая само основната си мисъл-обобщение: публикуваните (излъчените) материали са твърде малко на брой, в най-голямата си част повърхностно информативни, с рекламно-разказвателен тон, пръснати без тематична, жанрова или дори събитийна последователност в определен период. В някои издания картината се разкроява от седмични филмови прегледи, отделни портрети, интервюта, статии, но все пак доминира общото впечатление за бедност, спорадична информираност или дезинформираност. Едва ли може да се говори в този смисъл за какъвто и да е сериозен принос към естетическото възпитание и респективно

за усилия да се преодолее зрителско-читателското недоверие. Огново кръгът се затваря — средствата за масова информация закриват гишетата си под носа на клиента, той си отива, потривайки ръце, защото още веднъж е доказал, че на гишетата не трябва да се вярва. . . И остават без отговор кардиналните въпроси, които например професор Кръстьо Горанов формулира в статията си „Киното като възпитател“ (Сборник „Кино за кого“, издателство „Наука и изкуство“, 1978 г.): „Много важно е да се изучи как зрителят си **представя** творбата след нейното непосредствено възприемане, какво става с неговата културна памет, защото това е много съществено, за да се проследи как се променя индивидът под въздействието на киноизкуството. . **тълкуването**, което зрителят дава след определена временна дистанция на възприетата творба: какви аналитични, емоционални и мисловни процеси се осъществяват, какви асоциации възникват с други културни и житейски значения, какви смислови слоеве на творбата стават достъпни на възприемачия и т. н.“ На настоящия етап зрителят е оставен сам да си отговори на всички тези сложни въпроси и ние нямаме право да се усмихваме спизходително на неговото самоучувствие, нито да съдим неговото недоверие към едно възпитание, което в последна сметка се оказва самообразование.

Третата точка на моето изложение е свързана с възможността на самообразователния зрител да изгражда без посредничество естетическото си възпитание от екрана. В едно отношение тук сме по-спокойни, по-стабилни: в репертоара на българските кина няма ужаси, няма порнография, антихуманизъм и всичко друго, което може да подведе самоукия. Даже сме толкова предпазливи, че зрителят получава допълнителна информация от „ЛИК“, „Паралели“, „Народна култура“, Радио София (за да спомена само някои от многото източници) за филми, които, поради страха на някои да не го „развалят“, не достигат до нашите екрани. Наистина няма опасност българският зрител да пострада духовно от видяното на екрана. Но достатъчно ли вижда той на този екран, за да формира, укрепи и развие в перспектива своите вкусове, предпочитания, естетически позиции, за да се възпитава художествено на съвременно ниво? . . . Вече говорих за голямата крачка напред, която направи нашата репертоарна политика през последните години. Сега (и отдавна впрочем) говорим за следващата необходима крачка: задължително да се повиши броят на премиерните филми минимум до 180—200 годишно, т.е. с 22—40 заглавия повече отколкото досега. Не е възможно (особено при сиромашкото влияние на средствата за масова информация) да се говори за пълноценно естетическо възпитание, ако не се увеличат конкретните контакти на зрителя с по-голям брой произведения на киноизкуството. А възможностите в това отношение са повече от ясни: ние не можем засега да увеличим премиерите от отделните социалистически страни; същото се отнася и за високия таван от около петдесет съветски филма, които ежегодно се прожектират у нас. Към тях следва да прибавим около двадесет български филма и около четиридесет от несоциалистическите страни, за да стигнем общата цифра 160—170. Откъде да дойдат другите? Въпрос идеологически и финансов. Според мен в идеологически аспект той е решен със споменатото вече Лениново схващане за двете култури. И сякаш Западът и Третият свят, както никога досега, ни дават доказателства за дълбокия смисъл на това схващане, за прогресивна, разобличаваща, революционна, твърде често завършена марксистко-ленинска позиция в ред филми, при това с художествена защита на високо ниво. С една дума произведения, които вършат в политическо и естетическо отношение много по-резултатна работа, отколкото всеки друг, откъдето и да идва, посредствен филм. Финансовият въпрос тук стои с цялата си сериозност, разбира се. Но затрудненията в това отношение, които ще възникнат при вноса на

около трийсет филма от несоциалистически страни в повече, ще се компенсират многократно от идейно-художественото въздействие, което носи своята неизчислима възвращаемост. Същото се отнася с еднакво основание и за средствата, необходими за изработването и експлоатацията на копията. Никакви временни стъпки в това отношение няма да помогнат — например увеличаване на репертоара само с десетина филма годишно. Репертоарът на почти всички социалистически кинематографии е ярко свидетелство за това. А в частност у нас, при променените цени на билетите, можем да си представим лесно колко по-прецизен ще бъде подборът от страна на зрителя и в резултат на това колко по-сложно ще се постигне едновременно идейно-възпитателният и ико номическият ефект. . .

С кокообразно преминах някои хълмове и падове от ежедневието на нашата киновъзпитателна практика чрез средствата за масова информация с надеждата да туря един камък в равнината, та ако някой се спъне в него случайно, да се ядоса и да захване поне спор. . . Та и читателят да прочете нещо повече за киното, преди да си загъне салама във вестника или да си направи от него шапка за мача. . .

Документалният филм като произведение на изкуството

СТЕФАН ДЖАМБАЗОВ

В брой 11 от 1979 г. в сп. „Киноизкуство“ беше публикувана статия под заглавие „Обективен ли е кинодокументът?“ от Владимир Михайлов, в която авторът изразява загриженост, че бъдещите поколения един ден няма да имат възможност да разберат истината за нашия днешен ден, тъй като документалното кино все повече се отказвало от „обективното“ фиксиране на действителността, а творците отдавали предпочитанията си на така нареченото „авторско“ кино, което според автора е „субективно“. В случая, според мен, въпросът не опира само до това, дали бъдещите поколения ще имат възможност да видят и усетят днешния ден, а и до правото на документалното кино да се нарича изкуство и да се изгражда по неговите закони.

Съвсем правилно редакцията на списанието обяви статията за дискуссионна и в брой 1 от 1980 година Александър Тихов в отговора си „Неоснователни опасения“ много сериозно и аргументирано доказва, че именно авторският, интерпретаторският момент е този, който дава възможност най-пълно да се докоснем до проблемите на съвремението, чрез които бъдещите поколения ще открият духа на нашето време. Но има някои мисли на В. Михайлов, които предизвикват и у мен желание да подкрепя от свое гледище принципния и сериозен анализ на А. Тихов.

На първо място като че ли загрижеността на В. Михайлов идва не толкова от факта, че бъдещите поколения няма да разберат проблемите на нашето съвремие, колкото от това, че следващите създатели на т. нар. монтажни документални филми ще имат затруднения с филмовия материал, от който трябва да ги създадат. Докато тези затруднения, според автора на статията, за сегашните създатели на монтажни филми не съществували поради това, че филмовият материал от близкото минало е бил снет „обективно“. Тази „еретична мисъл за обективността на кинодокумента по-рано и сега“, както пише авторът, му е дошла, след като е гледал „По хълмовете на времето“ и „Великата Отечествена“, излъчвани напоследък по Българска телевизия.

Въпросът е, какво разбира В. Михайлов под „обективност“ на заснетия материал. Той го свързва със „събитийността“, под която пък разбира протоколно заснета хроника за посещения на делегации, откриване на обекти, мостове и други подобни, т. е. кадър или кратък епизод без самостоятелно звучене и изразена авторова мисъл, който може да се използва под формата на знак или символ в някаква бъдеща авторска концепция. Така недоволството му срещу вече преобладаващия „авторски“ подход в този случай е капълно обяснимо — много по-трудно е да се изолира някакъв кадър или епизод със самостоятелно значение от такова обвързано в някаква система произведение.

От своя страна всеки изолиран факт, събитие или човешка реакция съдържат възможност за най-различни тълкувания, докато в живота те винаги съществуват в някакъв реален обществен или личностен контекст. В този случай при разкриването и анализирането на цялото, отделната реакция или събитие вече излизат от своята индивидуалност и със своята конкретна яркост се превръщат в обобщение. По този начин се получава като че ли един парадокс — от една страна, авторската идея прави невъзможно съществуването на частното без цялото, а от друга — само в цялото частното заживява напълно със свой изключително индивидуален живот. Този процес се извършва не само в етапа на окончателното осмисляне на снетия вече материал, а още по време на самите снимки. Авторът, носейки в себе си идеята за цялото, търси нейните конкретни прояви в хора, събития и факти. Докато при липсата на такава авторска идея или при някакво „обективно“ фиксиране на действителността не съществува специфичния ъгъл, под който да се погледне на това събитие и да се открие в най-голяма степен неговата неповторимост и характерност. И в такива случаи обикновено като резултат се получава общоватото и аморфно изображение, съдържащо в себе си много възможности, но не даващо предимство за нито една. Единственият начин да се „спаси“ такава картина е да се прояви някоя от тези възможности чрез яркия и оригинален авторски текст (да си спомним голямата роля на авторското размишление на глас във филма „Обикновен фашизъм“ на М. Ром), но този начин до известна степен не дава възможност за пълна изява на спецификата на **киното**.

И тук съвсем закономерно идва въпросът — а в какви случаи трябва да се създават монтажни филми? Според мен — в два: или когато за въпросния период не са останали други филми, изразяващи неговата същност, или когато времето е наложило необходимостта от ново преосмисляне на известни вече факти и събития. Или казано по-просто — когато има нужда и желание да се каже нещо ново, неказано досега.

Ако приемем тези два случая за верни и необходими, те би трябвало да важат и за бъдещите творци. Но и при двата от тях сега ние не можем да предвидим какво ще интересува тогава бъдещите хора, какво ще търсят от нашето време, какви мисли ще ги вълнуват. Или ако в един факт или събитие успеем да усетим пулса на сегашното време и на съвременния проблем, естествено е

да го разработим „авторски“, а не да снимаме „обективно“ и да оставим размисъла за нашето време на следващите поколения, защото това може да се нарече и в известен смисъл бягство от гражданска отговорност, а много често е нищо повече от творческо безсилие. И не е случайно, че се наблюдава „бавната агония на хроникалното кино“ и на кинопрегледа, защото е смешно да се мисли, че трябва да се изостави „субективното“ усещане за пулса на времето пред възможността за някакво „обективно“ хроникриране в името на следващите създатели на монтажни филми. Монтажният филм трябва да съществува като извънредна необходимост — при липса на друга възможност и във всички случаи той е последно средство, а не практика. Много по-простото и естественото е, ако за даденото време съществуват вече сериозни „авторски“ филми, изразяващи духа и същността на това време и именно те да бъдат показани, а не да се използват кадри от тях, за да се направи на всяка цена нов монтажен филм.

Струва ми се, че е необходимо да се разгледат и двата монтажни филма, станали отправна точка за размишленията на В. Михайлов — „Великата Отечествена“ и „По хълмовете на времето“. Най-напред веднага трябва да се каже, че „Великата Отечествена“ излиза извън споменатите два необходими случая за създаването на монтажни филми, като трябва да се отбележи обаче особена цел, предизвикала появяването на този филм. Сериите са произведени по поръчка на американска филмова компания и тяхното предназначение е да разкажат широко и обстоятелствено за героизма, саможертвователността и великия подвиг на съветските хора, за дружбата и взаимопомощта на народите пред лицето на фашизма. Филмът е предназначен за американските зрители, общо взето, слабо познаващи тази страна от войната и не случайно е проектиран там под заглавие „Неизвестната война“. Не случайно също е избрана формата на хронологическо обстоятелствено изброяване, като авторите са се опитали да обхванат и покажат почти всичко важно, каквото може да съществува като заснет филмов материал за тази война. За нас, българските зрители, този филм също е интересен, но най-вече с това, че отново автентично ни среща с генерали и държавници, градове и сражения, превърнали се вече в легенда.

Същевременно не бива да забравяме, че в съветското документално кино има отдавна вече създадени блестящи примери, в които войната е не само показана, а **изразена** като жестока античовешка стихия. Достатъчно е да си спомним творбите на К. Симонов и М. Бабак, създадени от същия документален материал, снет от фронтовите оператори, а те съвсем не са единствените. Или да споменем отново „Обикновен фашизъм“ на М. Ром, в който режисьорът, използвайки почти само материал от фашистката кинохроника, го обръща срещу създателите му, като разкрива чрез него същността на фашизма.

Достоинството на тези филми, според мен, е в стремежа да бъде показана войната, жестокостта и фашизмът като социални и класови явления, да се потърси **противоречието**, което се създава и съдържа в отделната човешка личност и в човешкото общество като цяло, реализирано в сблъсъка между вечния човешки стремеж към мир и хармония, добро и красота с унищожителния хаос. Същевременно тези филми не можаха да се появят по-рано, докато болката и мъката от загубите, причинени от войната, не даваха възможност за известно дистанциране от тези събития. Трябваше време, за да позагълхне остротата на болката и творците да се върнат отново към същите събития и преоткривайки ги, да осмислят в тях човешката мъка и страдание от позицията на вечните философски и естетически категории. Именно тези причини наложиха и необходимостта от създаването на нови монтажни филми за войната върху познатия материал, в който бе изразено

това ново отношение към нея.

Иска ми се от подобен ъгъл да погледнем и на поредицата „По хълмовете на времето“ — друга опорна точка на В. Михайлов в неговите разсъждения. Авторите ѝ са преценили съвсем правилно, че хроникалният материал в голямата си част е познат и са потърсили други начини, за да се привлече вниманието на зрителя. Една такава възможност дава използването на автентичния дикторски текст в откъсите от старите кинопрегледи, като целта е наред с информацията за събитията да се внуши и по-приповдигнатата атмосфера от онова време. В българското документално кино през 1971 година беше вече създаден един филм по подобен начин, който се нарича „Началото“ с автори Юли Стоянов, Христо Кирков и Никола Маринов. В него са използвани откъси от седмичните кинопрегледи 1944—1949 година, като също звучи автентичният им дикторски текст от онова време. Тези откъси, монтирани привидно свободно, чрез които се съобщава за различни успехи в производството и живота — открити заводи, преизпълнени планове, значителни социални мероприятия и др., — създават чувството за един безметежен и лек възход, което е прекъснато в края на филма от думите на Георги Димитров — някои другари се лъжат, казва той, ако мислят, че нашият път ще бъде лек. . . Това беше в „Началото“ — предупреждение и напомняне за сложността и противоречивостта на поетия път.

А ето сега — изминали са 35 години от неговото начало. Много са „хълмовете“, които са преодолені, и най-вече в душите на хората. Един интересен способ, използван в поредицата „По хълмовете на времето“, даде възможност да се усети реално ходът на времето — открити са някои от хората, които са снимани в епизодите от старите кинопрегледи и са включени в готовото предаване. И един до друг застават човекът от стария кинопреглед преди години и същият този човек, но вече сега — в студното. Ако се обърнем към историята на документалното кино, ще открием, че по подобен начин е изграден създаденият още през 60-те години филм „Катюша“ на съветския режисьор-документалист В. Лисаквич. Този филм, успехът на който според съветските теоретици поражда цяло направление в съветската кинопублицистика, разказва за героинята от Великата Отечествена война Екатерина Иларионовна Демина (Михайлова). По време на снимките режисьорът показва на героинята си кадри от фронтовите години, където тя е със своите другари от полка. Същевременно той снима реакциите ѝ в момента на прожекцията и използва хрониката като емоционална провокация, за да заживее героинята отново със спомените, и по този начин да се изгради нейният прекрасен човешки образ. В българското документално кино пък е известен случаят, когато асистентката на Йорис Ивенс Марион Мичел през 1968 г. с помощта на Христо Ковачев създава филм за промените, настъпили в българското село Радилово, като използва във филма и кадри, снети в същото село през 1947 г., за филма на Ивенс „Първите години“, на който тогава тя е сценарист.

Използването на хрониката по подобен целенасочен начин даваше и в разглеждания пример с поредицата „По хълмовете на времето“ възможност да се усети ходът на времето, да се очертаят промените, които са се настъпили с хората, да се разкрият противоречията, които са се задълбочили или са преодолені. Според научната диалектика вътрешната противоречивост на нещата обуславя тяхното самодвижение; източникът на развитието се намира в самите изменящи се явления. И като че ли една от задачите на изкуството е да разкрие именно противоречията, за да се осъществи актът на катарзиса, за който ще стане дума по-нататък.

Освен това винаги е интересно да се сблъскат две противоречиви страни на една и съща личност, съществувала с разлика от време 30—35 години.

Казвам противоречиви, защото времето и усещането за него се осъществява именно в отблъскването и допълването на две отделни и определени във времето статични характеристики. Извършил огромната работа по събирането на материала и откриването на хората, режисьорът обаче в студиото не успява напълно да ги предразположи към откровеност и диалогът в самата личност не се осъществява. Човекът в студиото разказва за себе си от екрана, допълва фактологическите данни за събитието, в което е участвувал, но като че ли не достига дълбокото възмущение, спонтанната човешка реакция, разкриваща противоречието и движението на личността и времето. Разбира се, и в този си вид предаването има голяма популярност, защото съдържа в себе си и човешкия момент, по въпросът е за пропуснатите възможности.

Досега ставаше дума за „авторско“ кино, за „субективно“ и „обективно“ фиксиране, отразяване и изразяване на действителността, за интерпретация, за откриване на противоречията, но това все още са спорове около отделни страни на документалното кино, а не за неговата същност. На несъстоятелния стремеж към някаква „обективност“ на кинодокумента противопоставихме т. нар. „авторско“ кино. Но този термин като че ли също не изчерпва проблема, защото има авторска и авторска позиция, движеща се по повърхността на живота или проникваща дълбоко в него; от една страна, улавяща неговата сложност и многоплановост, а от друга — задоволяваща се само с външно то му регистриране.

И ето че отново стигаме до констатацията на В. Михайлов, която вече може да бъде поставена като въпрос — основателни ли са стремежите на „простосмъртните“ кинохроникъри да изявят дълбоко спотаените си творчески амбиции, както пише споменатият автор, на полето на документалното кино? Струва ми се, че документалният филм не само може да бъде изграден и разглеждан като особен вид изкуство, принципно различаващ се от другите видове, но и развитието му изисква именно такова отношение. Само по такъв начин и при такъв подход могат да бъдат обобщени натрупаните досега отделни характерни черти на този вид филми, да се определи тяхното място сред произведенията на другите изкуства и разреши трудният проблем за „трайността“ и преходността на филмовия документ.

Възможността човекът да преодолее себе си и своя страх от чуждите и враждебни явления на действителността, която го е обкръжавала, е била като че ли една от големите обществени функции на изкуството в неговата история и в по-нататъшното си развитие то се превръща в своеобразен мост между човека и действителността. Изкуството има близки черти с играта, но докато при играта наподобяването има за основна цел опознаването на действителността, смисълът на изкуството е в нейното преодоляване. Същевременно при това наподобяване се запазва игровият момент, който дава възможност на живота да се погледне извън сковавашата го догматична сериозност, а самото преодоляване на действителността се осъществява чрез откриването на нови богати връзки и взаимоотношения между фактите от тази толкова позната действителност, с което се разбива чувството за едноплановост и неизменност, излъчващо се от нея. В естетически план Л. С. Виготски използва за това преодоляване термина „катарзис“, който може да се определи най-общо като акт на преодоляване действителността в произведенията на изкуството чрез вътрешно взаимоотношение на реалните афекти, които са го породили.

При първобитните общества, когато изкуството все още не е било отделено от живота на племето, катарзисът се е постигал направо в процеса на магическия ритуал. Племето се е освобождавало от страха и е било готово за изпълнение на жизнено важните си дейности в реалния живот. След професио-

нализирането на изкуството в по-късните общества като че ли основата на естетическия ефект отново се е реализирала в катарзиса, който се е постигал вече в произведението чрез преодоляване на неговото съдържание, с помощта на формата, разбираемо като емоционално и смислово внушение на фактите от действителността. Или естетическият ефект се реализира не чрез най-силното емоционално заразяване и въздействие върху зрителя, а в разтварянето на това внушение, излъчващо се от жизненото съдържание във формата, разбираема от своя страна като подбор и композиция на жизнения материал. Така например Виготски стига до един изключително интересен извод — че диалектичката взаимовръзка между форма и съдържание е не в тяхното единство, а в тяхното противоречие (в смисъл на борба) и че в това е основата за реализацията на катарзиса. Оттук отново следва, че изкуството нито е отражение, нито изражение на действителността, а начин за вътрешното ѝ овладяване и преодоляване. Изкуството помага на човека да усети, че действителността му е подвластна, несвършена и изменяема, а самото социално действие може да съществува и не непременно като пряк резултат от въздействието му. Имайки пред вид тази обществена функция на изкуството, можем вече да си обясним вечния стремеж към реалистичност и жизненост в неговите произведения. Всичко трябва да „прилича“, да е като в „живота“, за да има наистина преодоляване, катарзис.

В своето творческо и техническо развитие изкуството стига и до киното. „Прилича“ — също като в живота? Първият възторг от новото откритие е огромен. После започват да прилагат достиженията на другите изкуства в киното, като на края го обявяват за „синтетично“ изкуство. В търсенето вече на собствен, специфичен език на художествено внушение кинематографистите отново откриват възможността истинският живот в неговата непосредствена искреност и дълбочина да присъствува на екрана — преоткриват документалното кино. И започват да опитват способи човекът и събитията да изглеждат неподправени, естествени, автентични. Мнозина и досега намират в това голямата сила и смисъл на документалния филм.

Какво е това принципно ново, което внесе документалният филм? За първи път в сравнение с всички произведения на другите изкуства, включително и на игралното кино, документалният филм използва директно като материал самата действителност. Във всяко друго изкуство творецът наблюдава действителността и я използва като материал, но никъде този материал не присъствува така пряко и автентично. Или катарзисът ще се осъществи не чрез преодоляване на емоционалното внушение на „приличаща“ случка, а в прякото преодоляване чрез формата на внушението от самата действителност. В този случай автентичната неподправеност и естественост на хората и събитията е само предпоставка за истинска и пълна реализация на катарзиса.

Има и още една принципна разлика — документалният филм за разлика от повечето произведения на другите временни (различни от пространствените) изкуства не разказва детайлно фабулни истории, чрез които да се реализират характерите. В повечето случаи в документалния филм няма „преди“ и „след“, а има само „сега“. Оттук и значението, което се придава на такъв термин като „неповторимост на момента“. Защото вътре в тоя върхов момент на човешката реакция и реализация трябва да се съдържа и „преди“, и „след“ и характерът на човека. Затова и катарзисът тук ще се осъществи не чрез обезсилване на внушението на някаква история, а в преодоляването чрез формата на емоционалното въздействие на самата действителност в документалния филм. Освен това докато например в игралния филм творецът е ограничен от

логиката на фабулата, но и облагодетелствуван, защото чрез нея по-неусетно помага на зрителя да се докосне до логиката на нещата и живота, то при документалния филм творецът няма такива „приспособления“, но има по-голяма свобода да вникне и се опита да открие и разбере, а и зрителят с него, самата автентична същност на явленията от действителността.

Творческият процес при създаването на документалния филм също има своя специфика, която е в съответствие с принципните разлики, които открихме в сравнение с другите изкуства. Тук авторът, имайки своя собствена определена теза или нагласа, я среща с действителността, без да се намесва пряко в събитията. Като че ли творецът и действителността при създаването на документалния филм се намират в диалектическо противоречие един спрямо друг. А в сблъсъка, противоречието и допълването между абстрактната авторска нагласа и предлаганите от действителността конкретни възможности при максимално взаимодействие между тези две страни като че ли се съдържа една от големите и специфични възможности за реализацията на документалния филм като произведение на изкуството.

Документалното кино с тази своя изключителна чувствителност към проявите на заобикалящата ни реална действителност и структурната му незавършеност във времето отговарят на една от вътрешните нужди на съвременния зрител. Защото едва ли вече е нужно да се разказва една дълга история, за да стане ясна определена реакция на героя; като показваме тази реакция, зрителят ще може да изгради сам в себе си причините за нея. И можем да бъдем сигурни, че всяко отделно възприятие ще бъде много по-лично, а с това и по-дълбоко, отколкото онова обяснение, което ще предложим. Защото не бива да забравяме, че едно от условията за естетическия ефект е и във възможността зрителят сам да стигне до преодоляването на своите чувства и мисли, да изживее своя катарзис. Винаги може да се възрази по най-елементарния начин, като се каже, че зрителят по начало отбягва документалните филми, но искаме да отбележа, че за да се постигне такъв тип взаимоотношения между произведение и зрител, трябва да има две страни — и филми, в които действителността присъствува сложно и многопланово, и подготвен зрител за такова съучастие. Но това съвсем не значи, че зрителят няма потребност и от такъв тип кино и от подобен начин на възприемане изобщо на изкуството.

И така, струва ми се, че документалният филм и специално българският в последните години в лицето на най-изявените си творци започва все по-определено да търси и да открива цялата сложност на проблема за изкуството в документалното кино. За съжаление все още срещаше се неправомерни ведомствени и творчески амбиции, както и някои незадълбочени, без познаване на реалното състояние мнения нанасят непоправима вреда на документалното кино и му пречат да заеме уверено необходимото място в нашия културен и обществен живот.



Катя Паскалева

Нейното дарование никога не е подлагано на съмнение, макар че творческите ѝ постижения не са равностойни. Това като че ли е някакъв закономерен процес при утвърждаването и развитието и на най-талантливите артисти, защото тяхната професия е зависима и от странични фактори, а не само от таланта, с който ги е надарила природата. Но при К. Паскалева отклоненията и зигзагообразните люшкания са сведени до минимум, което говори за творческа стабилност и категоричност на позицията. И все пак дарбата не е бързоструйно поточе, което безгрижно бълбука и утолява жаждата на хората, а болка и призвание, рана и надежда, мъка и вяра в изцелителната сила на изкуството. Така че, когато изричам суперлативи за актрисата К. Паскалева, аз не забравям, че орисията на първите е същинско пътуване към Голгота — драматично и същевременно оптимистично. И винаги заредено с огнения знак на красотата — преобразяващата, катарзисната и вечно недостижимата.

Лесното, изгодното, модното, самодоволното и полезното са несъвместими с прямия и открит характер на К. Паскалева. Тя е чужда на дребнавата сметка в професионалното си ежедневие, което от своя страна дава естествено отражение и върху личния ѝ живот. Увлеченията не са ѝ чужди, а може би и крайностите, но това са конфликтующите полюси на силната личност, която понякога се спуска в подножието, за да превземе с шум върха. И всичко това без ритуалните възгласи на фанфарите и дежурните публични изявления, а тихо и скромно. В случая не става дума за пословичната скромност на К. Паскалева, а за оная нейна вътрешна потребност да отдава таланта си на хората и да служи всеотдайно и апостолски на определена естетическа кауза. Не случайно той е днес национална ценност. И затова сега е трудно да си представим лицето на българското кино без активното присъствие на Паскалева в неговото художествено и професионално израстване. Трябва ли обаче да се изпуска театърът, когато става дума за творческия ѝ път и за една по-пълна характеристика на нейната актьорска биография? Естествено—не, защото сцената предшествува екранните изяви на К. Паскалева, а може да се каже, че дори ги и подготвя. Преди всичко като майсторство и овладяност на изразните средства, а също така и в сферата на точната и уверена рефлексия при срещата на актрисата със сложни и противоречиви характери.



След завършването на ВИТИЗ „Кр. Сарафов“ (1967 г.) Катя Паскалева е разпределена в Толбухинския драматичен театър, после минава „транзитно“ през пловдивската сцена, за да се установи в обновения Пазарджишки театър (сезон 1969 — 1970 г.). Мимоходом ще отбележа, че тъкмо по това време група ентусиасти бяха решили да докажат, че понятието „театрална провинция“ е несъстоятелно и овехтяло. И наистина, още през първите един-два сезона за Пазарджишкия театър се заговори надълго и нашироко, нещо повече — вниманието на столицната културна общественост бе привлечено от дръзки творчески заявки и интересните сценични резултати на този колектив от единомишленици. Географското разстояние бе съкратено благодарение на новаторския дух, който цареше в театъра, и ние станаме свидетели на раждането на една нова театрална столица — пълна с изненади, предизвикателства и талантливо младежки присъствия.

Един от тези ентусиасти бе и Катя Паскалева, която естествено зае водещо място във внушителния актьорски списък от колеги и съвипусници. Няма да бъде пресилено, ако се каже, че именно нейното ярко драматично дарование насочи Кр. Азарян към сценичната реализация на Йовковата „Албена“. И той не се излъга в очакванията си. Паскалева защити достойно и талантливо неговото режисьорско решение, което се дистанцираше от битовото правдоподобие и издигаше на пиедал духовната красота на жената, разперила криле за полет, но не успяла да се извиси над нерадостния си живот. Актрисата одухотворяваше своята Албена с изстрадания порив за щастие, като не отделяше особено внимание на физическата ѝ хубост. И все пак нейната героиня „омагьосваше“ мъжките погледи, караше много и голямо да лудее по нея, да я възприемат като лъч светлина, разкъсал сивото еднообразие на селското ежедневие. При Албена—Паскалева лиричното, безгрижното, веселото и наивното отстъпваха място на драматичния рисунък. Всъщност трагиката не доминираше в сценичното присъствие на Албена — Паскалева, но тя се долавяше в атмосферата, усещаше се във втория план на спектакъла. Разбира се, само като нюанс или шрих върху „крупния план“ на характера, който тръгваше от безгрижието и увлечението в първата част,



„Козият рог“

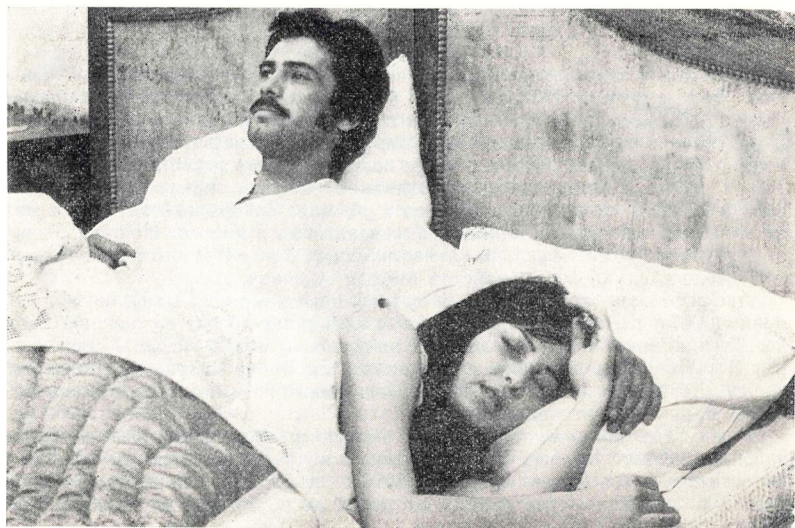
за да се развие впоследствие като осмислено изкупление на трагичната вина. Албена — Паскалева тихо поемаше тежестта на престъплението върху себе си без поза и молба за състрадание. И тук някъде се съединяват в органична спойка нейната красота и нравствена сила, потопени в драматичните акорди на човешката гордост и прекършения порив за щастие. Във финалната сцена крехката фигура на Албена — Паскалева, пременена в бяло, израства в символ, който облагородява хората, кара ги да мечтаят и да се опълчат срещу моралните догми на хаджиандреевци.

К. Паскалева има около петнадесет сценични превъплъщения. Пред мен е списъкът на изиграните от нея роли: Калиакра от едноименната драма на Кр. Дренски, Вера от „Дипломат“ на С. Альошин, Розалинда от „Както ви харесва“ на Шекспир, Йонка Карабаева от „Среща“ на Л. Стрелков, Вела от „Вампир“ на А. Страшимиров, Ивана от „Събота 23“ от Ст. Цанев, Асусена от „Голямата печалба“ на Е. Кинтеро, Лавиния от „Тит Андроник“ на Шекспир, Нина Заречная от „Чайка“ на А. П. Чехов, Варвара от „Дачници“ на М. Горки. . . Както се вижда, все образи на героини — волеви, решителни, пламенни и надарени с праведното чувство за свобода на духа и личността. Над всичко в тях доминира вярата и оптимизмът, макар някои от тези жени да са заредени с драматичните импулси на потресението и саможертвата. Всъщност героините на К. Паскалева не са безгрешни жрици, които гледат мъдро и отвисоко на житейските проблеми, макар че имат основание за подобно „извисяване“. Актрисата умее да изтъкне в тях човешко-

то, земното и същевременно вечното, което, оплодено от нейния магичен талант, ненадейно зазвучава близко и съвременно, остро и призивно.

Струва ми се, че способността на Паскалева да претвори дадена идея чрез своето покоряващо изкуство, отпечатвайки личния си актьорски знак върху лицето на съответната героиня и заедно с това приобщавайки я активно към зрителите, е регистрирана съвсем отчетливо и професионално в спектакъла „Чайка“ (1975 г.). В случая следва да се отдаде нужното и на режисьора Н. Поляков, чието сценично решение спомага на актрисата да изведе образа на Нина Заречная извън иронията и сатирата. И литналата чайка към прекрасния свят на изкуството, и „естествените“ страдания в този драматичен полет, и силата на таланта в двубоя с неверието, и на края съхранената вяра в призванието да носиш радост на хората — цялата тази поетична импресия за мъчителния път на една актриса към сцената е получила своите реални очертания в трактовката на К. Паскалева. Нейната Заречная е далеч от познатите ефирни видения и романтични феи, разпнати сантиментално върху кръста на любовта и съблазнени от илюзията за артистична слава. Заречная — Паскалева е здраво и дръзко момиче, с открито и ведро лице, тласкано към „безразсъдства“ от вродената си потербност да свещенослужи в храма на Мелпомена, да се раздава на хората. К. Паскалева деликатно и настоятелно акцентираше гражданската и обществената осмисленост на мисията на Заречная и това още повече я сближаваше с нас, с нашето време. Как съкровено и изповедно Паскалева подлагаше на самопроверка своята героиня! Нейната лайтмотивна реплика „Аз съм чайка. . .“ е контраатакувана от тържеството на творческата воля с думите: „Не това. Аз съм актриса!“ По този начин поетичната тема на спектакъла се извисява над алегоричния разказ за простреляната чайка и несподелената любов

„Иван Кондарев“



и зазвучава с оптимистичните акорди на трудно извоюваната победа. Паскалева доказва за сетен път, че владее тайните на превъплъщението, които я открояват на сцената и извисяват нейните артистични създания над останалия персонаж, като същевременно не я откъсват от зрителната зала, от пулса на нашето време. Може би затова и „историческите“ героини на К. Паскалева имат точен съвременен адрес. . .

През последните пет сезона на пазарджиска сцена К. Паскалева е играла само в комедията „Както ви харесва“ от Шекспир, и то пак „героична“ роля — Розалинда. Не съм гледал спектакъла и не зная как Паскалева се е чувствувала в тази „сериозна“ комедия, но предполагам, че това е било истински отдушник за нея в поредицата от драматични и решителни женски характери, които знаят какво искат, макар че не винаги се увенчават с лаврите на победата. Ще припомня тревожните думи на самата Паскалева, взети от едно интервю: „Няма нищо по-страшно за актьора от това да го „набедят“ за един вид роли, защото по този начин се погубва творческото му въображение. . .“ Навярно тези спонтанни мисли са отглас на личните ѝ преживявания като „набедена“ актриса за образи и характери, типажно близки и еднородни като психологическо настроение. Защото водещото и волево начало, което се затвърди в амплотоа на Паскалева като театрална актриса, бе подето и продължено от киното. Не случайно сред великолепно изградените женски портрети на сцената се срещат и роли, които доказват старата мисъл, че тематичното еднообразие обеднява палитрата и на най-талантливите актьори.

Погледнато обективно, театърът даде много на К. Паскалева, като ѝ предложи богати и сложни творчески задачи, срещна я с изтъкнати режисьори като Крикор Азарян, Леон Даниел, Вили Цанков, Асен Шопов и Николай Поляков и все пак я тласна в една посока, не ѝ позволи да вкуси от плодовете на комедията и сатирата, на мелодрамата и гротеската. Това не значи, че голямото ѝ актьорско дарование е експлоатирано неразумно и егоистично, а идва да подсказва, че понякога инерцията е по-силна от категоричността на таланта.

* * *

Киното и театърът вървяха ръка за ръка в творческия път на К. Паскалева. Така е поне до 1976 г., когато тя се разделя окончателно с театъра в Пазарджик. А мнозинството от нейните почитатели я знаят предимно от екрана, станала за броени часове популярна веднага след премиерата на филма „Козият рог“ през 1972 г. Между впрочем ролята на Мария от „Козият рог“ ѝ донася и международно признание — освен приза на кинофестивала в Панама тя получи и наградата „Фемина“ на Белгийската академия на изящните изкуства за най-добра женска роля в киното. Но това е един от върховете, който тя изкачи съвместно с цял екип от талантливи кинодейци начело с вдъхновения майстор Методи Андонов. . .

Ако все пак потърсим началото на пътя, ще се върнем към филма „Отклонение (1967 г.), където младата актриса изпълнява дребна епизодична задача. Този кинодебют е последван от по-сериозно предложение — режисьорът Вл. Икономов я ангажира за ролята на Бояна от филма „Скорпион“ срещу „Дъга“. Но и след тази изява Паскалева продължава да е в ползването само на театралната критика. . .

И досега си спомням телеграмата, с която я уведомяваха, че е одобрена за филма „Краят на песента“. Това стана в почивната станция на Съюза на артистите в Ахтопол през лятото на 1970 г., където Паскалева бе на почивка. Аз я познавах от театралния институт, но не бях близък с нея. Обаче



„Вилна зона“

професионалното ми любопитство все ме караше да оглеждам щъкащите около мен артисти, да прогнозирам тяхното близко бъдеще, с две думи — да не ги отделям от сцената и екрана, макар че ги наблюдавах ежечасно без грим и костюми. Един ден, чакайки на опашката за храна в общата столова, аз прочетох оставената на „публично“ място (при писмата и вестниците) разпечатана телеграма, адресирана до К. Паскалева и носеща подписа на режисьора Милен Николов. Изведи́жж се озовах в положението на неканен гост, узнал приятна семейна тайна, но това мое притеснително усещане ми помогна впоследствие да изчакам търпеливо и развълнувано появата на филма „Краят на песента“ по екраните. Любопитно ми бе да чуя и мнението на критиката за участието на Паскалева, тъй като вярвах, че тя ще бъде не само забелязана, но и по достойнство оценена. С радост прочетох в сп. „Филмови новини“ пророческите думи на Яко Молхов: „Същинско откритие на този филм е появата на екрана на една актриса, която в скромната и традиционна роля на Найме създава престиж и истинност на своята героиня. Това е Катя Паскалева. . .“

Всъщност това беше нещо като генерална репетиция за големия филмов спектакъл „Козият рог“. Струва ми се, че всичко, направено до този момент от К. Паскалева, е не толкова натрупване на опит и подготовка за големия скок, колкото професионално доказателство за артистичните ѝ възможности, отправено към режисьорите от киното. Говоря така, защото и досега имам убеждението, че тя е актриса, много по-близка до спецификата на „седмото изкуство“, макар че взе хубав старт от театъра. Какво ме кара да мисля така? Преди всичко вроденото умение на Паскалева да живее искрено и непринудено в „предлаганите обстоятелства“, да владее, вдъхновението си в необходимите граници на художественото, а също така да съчетава максимално

му на вътрешния заряд с минимума на външния пластичен изказ. Нейната игра е наглед суховата и лишена от цетова многобареност, но това е само първият пласт на зрителското възприятие, началните импулси на актьорското излъчване. Навярно подобно усещане получаваме само тогава, когато очакваме от актрисата резки и видими реакции, когато бързае да се убедим в магичните ѝ способности да извършва чудеса, да смайва публиката. Именно тия неща са чужди на изкуството на К. Паскалева. Нейната цел не е ефектното представяне, а тънкото и деликатно провеждане на актьорската задача. В такива случаи тя винаги тръгва от авторовата мисъл, от „тайното“ внушение на идеята, за да подчертае и акцентира впоследствие нужния детайл, от който проникновено и властно извежда линията на образа. Когато съм я гледал на сцената, винаги съм усещал, че тук тя играе „кинематографично“, тоест стъстено, събрано, лаконично като външна изява, макар че е имало и моменти, когато съм се удивлявал на органичната ѝ театралност пред камерата. Най-красноречивият пример в това отношение е ролята на Стефка от филма „Вилна зона“.

Героините на К. Паскалева винаги носят нещо от нейната същност. Може би тук някъде се крие и загадката на актьорското ѝ присъствие, при което доминира яркостта на човешкия ѝ характер, а не ефектната актьорска игра. Навярно затова претворените от нея образи са така различни и еднакви, не толкова като физическа даденост, а като духовно откровение и емоционална нагласа. Нейната ярка актьорска личност слага отпечатък върху всяка роля, върху всеки образ, като по този начин синтезира гражданската ѝ оценка за героинята, която „предлага“ на зрителите. Би могло да се каже, че талантът на К. Паскалева извира от дълбините на откровенията ѝ женски характер, опложда се в емоционалните ѝ пориви, после отново се осмисля и пречиства при допира с конкретната творческа задача, за да роди и внуши само нужното, полезното, категоричното. Оттук може да се изведе и нейната лична актьорска тема — утвърждаване на човешкото у жената, защита на нравствената ѝ природа и издигане в култ на делничната женска красота. Разбира се, това „правило“ има своите изключения (майчинските инстинкти, които се израждат в еснафско подражателство при Стефка от „Вилна зона“, моралната лабилност, стигаща до драматично самосъжалеение при Невена Семкова от филма „Вината“, и активният конформизъм при Милица от филма „Бедният Лука“), но те говорят за „скритите“ възможности на актрисата, които киното изведе след 1975 г., тоест с едно закъснение от близо осем години (от 1967 г. тя е професионална актриса).

Често съм си задавал въпроса — защо героините на К. Паскалева са така близки до съвременността, до нашето житейско усещане и философско възприемане на света? Та нима нейната Мария от „Козият рог“ не е и наша съвременница, не като бит и епоха, нито като социална характеристика, а като волеви израз на природните закони, които не бива да се оковават във вериги, защото човешката душа ще предпочете свободата и любовта пред кръвния повик за отмъщение. Разбира се, тук водещата роля на режисьора Методи Андонов и солидното авторово присъствие на писателя Николай Хайтов не бива да се изпускат нито за миг, но никой не може да отрече, че попадението на Паскалева в образа на Мария е повече от удачно, а може би и неповторимо. Не толкова като артистично майсторство и висок професионализъм, което е безспорно, но преди всичко като неподражаемо сливане на историята с вечността и проникновено асоцииране с днешния ден, който е „превъртял“ стрелката към близкото бъдеще. Акцентите в този образ клонят към естественото освобождаване от бащината догма за вкарване на мъжки дух в женското тяло и убиване на повика на плътта и сърцето. Грубите

дрехи и ловкият удар със смъртоносния кози рог са всъщност само външната обвивка на една нежна и горда натура, привнесени атрибути към една поетична и чувствителна душа, която се нуждае от близост и човешко съприкосновение.

Отново ще подчертая, че Мария на Паскалева не носи строгия етикет на далечния седемнадесети век. По-скоро тя е едно момиче, което ни разказва просто и искрено своята тъжна история, родена от социалните корени на насилието, която може би ще бъде полезна и на нас, хората от космическия двадесети век. С каква завидна пестеливост е предадена трагиката на Мария, когато тя разбира, че е останала сама на този свят (баща ѝ е убил Русия — арт. М. Пенев) — едно тихо изхлипване, съпроводено от мълниеносно решение за споделяне на частта на своя любим. В тези финални кадри Паскалева превръща лиричното настроение в трагично потресение, и то с такива лаконични средства, които са еманация на драматичното ѝ дарование. И в края на краищата болката, тъгата и покрусата, които заливат екрана, заедно със съскащите пламъци на горящата къща бавно се прераждат в огъня на съпреживяното и изстраданото в призив и мечта за утрешния ден. Този мотив се налага последователно и властно от „спокойното“ присъствие на К. Паскалева, от таланта ѝ да внася ведрина в трагичната ситуация и да се дистанцира от мелодрамата.

След големия успех на „Козият рог“ К. Паскалева веднага получи доста предложения от киното. За съжаление следващата филмова година (1973 г.) не ѝ донесе сериозни творчески завоевания. И четирите ѝ участия („Бялата одисея“, „Голямата победа“, „Нона“ и „Мъже без работа“) я върнаха с

„Звезди в косите, сълзи в очите“





„Бедният Лука“

няколко стъпала надолу от завоюваното в образа на Мария. Нейната вина е повече от ясна — непрецизирано приемане на задачите, които са явно под нейните възможности. На следващата година К. Паскалева отново застана на едно от челните места във филмовата ранглиста: Христина Влаева от „Иван Кондарев“ възвърна актьорския ѝ престиж. Тя внесе нещо ново в палитрата на Паскалева като същевременно я предпази от „дубликатни“ моменти с властното присъствие на Мария от „Козият рог“. Очарователната и кокетна Христина изминава лъкатушния път от интимна спътница на революционера Иван Кондарев (арт. А. Горчев) до любима съпруга на богатия син Костадин Джупунов (арт. Ст. Данаилов) без особени сътресения и сърдечни угризения. Защо? Та нима силната личност на Кондарев не е изострила чувството ѝ за етика и справедливост, усета ѝ за близките социални преобразования? Отговорът е отрицателен, защото в психиката на Влаева доминира стремежът към личното щастие, егоистичното гравитиране към материалното осигуряване и удоволствията. Актрисата тънко и прозорливо моделира поведението на своята героиня, без да бърза с нравствените ѝ характеристики. Паскалева не играе Христина в негативен план, макар че проектира нейната дребнава житейска философия. Нещо повече, Христина — Паскалева излъчва някакво очарование, което не е плод само на примамливата

й женственост, а необяснима потребност от нейното екранно присъствие за продължаване на наченатия спор. Защото тя наистина предизвиква зрителя към дискусииране, към оборване на еснафската ѝ позиция. Мисля, че именно сложното и многопланово изпълнение на К. Паскалева ни кара да усеждаме Христина като близък човек, който се отдалечава от нас в потока на личното си щастие, за да изживее своето трагично потресение самотно и отчуждено, като наказание и просветление.

Отделно внимание заслужават постиженията на К. Паскалева във филмите „Матриархат“ и „Звезди в косите, сълзи в очите“. Не само като контрастно съпоставяне по линията на превъплъщението, но и като дълбочина на откровенията, които граничат с личната човешка изповед. В Тана и Елисавета Стрезова особено силно се чувства творческото съучастие между актриса и героиня, което прераства в гражданска болка и гордо носене на кръста. Епохата и костюмите раздалечават двете героини, но има и нещо, което ги сближава — това е еднаквата им участ да поемат изоставеното мъжко дело, като превърнат драмата на личните страдания в полза и поука. И да заявят женската си гордост — доблестно и без предизвикателство.

Не зная на коя от двете героини да дам преднина в тоя „случаен“ паралел, защото и селската труженица Тана, и градската просветителка Елисавета са в равностойна творческа позиция по отношение на актьорската им задача. Може би гордостта на Лиза Стрезова и всеотдайната ѝ амбиция да посвети не само живота си на изкуството, но и изкуството на живота дават известен социален приоритет на тази героиня, която дори я издигат върху романтичния пиедал на признателността. Сигурно трябва да напомня, че действието на филма „Звезди в косите...“ се развива в началото на века, когато жената е все още под сянката на семейните патриархални канони, което ще рече, че постъпката на Лиза (раздялата с училището и поемането на трънливия път на актьорското скиталчество) е равно на подвиг. Първата видима черта от портрета на Лиза, щрихирана отчетливо върху екрана, е изпепеляващата страст към сцената, стигаща до боготворене на тези аркашки, тръгнала да сеят светлина и пробуда в душите на хората. Всъщност К. Паскалева прави един изумовим преход в пристрастията на своята героиня, подчертавайки нравствената близост на учителската професия с актьорския занаят. И все пак тя не пропуска да подсказва на зрителите, че голямото призвание на Лиза в родолюбивото ѝ служене на доброто и красотата е театралното изкуство. За всички става ясно, че попадането ѝ в пътуващата трупа на Пиер Стоманияков (арт. П. Слабаков) е закономерна стъпка в нейния живот, а не случаен епизод, предизвикан от силата на стеклитите се обстоятелства. Социалното и обществено съзряване на Лиза е уловено и предадено от К. Паскалева с дискретна волева нагласа. Силно впечатлява усетът на Паскалева за стилно однородство, за обединяване на условната театрална игра с жизнената правда. Разбира се, този „дуалистичен“ тон е заявен от сценариста А. Вагенщайн и режисьора Ив. Ничев, но той е приложен на екрана със задвижено чувство за мярка от К. Паскалева, която за сетен път доказва, че владее до краен предел тайната на превъплъщението, че умее да пласира драматично наситени характери с минимум психофизически средства. Не случайно нейното изпълнение се извисява над очарователния сесесион, за да зазвучи във финалните кадри като овладяна изповед на театрален апостол, отхвърлил примамливата опека на господата от големия град и поел калните друмища на следосвобожденска България.

Като че ли образът на Тана е изграден с „обратни“ актьорски знаци. При него лилсва голямата цел, насоката на движение и затова тази героиня е потънала във водовъртежа на ежедневието — работа на полето, къщ-

ни задължения, после отново в компанията на звеното и кръгът се затваря под покрива на инерцията и възкръсналото време на „матриархата“. Мъката на Тана идва от самотата, от изчезналата мъжка опора, от орисията да се среща със съпруга си само вечер около смълчаната трапеза и да го гледа как сутрин гузно се измъква към града, „оматъосан“ от миграционната вълна. Тана не се плаши от труда и от катадневните женски грижи, които никнат като гъби след дъжд, но тя тихомълком жали за изстиналото семейно огнище, за лишената от мъжка ласка земя, за нарушената хармония на селския пейзаж. . . С други думи, К. Паскалева проектира драмата на своята героиня, но не извежда на показ песимизма и отчаянието. Тана е преди всичко човек на труда и отлъчването ѝ от родната къща и земята, от своеобразната селска атмосфера ще я обезличи, макар че тя прави опити за контакти с града. Нейното мълчание не е равно на познатото женско покорство и безропотност. Тана е човек с характер, който лесно не се прегъва пред житейските трудности, въпреки че целият товар пада върху крехките ѝ плещи. К. Паскалева много автентично предава тази вътрешна натовареност на образа, която на места прераства в носталгично откровение. Особено пълтни и релефни са сцените с биволицата, където актрисата постига завидни трагични висини. Изобщо филмът „Матриархат“ затвърди мнението, че К. Паскалева може да се чувства добре и сред естествения декор на днешното българско село, макар че в личния ѝ актьорски репертоар доминират градските жени от различни времена и епохи.

Трудно е да се прогнозира близкото бъдеще на заслужилата артистка Катя Паскалева, макар че последното ѝ засега участие във филма „Бедният Лука“ дава известни ориентири за размишления. Ролята на Милица като че ли сочи нов преход в актьорския ѝ натюрел — раздяла с лирико-драматичното и героико-романтичното и навлизане в обсега на негативния персонаж, който не изключва драматичния мотив, но основната му тоналност ще извира от иронията и сатирата. Впрочем тази заявка имаше видими очертания още във филма „Вилна зона“, после продължи във „Вината“, за да получи нежелателния си спад в „Бумеранг“, но, така или иначе, „Бедният Лука“ успешно наложи заявеното като нова тематична линия в творчеството на К. Паскалева. Няма да декретирам развитието на въпросната линия, а само ще добавя, че тя зрееше отдавна в актьорския потенциал на Паскалева и не изненада никого, а само зарадва нейните почитатели. Защото големият талант рано или късно разчупва позлатените рамки на умилителното и вредно „амплоа“.

И все пак какво ще ни донесат следващите десет години? Дали нови и неподозирани страници в творческата биография на актрисата или „зачеркване“ и „редактиране“ на изписаните вече листа? Нека оставим всичко на времето, което предпочита изпитанията пред готовите отговори.

ДИМИТЪР ЦОЛОВ

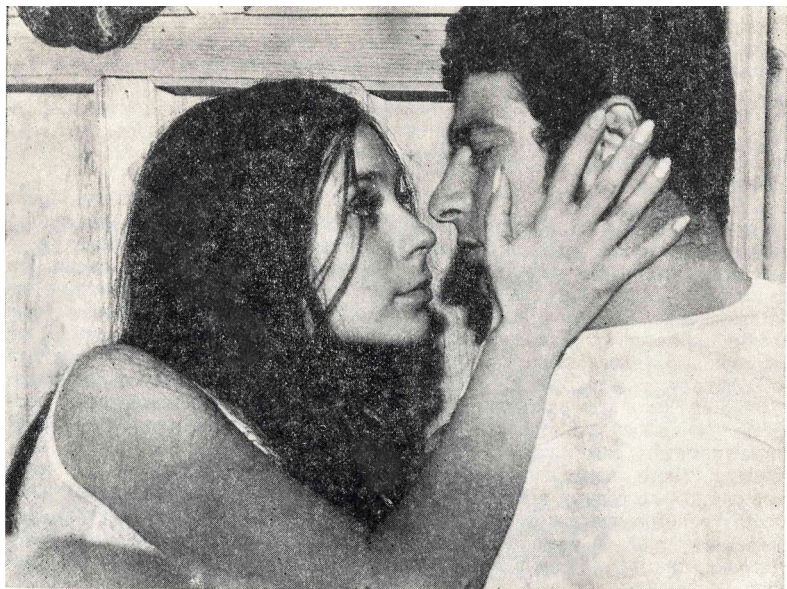
СВЕТЛИНА, ЗАКЛЮЧЕНА В РАМКА



Годините отминават и понякога, изправени пред поредния шедьовър или недоразумение, ние се питаме: „Как можа да стане така“, „Откъде дойде, кой го направи“. След това, помислили малко, си спомняме, че преди двайсет, преди петнайсет или преди десет години еди-кой си беше направил „нещо такова“ или „по този начин“, или „в този дух“. И без да искаме, правим равностетка на създаденото, на изминатия път. Срещаме се с хора и съдби, с творчески успехи и с творчески неудачи. С други думи — от време на време си спомняме, че въпреки огромното си желание винаги да сме първи и винаги да сме откриватели, много неща има създадени преди нас и много хора са положили труд и усилия, за да бъде нашето кино на високо ниво. Между творците, създали облика и името на българското кино от последните петнайсет години, стои и з. а. Борис Янакиев, автор на изображението на не един и два филма, получили признание у нас и в чужбина.

Трудно е да се каже млад ли е той или стар, тъй като в работата на твореца това понятие, както знаем, е доста относително. Може би най-точно ще бъде, ако кажем, че принадлежи към средното поколение кинотворци, които в момента се намират в най-активната си и зряла творческа възраст. И за да не бъдем голословни, нека да „видим“ кадрите, които сигурно ще останат в историята на българското кино и чийто автор е Б. Янакиев. Може би трябва да започнем с едно условно разделяне на филмите на черно-бели и цветни, тъй като това са различни етапи на работа. Те се различават не само по вида на филмовия материал, но и по начина на мислене, по отношението към света и изкуството, ако щете, правени са в различни години, а това все пак има значение.

Периодът на черно-белите филми започва при Б. Янакиев с „Вечен календар“ (реж. П. Донев). Това е и неговият дебют в киното. След дълъг период на работа в системата на киното, където преминава през всички професии, свързани с операторската работа, той дебютира и веднага обръща вниманието на специалистите. С първите си стъпки в киното (а по-правилно би било да се каже — с първите си кадри!) операторът изявява любовта си към природата, към мекото, лирично изображение. Пейзажите във „Вечен календар“ са част от силата на филма. Прескачаме малко напред, за да си припомним „Морето“ (реж. П. Донев) и „Ако не иде влак“ (реж. Е. Захариев). Две новели, различни като тема, като идея, като авторска позиция. Обединява ги пластичното ниво — операторът Б. Янакиев умело създава необходимата битова среда, търси интересни пейзажи, точни и характерни актьорски портрети. В „Ако не иде влак“ тягостната еснафска атмосфера в градчето е показана със спокойни, статични кадри. Търсена е гротеската в осветлението, което ярко и контрастно моделира лицата и сякаш изкарва недостатъците и дребните сметки на преден план така, както ръката на карикатуриста най-напред намира смешното и го преувеличава до нивото на символ. На някои места прозира стремежът на авторите да покажат нещо светло и красиво в цялата тази история и тогава операторът намира нежните портрети на момченцето на празния площад, който ярко и категорично остава в паметта ни, или началото на филма, в което мекият, въздушен пейзаж след секунда ще се прореже от грубата, бездушна фигура на инспектора. „Морето“ предлага друго настроение и друг ключ към проблемите на младежта. Потърсена е пастелната, бархетна мекота на есенното море, на безкрайното небе и белите пясъчни плажове. Впрочем курортното крайбрежие е само повод, за да се покажат някои страни от живота, които намират най-точен израз именно по тези места. Сюжетът изисква неспокойния, търсец поглед на „ръчната камера“ и операторът умело я използва. В един цялостен епизод (в ресторанта, с пияния приятел на Тони) движението на „ръчната камера“ ни привлича, ние следваме трескавия дъх на желанието, на стремежа към повече и повече, когато вече не достигат сили и героят е готов на подлост и предателство. Впрочем нещата не са така категорично изведени, финалът остава на нивото на недоразумението, сюжетът мирно привършва своя бяг и героите, уморени и отново недоволни от живота, прегръщат самотните си фигури. Искане ми се да потърся някакъв паралел между „Морето“ и „Гневно пътуване“ именно по тази линия — отношението между главните герои. Разбира се, сюжетът и идеята предлагат различни измерения на тези отношения, но външно те си приличат. Младите герои от „Морето“ също търсят любовта така, както Чавдар и Ваня от „Гневно пътуване“. В първия случай стремежите им се разминават и авторите са потърсили тъгата и разочарованието. Не само като актьорска изява, но и чисто по пътя на пластиката. Притъмненото небе, носещо вечните си облаци, по-



„Гневно пътуване“

тъналите в призрачната атмосфера лица — и ето че сякаш от приказката изскача дребната, чудновата фигурка на момиченцето с кравата на скалите. То е потопено в меките, тъмни тонове на мрачния ден, в който между скалите като облачета взрив се появяват и изчезват белите гребени на вълните. Във финала двамата герои седят на пясъка самотни и настръхнали въпреки добрия край на историята. Прегръдката им е повече защита от околните, отколкото израз на любов. Затова странно и много човешки прозвуча въпросът на минаващото семейство: „Обичате ли се ба?“ Мекотата и призрачното есенно море са точен фон за актьорските изяви. Пейзажната рамка е намерила много сполучливо своя портретен пълнеж. Камерата е свободна, близка до състоянието на актьорите — такава е и в „Гневно пътуване“, но в една по-романтична, по-лирична гама. Красотата на природната среда е провокирала авторите и те търсят подобни отношения между главните герои. Съзнателно поставям природата на първо място, въпреки че по сюжет природните красоти изглеждат така именно защото са видени през очите на влюбените. Но толкова силно и властно ни завладяват прекрасните гледки, с които ни посреща планината, че струва ми се те стават изначални и водещи в действието. Не случайно авторите (реж. Н. Корабов) търсят активно помощта на природната среда. Актьорите са потопени в една нова атмосфера, която не изисква нито много думи, нито излишни жестове. Тя сама по себе си носи богатството от думи и жестове, необходими за всяко обяснение. Прекрасната сцена около огъня — една от най-поетичните любовни сцени в нашето

кино — щастливо е съчетала сложния технически арсенал от операторски средства с изискванията на драматургията в момента. Мекотата на огнените пламъци, през които виждаме лицата на героите, непрекъснатото двупосочно движение, приближаването и отдалечаването, съчетано с фино дозиране на фокуса — всичко това създава особено настроение, чието присъствие говори за майстори от висока класа. Толкова нежност и любов лъха от тази сцена, че ако трябва да търсим литературни еквиваленти, бих я нарекъл любовен стих.

Настроението, силата и конкретната драматургична насоченост, които носят пейзажите на Б. Янакиев, издават не само отношението му към природата и любовта към нейната красота, но и възможностите му на творец, който създава във всеки момент своя претворена битова и природна среда. Говорихме за „Морето“ и „Гневно пътуване“ — два много ярки примера в това отношение. Единият в черно-бяла гама, другият в цвят. Разбира се, има разлика, която не е само по линията на присъстващия цвят. Тя е разликата във времето, изискващо различни изобразителни средства. Черно-бялата гама даде възможност на Б. Янакиев да изяви пиетета си към съвременната тема не само като гражданин, но и като художник, влагайки в своите филми цялата си любов и пристрастие към звуците на днешния ден. Тука трябва да споменем „Вечен календар“ и „Тръгни на път“ (реж. П. Донеv), които имат своето място в цикъла, третиращ проблемите на новото ни село. Краят на 60-те години и началото на 70-те години е период на най-активно използване на цвета в киното. Големите кинотворци от цял свят обръщат поглед към тази сила, до този момент недостатъчно оценявана. У нас също се правят такива опити и в това отношение интересна е работата на Б. Янакиев.

Но говорейки за този период от нашето кино, искам да направя малко отклонение за положението на оператора в игралния филм по принцип. Става дума за „категоричната изява“ на оператора, както често обича да казва критиката. В какво преди всичко трябва да я търсим? Дали в ефектни и изскачащи от филма решения, или в строгото, точно маскирано зад актьорския профил присъствие на оператора? Може ли операторът да има блестяща или просто добра изява в един общо слаб филм?! Категорично не може да се отговори на въпросите, но бихме могли да разсъждаваме върху тях. Не за да търсим формули, които впрочем не са ни нужни, а с желанието да разкрием възможностите на операторската професия. Навлизането на нашите творци в територията на цветния кинематограф донесе както постижения, така и огорчения. Това е естествено. Такава характеристика може с пълно право да се даде на филма „Гневно пътуване“. Силата на изображението, присъстващо често само за себе си, без нужната драматургична основа показва, че една ярка операторска изява не може да донесе успех на филма, ако съществува сама за себе си. Единственото, което ще остане, е забележката, че операторът добре си е свършил работата — лишено от останалите филмови компоненти, едно такова качество не може да има непреходна стойност.

Но в контекста на нашата тема филмът „Гневно пътуване“ не е просто момент от биографията. Срещнал се за първи път с чудното богатство на багритите, операторът започва да търси и намира нови територии за своята творческа изява. Нежното настроение, което носят неговите кадри, винаги ще ни подсказва присъствието му зад камерата — без значение дали действието се развива в Родопите или в Япония. Разбира се, различната драматургия, различната идея и индивидуалният режисьорски почерк оказват своето влияние върху крайния резултат — готовия филм. Но ако отделим някой кадър или дори епизод съвсем изкуствено, просто за целите на опера-

торския анализ, ние ще срещнем поетичния поглед на оператора Борис Янакиев. На едно място това ще бъдат поразителните по силата на внушение документални кадри от Япония („Корените на изгриващото слънце“), на друго — прекрасните родопски пейзажи („Гневно пътуване“), на трето — характерните портрети и добре намерената историческа атмосфера („Допълнение към ЗЗД“), на четвърто — прекрасните битово-фолклорни сцени („Барутен буквар“). „При цялата си вглъбена аналитичност филмът ни поднася едно хармонично съчетание на философско-познавателния и естетическия елемент. За това допринася извънредно много и камерата на Д. Коларов и Б. Янакиев, която умее да бъде едновременно изследователска, репортажна и съзерцателно-описателна.“¹ Става дума за великолепия документален филм „Корените на изгриващото слънце“ (реж. В. Радев), в който авторите умело съчетават директното наблюдение с построените и неотстъпващи по красота на японския бит композиции, които ни разкриват душевния свят на този интересен народ. Не на последно място авторите са разчитали и на колорита. Странен и същевременно много разбираем, красив до естетизъм и заедно с това необикновено естествен — ние, европейците, възприемаме така живота в Япония. Затова и във филма едновременно присъствуват кадри като тези от епизода в храма „шиндо“ — интересни лица, безкраен празник на цвета, изящни жестове, както е това при чайната церемония в друг един епизод — и кадри, които ни показват „молитвата“, с която започват деня си хилядите работници от Мацушита, ежедневието от международната експозиция или репортажа от тренировката по бой с мечове. Острото око на оператора е уловило странното съчетание между жълтите дрехи на спящото бебе и лилавата тапицерия на автомобила. Съчетанието е меко и приятно за окото, а текстът ни съобщава името на малкото момиченце, което преведено означава „утринна роса“. Пример за удачно намерена връзка между изображение и текста!

В документалния филм както никъде другаде добре се съчетава и проявява уменията на оператора бързо да реагира на интересни ситуации, да търси характерни и изявени лица и в същото време да не забравя за средата, в която се развива действието, да не остава на нивото на репортажното, кратковременното, събитийното наблюдение. Именно уменията да извлечеш от средата максималното, като успееш да намериш в обикновеното, в ежедневното детайли, носещи символичен характер, и да спееш след това да намериш лицата, които биха обяснили този бит и тази среда — именно в това, струва ми се, се крие част от тайната на добрия оператор. Усетът за тази връзка — между портрета и околната среда, без значение дали тя е пейзаж или битова обстановка — е основно качество на Б. Янакиев. В това отношение документалната основа на филма е благодарна, тя помага на оператора да се изяви в тази насока. С радост откриваме, че в игралните филми Б. Янакиев развива тези свои качества и достига високо ниво — особено в „Последната дума“ и „Допълнение към ЗЗД“.

Два различни филма — не толкова като идея и като време на действие, колкото като възприемане на живота, начин на мислене и начин на изразяване с възможностите и силите на киното. Преди това операторът реализира „Ламията“ (реж. Т. Динов), където стилизираните, приказни персонажи странно се чувствуват сред напълно реалната, почти осезаема природна картина. Във филма „Обич“ (реж. Л. Стайков) основната тема е любовта към хората — в най-общото и философско понятие. И в същото време ние си спомняме интересните, съвсем конкретни характери, богати и многостран-

¹ сп. „Киноизкуство“, бр. 5, 1972 г. — „Корените на изгриващото слънце“



„Последната дума“

ни, потопени в една опоетизирана среда. Авторите са търсили ежедневието (в добрия смисъл на думата!), обикновеното, за да може с по-голяма сила да се открият на фона на делничните човешки отношения качества на главната героиня. И в същото време ние виждаме, че средата, уж делнична и обикновена, всъщност не е взета наготово от улицата, а е наново създадена, творчески обмислена среда, която носи поетичния нюанс на един специфичен авторски поглед. В „Барутен буквар“ (реж. Т. Динов) героите са успели да намерят точно мястото си в заобикалящата ги среда. Каква сила и достоверност лъхат от кадрите с мъглата — един много интересен епизод. Струва ни се, че още малко и в залата ще нахлуе меката, сива мрежа на влагата и ще зашуми сухият царевичак. Битовата атмосфера е постигната чудесно. Но филмът като цяло не може да се издигне до силата на обобщението и философския извод. Чувствува се известна разнопосочност, в изграждането на образите е допусната калейдоскопичност (за всичко по малко!), което не позволява да се постави точен и ясен драматургичен акцент. Някак сами за себе си стоят героите — всеки е потопен в характерна среда, но сякаш нещо не е достигнало, за да се получи равностойно по сила произведение.

„Последната дума“ прозвуча като внушителен реквиem, едновременно трагичен и оптимистичен, наситен с толкова символи и същевременно носещ толкова ярки човешки характери. Наред с другите награди той спечели наградата за операторско майсторство на XII варненски фестивал през 1973 г. Желанието на авторите (реж. Б. Желязкова) да създадат една странна, изключителна атмосфера, в която героите да се изявят като силни, необик-

новени личности, е дала своя резултат. Високото пластично ниво на творбата говори за значението, което творците отдават на изобразителния строй в общата тъкан на филма. Ако потърсим някакви допирни точки в работата на Б. Янакиев от по-ранните му филми, навсякъде ще открием по нещо „негово“, типично и запомнящо се. Мекотата на морския бряг в епизода от арестуването на Художничката като че ли ни напомня характерните пейзажи от „Морето“ — разбира се, на съвсем друга драматургична основа. Безкрайното поле, през което бяга една от героините, снимано в горен ракурс, с подчертаната си мащабност и сила, огряно от лъчите на залязващото слънце, ни връща към прекрасните пейзажи от „Гневно пътуване“. А епизодите с обесването на главната героиня! Рано сутрин, на фона на още черното небе виси, съдбова и велика, бесилката! Използуваната оптика, странно деформираща, и контрастното осветление увеличават силата на сцената, придават символично звучене на тези секунди. Като пример на така удачно използване на оптиката можем да дадем епизодите от „Допълнение към ЗЗД“ — двете срещи на цар Борис: с правителството и с опозицията. Първата среща е снета в по-сух маниер, на места с „ръчна камера“, която създава усещане едва ли не за документално, неподправено наблюдение. Близките планове рязко се застъпват, разговорът не е нито приятен, нито добродушен. Обсъждат се кървавите репресии на правителството. Втората среща има за място на действие ботаническата градина. Всичко е неутрално — сиво-зелено, потопено в меката дневна светлина, нахлуваща през прозорците. Потърсено е настроението на дългофокусната оптика — диалогът търси „мекота“ в политиката. Появяват се дори розови цветя! Точното и навременно използване на оптиката е характерно за целия филм. Една особеност, която отделяме от цялостния анализ на произведението, тъй като става дума за чисто професионален анализ. И в същото време тя е толкова важна, че не можем да я отменим просто така, като нещо несъществено или от само себе си разбиращо се. Още в „Морето“ и „Гневно пътуване“ Б. Янакиев показва пиетета си към вариообективите. Не само като средство за приближаване и отдалечаване, но и като оптична система, даваща характерно изображение. Вариообективите, както всички модерни достижения на кинотехниката, имаха своя период на слава и неизбежно след това отричане. Разбира се, и едното, и другото, поднесено в прекомерна форма, отрицателно влияеше върху качествата на истинското произведение. Някои оператори успяваха да намерят най-точното приложение на този вид оптика, като доказваха с всеки свой филм необходимостта от такива обективи. Б. Янакиев подчертава влечението си към този вид оптика и не се страхува да признае, че нейните възможности му дават свобода и сила в изграждането на изображението. Показателен в това отношение е епизодът със срещата на Люба и Капитана. Посредством вариооптиката камерата се оттегля от рисунката на сцената, минава през близките планове и с едно сложно движение ни показва целия ресторант. Завършва на масата, на която стоят двамата герои. Близкият план на Люба ни разкрива състоянието и мислите на героинята. Общият план на ресторанта, с жълто-оранжевите светлини на лампите и сиво-зеленият цвят на парапета, напомнящ цвета на войнишкия шинел, ни действа и като артистична измислица, и като автентичен рисунок, носещ изцяло духа и трепета на своето време. В случая вариообективът ни помага да възприемем сцената цялостно, движението носи свой смисъл, свой характер, който не може да бъде постигнат или заменен с монтажен кадър. Сцената е така разработена, че необходимостта от този вид оптика става естетическа потребност, не просто техническо средство. Тази оценка важи за цялостното използване на оптиката, за което вече говорихме.

Разбира се, филмите, снети от Б. Янакиев, се различават по своите идейно-естетически внушения, по своята стилистика. Но няма да грешим, ако кажем, че ги сближава работата на оператора, неговото присъствие, което личи не само в общото високо пластично ниво на филмите, но и в онези своеобразни и индивидуални моменти, които са присъщи само на неговия творчески почерк. В „Последната дума“ някои епизоди предизвикват спорове със странното си оформление и необичайната атмосфера, но те вече влязоха във „филмотеката“ на българските шедьоври и ако искаме да ги разгледаме отново, ще трябва точно оттам да ги вземем.

Странен и интересен е операторският занаят! Обикновена професия ли да е, творческа ли е — много се спори по този въпрос. Явно е, че операторът трябва има творчески възможности и характер, необходим в такъв сложен процес като кинопроизводството. И в същото време трябва да притежава неуморния изследователски дух на художника новатор и техника експериментатор, за да може от висотата на последните технически постижения да ни покаже пейзажа, портрета, събитието така, както до този момент не сме го виждали. Да ни отвори очите! И с помощта на какви „магически“ средства? На една оптическа система и светлочувствителен материал, който не винаги разкрива докрай тайните си. От една страна, възможностите на химията, от друга — на физиката. Някъде между тях, като спойваща сплав, се движи един непрекъснат процес, който включва в себе си познанията по история на изкуството и литературата, интерес към живописа и архитектурата, техниката и спорта, развиване на все по-висока и по-висока възискателност, принципност и прецизност по отношение на техническите постижения и естетическите резултати, които са следствие от цялата работа. Трудно може да се формулира изцяло този комплекс, който е необходим на всеки един добър оператор! Нарочно направихме това отклонение, за да не става нужда след всяко прилагателно да повтаряме името на Б. Янакиев. Иска ми се още веднъж да подчертая неговите професионални и творчески качества именно с това разсъждение изобщо за работата и творческите възможности на оператора.

През 1976 г. на филма „Допълнение към ЗЗД“ (реж. Л. Стайков) бе присъдена „Златната роза“ на XIV варненски фестивал в лицето на сценариста, режисьора, оператора и част от творческия колектив. Едно признание, говорещо само за себе си! Отново познатият почерк в изграждането на средата, в търсенето на актьорските постижения. Задачата е интересна и определена недвусмислено: „Ние искаме да създадем филм, който да носи директни политически идеи, но да бъде същевременно интересен, да задържа вниманието; допускайки, че неговите теоретически постановки могат да доскучаят на някого, искахме да намерим начин да приковем вниманието му и по този начин да изпълним задачата на едно политическо и същевременно зрелищно, достъпно кино.“¹ Авторският колектив, стъпил върху сигурна драматургична основа, уверено и смело изгражда своето произведение. Градската среда от 20-те години е много добре създадена, намерени са интересни, пълни с атмосфера кътчета от града. Разположени в тази среда, актьорите са свободни и силни в изявите си, те имат възможността да творят своите образи върху реален, жив фон. Портретите на Б. Янакиев по начало не са ярки, натрапващи се. Те оставят актьора изцяло да се изяви чрез мимиката и жеста. Операторът предоставя възможност на актьорите да търсят и намират най-вярната характеристика на образа, най-точното движение в мизансцена. Ако говорим за „Последната дума“, не може да не си спомним

¹ сп. „Киноизкуство“, бр. 2, 1977 г. — „За и по повод филма „Допълнение към ЗЗД“.

епизодите в килята, които в много отношения са образец за творческо отнoшение между оператора и актьорите. В „Барутен буквар“ операторът буквално е „потопил“ актьорите в жизнената среда. И в двата случая авторите са търсили най-вярната актьорска изява и в тези търсения активно участие взима операторът. В „Допълнение към ЗЗД“ отново намираме този подход на Б. Янакиев към портрета, който му позволява да създаде с лекота и като че ли без много труд ярки, запомнящи се портретни изображения. Но тук самата драматургия налага в някои случаи друг ключ към решаване на портрета и тогава виждаме, че палитрата не е съставена от два или три основни тона, а съдържа в себе си много повече нюанси. След началния епизод на филма, който разкрива историческото време, изведнъж и без никаква подготовка срещу нас се изправя сурово осветената фигура на министъра на вътрешните работи, диктуващ списъците на партийните функционери. Лъчът изтръгва от мрака лицето му и сякаш от преизподнята се надига тази черна стихия, която ще унищожи цвета на прогресивната българска интелигенция и ще отвори дълбока рана в тялото на народа. Авторите са били изправени пред задачата да създадат не човешки образ, а символ на злото и престъпното. Операторът е потърсил други изобразителни средства и ги намира в сферата на драматичното, контрастно осветление, на подчертания ракурс. Композицията не е сложна, но навременното ѝ използване донесе именно очаквания резултат. Подобен характер — на символ и обобщение — намираме във финалната сцена, която носи такава сила и художест-

„ДЗД“



вен заряд, че сама за себе си би могла да съществува не само като цялостно филмово решение, но и като отделен пластичен момент. Поразителни по силата на своя трагизъм са тичащите по хълма бели фигури и картеницата, която неминуемо ще ги настигне в тишината на утрото. Сиво-белият портрет на проф. Цанков ни внушава състоянието на вътрешна пустота и духовна безперспективност. Целият епизод е така силен, че е трудно да се отдели кое в него е интересно намерен пейзаж, кое — удачен актьорски портрет и кое — оригинално движение на камерата! И на края това, което сякаш през целия филм, през всичките лични трагедии очаква зрителят — червеното знаме, кой знае от кого побито на върха на рудника, което се вее като сигнал и символ за атака до победа. Оттегляме се от него, сякаш поглеждаме от височината на годините към конкретното историческо събитие, за да прозвучат като прозрение и велика клетва думите на Гео Милев, с които завършва филмът. Нямаме за задача да правим подробен анализ на това толкова интересно и богато произведение, подписващо със сигурна ръка творческото и активно отношение на нашите кинотворци към политическия филм на днешния ден. Трябва само да се възхитим от така добре създадения творчески синхрон в авторската група, в който немалък дял има операторът.

Иска ми се, без да правя генерални и многозначителни заключения за творчеството на з. а. Борис Янакиев, който е достигнал благодатната и богатата на постижения зряла възраст, още веднъж да подчетая качествата му на професионалист, неведнъж доказвани, желанието му да даде максималното, на което е способен неговият талант, без да прави каквито и да било отстъпки и компромиси; непримиримостта както към техническото, така и към естетическото несъвършенство; уважението и дълбокото му разбиране на значението на драматургичната основа, за ръководната и организаторската роля на режисьора. И в крайна сметка — огромната му любов и уважение към професията на оператора, на която посвещава вече толкова години активен творчески живот.

• ЛЮБОМИР ХАЛАЧЕВ

„ПОЧТИ ЛЮБОВНА ИСТОРИЯ“

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

Не бих искал да се впускам в пресметливо критическо счетоводство, в скрупулъозно балансиране на „одобрение“ и „резерви“, „възторзи“ и „поучения“, имащо за цел в последна сметка да изрази и принципност, и благоразположение. А „Почти любовна история“ прекрасно се поддава на това. Той е дело на талантиливи автори, честни, търсещи, изпълнени с добри намерения и респект към обекта на претворяване. Би могло да бъде изказано одобрение за почти всички компоненти на творбата поотделно. Намираме няколко вълнуващи сцени, прекрасни наблюдения върху бита, детайли, говорещи за художествен вкус. . . Атмосферата е типично Захариевска: преднамерена спънатост на изказа, недоизвеждане на мотивите, притискане на емоционалната природа, която продължава да се изявява под черупката на битовизма. Не би могло да се отмине и подкупващото присъствие на Мариана Димитрова (казвам присъствие, а не изпълнение, тъй като, както ще видим, на нея ѝ е предложена по-скоро роля, отколкото образ). Привлича също така и играта на Григор Вачков въпреки стеснената база за изява. . .

Но нашата добронамереност не би трябвало да стане причина да загубим в мъглата на думите (преобладаващия рецензентски формализъм) повода, който присъствува в този филм за един по-широк разговор. Грешките и недостатъците, които искам да направя предмет на тази статия, са принципи и макар да изразяват известна лична неувереност, в още по-голяма степен свидетелствуват за определени проблеми, възникващи в развитието на съвременното българско кино.

Новата творба на Едуард Захариев (тук за първи път срещахме името му сред сценаристите редом с Георги Данайлов и Георги Мишев) запазва някои от старите дадености: малкия провинциален град като основно място-действие; конфузиите между формите на града и селото, между патриархалното и урбанистичното; любопитството към страстите на семейно-еснафския кръг; противоречивото съзнание на мигранта; стремежът към новите символи на престижа. . . В същото време ни извежда извън специфичната проблематика, очертана от предишните филми на Захариев и близките им по дух творби на Людмил Кирков, Иван Терзиев и Иван Андонов. Налице е усложняване на проблематиката, а наред с това стремеж към обогатяване на филмовите изразни средства. „Почти любовна история“ има възможност да се опरे на вече създаденото като на една овладяна действителност: на него не са му необходими тези първоначални натрупвания на равнището на ежедневно-битовото наблюдение, които толкова ни впечатляват при осъществяване на обрата в началото на 70-те години. Захариев може да си спести усилията, целящи доказването и отстояването на поетата посока, може да се съсредоточи върху детайлизиране на атмосферата, извайването на социалния типаж и изграждането на по-сложни драматургични конструкции. . .

„Почти любовна история“ засяга също проблемите за личната реализация, за избора на позиция, за младежката активност, както, макар и на позадан план, проблемите на властта (злоупотребата с властта). Но и това по-скоро очертава един широк проблемен фон, отколкото е собствената тема на творбата. Истинската насоченост на филма се разкрива в повествователното начало, в стремежа да се разкаже един роман, „почти любовен“ . . .

И ето, „Почти любовна история“ ни показва сякаш повече, задълбочава шрихите и въпреки това като цяло неговото внушение остава по-слабо от това на предишните филми. Къде е причината? Преходът към новото (при стремежа за максимален художествен континуитет) не се оказва толкова лесен и толкова естествен. Не става въпрос за едно формално разширяване или пренасочване, а за цялостна промяна на художествения подход. И именно тук Захариев се е сблъскал с редица трудности, които са лично негови, но в същото време стават израз и на едно общо затруднение.

В „Почти любовна история“ намираме отказ от стила на „Преброяване на дивите зайци“ и „Вилна зона“, където съчетаването на битовата достоверност със стилизацията и деформацията извеждаше напред скритата логика на събитията и на стоящата зад тях реалност. Недоизказаността и намекият позволяваха един широк кръг от асоциации, който съставляваше истинското съдържателно богатство на творбите и предоставяше значителни възможности за творческо сътрудничество от страна на зрителите. От гледна точка на техниката на разказа, на повествователните структури тези филми представляват по същество един разширен епизод с натрупващи се детайли, който придобива символично измерение. Героите и техните отношения не ни говорят сами по себе си, а чрез значенията, които една тихомълком възприемана конвенция е вложила в тях.

Стремежът на Захариев в новия филм да очертае няколко конкретни ха-

рактера, да изследва отношенията между тях и проследи перспективата на тези отношения, изисква друг подход и друга организация на материала. Повествователната логика, условно казано, налага един линеен и градиращ разказ. Но режисьорът не е успял да се освободи от изразните средства на малкия филм-алегория, донесли му вече успех. Той остава в тяхната сфера, изграждайки „Почти любовна история“ като относително свободна мозайка от жанрово-битови оценки, които очертават рамката, но не повеждат към задълбочаване на материала. Разбира се, една история би могла да бъде разказана и фрагментарно, но в случая става дума за друго. Движението на действието в известен смисъл е фиктивно и отношенията по същество отново се свеждат към една-единствена ситуация. Или по-точно казано, до мултиплицирането на една ситуация до претворяването ѝ в различни вариации. Основните епизоди разкриват една неволна тавтология; тяхната вътрешна структура се свежда неизменно до следното: **натиск** (върху младите да прекратят връзката си) и **отказ** (на младите да приемат логиката на обстоятелствата. Бащата променя тактиката (опитва с лошо, с добро, прибегва до хитрост, упражнява реалната си обществена власт. . .), но не променя целите си. Позициите на героите не еволюират съществено, отношенията не се разгръщат и обогатяват. Над привидната пъстрота на битовото се разстила принципът на вътрешната статичност. Ако си позволим една невинна игра на въображението, лесно бихме могли да разместим местата на основните епизоди във филма, без това да даде някакво отражение върху смисъла.

Не можем да се освободим от чувството, че логиката на събитията е обърната, че принципът на последователността и градирането е пренебрегнат. Познавайки почерка на Захариев, бихме могли да сметнем, че това е съзнателно направено, но трябва да отбележим, че той минава не една, натрапена му от художествената шампа, логика, а тази, предпоставена от него самия, произтичаща от характера на героите и драматургичната ситуация.

Изискването за конкретност от страна на реалистичното повествование влиза в противоречие с недомлъвката на битовата сценка, с анекдотичността на особените близнаци-епизоди. Но това, което беше недоизказано във филма-алегория, тук, в резултат на „откритостта“ на отношенията, остава неказано. Филмовата повествователност, линейният сюжетен разказ, изисква друга позиция по отношение на разглежданите явления: по-директна, по-разгърната и обоснована. Вместо сблъскване на типаж, трябва да има ме взаимодействие с характери.

В „Почти любовна история“ липсва необходимият за случая психологически пласт, много от нещата са маркирани, но не са преживени, затова оставят измамното усещане, че са пропуснати. Например кризата в отношенията на двамата, възникващото недоверие, отдръпването, предателството и пр. Но само маркирането вече не е достатъчно, защото то не може да предаде интензивността на напрегнатото човешко присъствие.

И отказът на младите да се разделят започва да звучи като формален претекст за продължение на действието, тъй като ние не откриваме в него позиция, съображения, мотиви. Не знаем дори мечтите и заблудите им. . . Именно затова любовното чувство не може да придобие особена стойност. Оттук и чувството за вътрешната тематична неуясненост на филма.

Тя се корени, разбира се, в неуяснеността на самите персонажи. Да се обърнем към Бащата. Него го характеризира упоритата, безогледна съпротива на любовната връзка на младите (тя не претърпява никакви колебания, никакви изменения). По отношение на нея злоупотребата със служебното положение се възприема като нещо второстепенно, още повече че не



Мариана Димитрова и Явор Спасов в сцена от филма „Почти любовна история“

намира потвърждение в никакъв друг детайл на цялостното му битие извън „случая“. Бащата не е характеризира по отношение на другата си дейност, той си остава преди всичко един **баща**. Подобно изместване към абстрактното може да установим и при останалите персонажи.

Липсата на характер, липсата на линия на поведение е най-лесно установима при Сина. В своя „бунт“ към бащата на няколко пъти той изрича тежки, съдбоносни думи: „Ти не си ми повече баща!“, „Ще те убия!“ и т. н., които обаче остават без всякакво последствие, не са подкрепени и с никаква реална стъпка към запазване на връзката му с момичето. Бащата и синът спорят, ругаят се, разделят се и. . . пак са заедно, пак се обичат. Това поведение би могло да бъде в еднаква степен израз на определена черта от националния характер (емоционална спонтанност или неуравновесеност, неустойчивост) и на социалния консерватизъм на сина, който не може да се реши да напусне привилегированото съществуване под бащина опека. . . Но авторите не са превърнали това поведение в обект на изследване, не го обясняват, не го критикуват. Тяхната тема е извън това! Те проследяват капризите му и с това неволно го превръщат в принцип на организация на материала. По този начин се стига до една двойна обусловеност: слабостта на драматургията се превръща в характер на персонажите, а слабостта на характерите — в недостатък на драматургията. . .

Принципът на неопределеността е намерил ярко изражение и в образа на Момичето. В известен смисъл то действа точно толкова сякаш, колкото и Бащата. В него говорят преди всичко инстинктите. Една постъпка-реплика го характеризира основно. На срещата в „тайната квартира“, на дългия, цинично откровен монолог на бащата, чийто основен аргумент са надеж-



Григор Вачков и Мариана Димитрова

дите, които възлага за бъдещото просперирание на сина си (прехвърляне на нереализирани амбиции) и неравенството в общественото положение („Всяка жаба да си знае гъола“), Момичето не възразява нищо, не се възмущава, не се обижда, не протестира. . . То единствено повтаря: „Но аз го обичам. . . Обичам го. . . Обичам го. . . Обичам. . .“ По същество тази реакция резюмира цялото нейно положение. Абстрактността на любовното чувство (човек би могъл да си помисли, че тя се държи за него, тъй като това е единственото ѝ оръжие, но за авторите това не е така!) е отстранило всички възможни алтернативи на нейното поведение.

Какви са тези алтернативни поведения? Момичето би могло да разшири базата на своята съпротива, да потърси нови средства, за да защити любовта си. Или точно обратното — тя би могла да се вслуша в аргументите на бащата (изразяващи загриженост за бъдещето на сина), да им се поддаде, да предприеме отчаян акт на самоотричане, на саможертва. На края тя можеше да прозре колко вътрешно несъстоятелен е обектът на нейната любов, да види предателството, което се спотайва в него, да се разочарова, да го презре, сама да скъса връзката. . . И така това изместване към абстрактност на отношенията и чувствата, на моралните позиции ситиуира най-неочаквано филма непосредствено до един твърде древен жанр. В „Почти любовна история“ ние откриваме основните мотиви на класическата мелодрама: **първо** — социални различия между влюбените; **второ** — пречки в осъществяването на любовната връзка и **трето** — липса на съзнание както за характера на тези пречки, така и за собственото състояние. Основното чувство на симпатия към героинята е мотивирано с един вид социален сентиментализъм, чиято природа би трябвало внимателно да се изследва, тъй ка-

то напоследък се срещаме с него в няколко поредни филма.

И все пак парафразата „дамата с камелиите от консервната фабрика“ не би била точна. Филмът не е разположен на плоскостта на мелодрамата, а по-скоро търпи едно неочаквано странично свличане към мелодраматичното. Това е следствие от разпространето на неадекватни сюжетообразуващи похвати върху съвсем реални и конкретни отношения между влюбени. Само привидно социалното отсъства. То е тук, но е представено по един кодиран начин. По същество действието е вътрешно структурирано от една отчетлива антитеза. Двете основни, силно морализирани понятия (изглежда, идващи от репертоара на поетичното кино), в чиято светлина се остойностява житейският материал, са — **природно** и **социално**. Тяхното противопоставяне се оформя още във въстъплението на филма, когато двамата влюбени са показани на фона на полето, реката, горичката. . . Природата е охарактеризирана като една предсоциална среда; тя е идеалният декор за едно чувство, което още в зародиш е поставено под въпрос. На плавността на движенията и на статичните картини в показването на взаимността сред природата, при показването на социалната среда отговаря подвижна, фрагментираща камера, която едва се задържа върху лица и предмети от градската улица. Внушава ни, че тук липсва опорната точка, че героите не могат да намерят сигурност, че им липсва чувството на защитеност. Градът е просто едно пространство, през което се преминава. . . Младежката чистота и първото чувство със своята естественост, красота, целесъобразност са от света на природното. Но това, природното, получава и смисъла на предсоциалното — именно затова е толкова крехко, уязвимо податливо. . .

Младежката чистота, несъобразяваща се с нищо и несблъскала се с нищо, не е сложно детерминирана от съответните социални условия и начина, по който им се реагира. Ето защо преходът от природата към бита, от поезията към прозата е сравнително ярък. (Захариев спира тук: той не изследва характера на негативната младежка трансформация — от чистота към омърсеност, от идеализъм към конформизъм, от бунт към примирение. . .)

Но при него двата полюса на антитезата не са сами по себе си декларативно еднозначни. В сцената на пробуждането в околността на градчето, когато спящата девойка е изненадана от две огромни, безстопанствени кучета, се прокрадва идеята за вътрешната противоречивост на природното. В анимализма на тази сцена присъствува обемна и показателна символика: необлагороденото, нехуманизираното природно е притаило в себе си и дивото, агресията, заплахата. Тази сцена хвърля мост към елементите на некултивираност, на природно-примитивното в самите човешки отношения (в лицето на Башата). Но ние още един път се сблъскаме с „кучешкото“, т. е. некултивираното: за да изплаши момичето, синът нашего излайва. (По-късно тази символична агресия ще се осъществи в действителност.) В същото време и социалното не е еднозначно. Консервативната традиция, зад която застава Башата, е представена двусмислено като природно-диво или обществено-нехуманизирано. Следователно, противно на първоначалното впечатление, природното и социалното не са разделени в обикновените антитеза, а очертават една вътрешна граница, която преминава и през всеки член на отношението поотделно, възпроизвеждайки общата структура на по-ниско равнище.

Едва в края на филма момичето проявява признаци на „събуждане“. И ако филмът започва с „изгонване“, свършва с доброволно „напускане“. Шамарът, който удря на Башата — случайна или пресметната крачка, — има



Сцена от филма

смисъла на късане, на изгаряне на мостовете, на излизане от омагьосания кръг и търсене на ново решение. . . Това е и върховен акт на осъждане, санкция, с която се преминава от охкането към действието (ето още една символична контраагресия!). Малкият, безпомощен, но изпълнен с емоционална сила и напрежение жест за защита на човешкото достойнство и гордост

внеся нов елемент в образа. Жалко, че филмът (или раздутата гигантски ситуация) точно тогава свършва. И жалко, че с финалния акорд (изпращането на гарата, последния мълчалив диалог) авторите са пожелали бързо да върнат умиротворителната нотка, да се облегнат на сантименталната примиреност, на опрощаващото съчувствие. . .

И за да затворим кръга, нека се върнем към изходната теза. „Почти любовна история“ показва недостатъчността на изигралия съществена роля в изграждането на съвременното ни кино метод на свързване на стилизацията, на условната ситуация с документално-достоверното, с директното наблюдение, със съсредоточаването върху „изненадващото“ на средата в момента на „оголване“. Документално подкрепената алегория като тип на обобщение все повече разкрива своята недостатъчност. На нейно място трябва да дойдат по-сложни художествени синтези, които биха отговорили както на новите повествователни амбиции, така и на новите задачи на нашето кино по отношение на бързо еволюиращата публика.

„Почти любовна история“ не е един пореден успешен или неуспешен филм в познатия ни ключ, а произведение, рядък представител на една истинска и искрена, несимулирана драма на търсенето.

„ПОЧТИ ЛЮБОВНА ИСТОРИЯ“ — български игрален филм, производство на СИФ „Бояна“, 1980 г. Сценаристи — Едуард Захариев, Георги Мишев, Георги Данаилов, режисьор — Едуард Захариев, оператор — Георги Николов, композитор — Митко Щерев, художник — Петър Горанов. В главните роли: Григор Вачков, Мариана Димитрова, Явор Спасов.

Дневник

„ОВЧАРСКО“

Христо Ковачев присъствува в общата панорама на нашата съвременна кинодокументалистика със свой собствен вкус и предпочитания, изразени преди всичко чрез портретирането на определен тип герои. Колкото и различни да са по професия, съдба или възраст персонажите от неговите филми, безспорно те имат и нещо общо и формулирането на това общо ни дава представа за специфичното в търсенията на режисьора. За мен най-общата характеристика на избраните от Христо Ковачев герои е яснотата и категоричността на тяхното социално поведение, а оттук и съответният характер на оценката — била тя положителна или негативна. И наистина, както за героите от „Строители“, „Агрономи“, така и за отрицателните персонажи от неговите филми „Мъртви души“, „Операция ТУК“, не може да се мисли като за хора, разкъсвани от вътрешни противоречия, колебания и съмнения и оттук плахи или непоследователни в социалната си изява. Изборът на режисьора винаги е падал върху личности и аспекти, които дават възможности за изразяване на недвусмислени внушения и пристрастия. Що се отнася в частност пък само до положителните образи, пресъздавани от него, към които принадлежи и Иванчо Фотото от „Овчарско“, то това са все хора със стабилно социално самочувствие, базиращо се не на високото положение в йерархичната стълбца, което ни-

кой от тях не заема, а на законното удовлетворение на обикновения труженик. Това ново социално самочувствие като една от най-ярките характеристики на нашата действителност е постоянно предмет на внимание в творчеството на Христо Ковачев.

Всички тези най-обща параметри запазват своята валидност и в случая с неговия нов герой. И все пак има моменти, този път в избора на обекта и в начина на портретиране, които разграничават този образ от предишните, правят го за одного по-симпатичен, а за друг — може би по-несимпатичен, но във всички случаи ни заставят да потърсим смисъла, концепцията на тези отлики. Христо Ковачев винаги е бил склонен да балансира идеализацията на своите герои с изрядна доза хумор и безстрашна натуралистична характеристика. В „Овчарско“ този фактор, който другаде се ограничава само до балансиращото си значение, е приет като принцип, като изначално условие на играта. Защото този филм е игра — в най-общия и чист смисъл на думата (не става дума за инсценировка или спекулация с документа). Режисьор, герой и зрители са наясно с нейните правила и, следователно, никой никого не се опитва да заблуди. Иванчо Фотото е приел условията на разконспирираната камера, пред която трябва да изиграе себе си и прави това достатъчно непосредствено и артистично. Но от предишните герои на Христо Ковачев го отличава не толкова по-яркото артистично присъствие, колкото този принцип, за който вече споменах и

„ОВЧАРСКО“ — СИФ, „Глобус“. Сценаристи — Елена Василева, Иван Хлебаров. Режисьор и оператор — Христо Ковачев. Редактор — Донка Акьова.

който се състои в двойната иронична оптика, през която се разкрива пред нас този образ. От една страна, това е добродушната, но същевременно и иронична усмивка на автора, а от друга — самоиронията на самия герой. Този път приземяването на образа не е външно по отношение на основния метод на типизация. В подхода при характеристиката на Иванчо Фотото липсва изцяло определената склонност към монументализация, която преди от кривахме в аналогичните опити на Хр. Ковачев. Този образ е приподнесен по-раздвижено и динамично. Каква е мотивировката на този динамизъм, обвързан органично с ироничната гледна точка, оправдан ли е той от стойностите, които се извеждат?

Героят на „Овчарско“, такъв, какъвто го разкрива режисьорът, е от този тип хора, чиято жизнестойчивост не познава поражение. Гъвкав и готов за адаптация към всякакъв вид условия, той неотклонно следва прагматичната си житейска философия, без да „пропада“ в състояния на рефлексия или емоционална неудовлетвореност. Вътре в тези рамки е и неговата ценностна йерархия, в която трудът и личната материална заинтересованост от него са определящи. Така приземяването на образа този път при Хр. Ковачев се основава на най-същностните мотиви в поведението на героя, на неговото житейско кредо. В леката и весела интерпретация на режисьора Иванчо Фотото се открива откъм таква свои страни, които се превръщат в проекция на основни черти на националния характер с техните плюсове и минуси. Оттук струва ми се, и отношението на режисьора е по-сложно: заедно със смеха и бликащата жизненост се усеща и тази лека ирония, за която говорих и която придава допълнителни обертонове в този привидно еднопосочен филм. Една гъвкава и артистична камера „следва“ набраната инерция от Иванчо Фотото, разсмивайки ни и... оставяйки ни възможността и да мислим.

„ПАНСИОНЪТ“

След „Учители“ Невена Тошева се обръща в новия си филм към темата за самотната старост, поемайки многобройните рискове: опасността от повторения, тъй като това е нееднократно третиран в най-разнообразните му аспекти проблем; трудността от преодоляването на материала, изискващ особено деликатно отношение; лесната възможност да се изпадне в сантиментализъм в ущърб на дълбокото проблемно осмисляне на материала и т.н. Но пред нас е една реализация, която сменя предварителните напрежения и страхове и отново (както винаги при Н.Тошева) ни респектира с мащабите на мисленето си. За какво всъщност е този филм?

Първият, най-пряк и буквален отговор е в самото заглавие — за пансиона, за този социално изобретен „изход“ от проблема за самотната старост, такъв, какъвто е със своите възможности и устройство днес, и по-конкретно, за пансиона в Русе. Но в процеса на анализ идеята се усложнява и задълбочава. Проблемът за старостта става фокус, през който се открива строят на живота ни днес, неговите тенденции и техният резултат в съдбата на индивида. Несъмнено това е възможно поради спецификата на самия проблем — в отношението към старостта се оглеждат духовната култура и духовните проблеми на една нация. „Пансионът“ започва именно там, където свършва материалната проблематика и започва духовната. Старците са прибрали, облечени, нахранени, пансионът е обзаведен прекрасно, полагат се всички грижи за тяхното здраве. Дали бихме могли да искаме повече? С едно необикновено тънко и дис-

„ПАНСИОНЪТ“ — СТФ „ЕКРАН“. Сценарист — Донка Ненкова, режисьор — Невена Тошева, оператор — Георги Ангелов, редактор — Пиринка Хаджева.

кретно изложение на материала, построен вътрешно конфликтно, режиссюрката отговаря на този въпрос, следвайки хуманистичните традиции: „Разбира се, всъщност най-тежките и сложни проблеми на човека изникват, когато въпросът за хляба е решен.“ Героите на Н. Тошева са вече извън традиционните връзки на обществото — отпадат много от факторите, които са им давали опора в живота — трудът, комуникацията, необходимостта на тази възраст от контакт с най-близките хора, от затваряне на кръга и намиране смисъла на битието в тези, които оставяме след нас. Лишен от най-съществените човешки радости, човекът остава в тази ситуация неподготвен за самотата пред смъртта. Разбира се, възможно е да се търсят и да се налагат заместители, но в края на краищата те не могат да надхвърлят значението именно на заместители. Това е една от посоките на анализ във филма и дискредитирането на имитациите, на уродливите спекулации в това отношение е напълно справедливо. Филмът отива и по-нататък — той анализира разнопосочните възможности за адаптация към тази кризисна ситуация в зависимост от различния духовен багаж, който притежават неговите герои. Този анализ почва от инерцията, щампите от предишния живот, които механично пренасят някои от персонажите като най-лекия, но и най-абсурден път за решаване на проблема, и стига до трагичното светоусещане на героинята, която изплаква мъката си зад кадър: „Ние толкова имаме нужда от обич далеч от своите деца, далеч от всички. . . и право да ви кажа аз чувствавам нужда от обич, от ласка, защото, нали знаете, на млади години друга е любовта, на средна възраст също, а на стари години на чо-

Проблематиката, с която се занимава този филм, няма предполагаем отговор. Тук навлизаме в една област, в която размислите на всеки от нас (както и при самите герои от филма) са предопределени от собствения ни духовен опит и това обуславя възприятието на филма откъм разни аспекти и на разни нива. Но невъзможността да се намери лесна формула не значи, че тази проблематика не трябва да бъде третирана. „Пансионът“ не е филм за явяване въобще. Неговото съкровено послание е тревожно, той надниква в един от най-мъчителните проблеми на нашия живот, кара ни да преоценяваме видимостта на нещата и по-внимателно да се вгледаме под тяхната повърхност, търсейки корените на явлението.

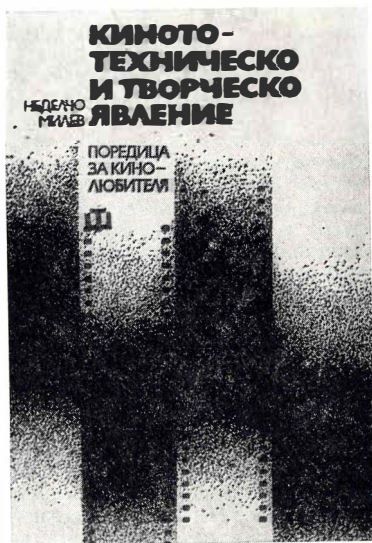
ЛИЛИ ЧЕРНОКОЛЕВА

„Киното — техническо и творческо явление“

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

Новата книга* на Недельчо Милев е първата от „Поредица за кинолюбителя“, която ДИ „Техника“ е замислило и вече осъществява. Излишно е да се споменава колко навременна, за да не кажем закъсняла, е идеята да бъдат издадени книги по различни въпроси на филмовото изкуство и филмовата техника, които да ползват все по-нарастващата армия от кинолюбители у нас, както и огромното число предимно млади хора, вълнуващи се от развитието на киноизкуството. Поне досега кинолюбителството, тази важна форма на художествена самодейност у нас, макар и натрупала известен опит и техническа база, беше оставена сама да налучква закономерностите на „седмото“ изкуство или да се задоволява със спорадично организиранни цикли от лекции на наши изтъкнати кинотворци. В този смисъл „Поредица за кинолюбителя“, в която ще бъдат включени различни по тематика книги, има за цел да канализира подготовката на хората, занимаващи се на любителскооснова с филмовото изкуство, да изгради у тях минималната познавателна база, върху която те да могат да създават своите произведения. Би трябвало да се отбележат двете главни форми на кинолюбителското движение у нас — дискуссионните клубове,

*Н. Милев, „Киното — техническо и творческо явление“, ДИ „Техника“, 1979 г.



цията задача е предимно изграждане на образовани, естетически подготвени кинозрителни, способни да навлизат в най-сложните филмови образи, и собствено кинолюбители, създаващи сами кинематографични произведения. И в единия, и в другия случай поредицата, обхващаща различни аспекти на филмовото изкуство и техника, ще създаде основ-

ния минимум от познания както за практическа, така и за естетически-познавателна дейност.

Авторът на първата книга си е дал ясна преценка за характера и тематичния обхват, който трябва да има възвеждащата част на „Поредица за кинолюбителя“. За това красноречиво говори самото заглавие: „Киното — техническо и творческо явление“. От друга страна, Неделчо Милев е принуден да се съобразява с най-широкия читателски кръг, което предполага популярно изложение на техническите и творческите основи на киното. От трета страна, имайки пред вид съвременното ниво както на самото филмово изкуство, така и на неговата теория, той се стреми да не изпусне за сметка на достъпността научната основа на своето изложение. Всичко това превръща книгата „Киното — техническо и творческо явление“ в един ценен и своеобразен „наръчник“ по теория на киното, който, без да бъде елементарен, очертава основния кръг от проблеми, касаещи развитието на киното. Композицията е строго премислена и отговаря изцяло на строгото научно познание. След възвеждащите две глави „Психологически и технологически предпоставки за възникването на киното“ и „Същност на киноизкуството“, където в много сбита форма се очертава възникването на киното като технически и естетически феномен, изложението се концентрира върху два основни аспекта на филмовата творба: хоризонталното и вертикалното ѝ членение. Тоест кинематографичното произведение се разделя на хоризонталната последователност от кадъра, „първичната единица на филмовия разказ“, през монтажната фаза, „основната смислова единица на киноповествуването“, за да се стигне до монтажния епизод, „основната структурна единица на филмовото повествуване“ и цялостното изграждане на кинотворбата. Вертикалното

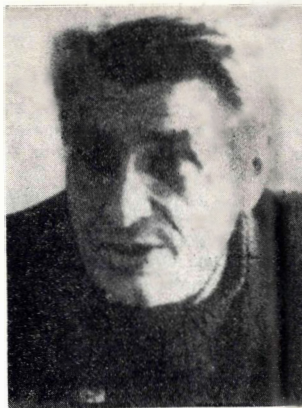
членение на филма разкрива същността синтетичното изграждане на кинематографичния образ, вътрешното единство на различните филмови компоненти. Тук вниманието пада както върху някои принципи теоретични постановки за звукозримия характер на филмовия образ, така и върху специфичните особености на киносценария, кинорежисурата, актьорската игра, изобразителното решение, музиката и звука. В своята съзкупност двата основни раздела на книгата изграждат стегната, лаконично поднесена, всеобхватно насочена теоретическа характеристика на киното в различните му аспекти и различните му модификации. В този смисъл тя представлява определен интерес и за специалистите, които ще намерят в нея екстракта, квинтесенцията на многото и различните по своя характер изследвания върху киното от неговото възникване досега. За възприемане на книгата „Киното — техническо и творческо явление“ от страна на обикновените читатели ще се изисква известно напрежение на мисловния апарат, съсредоточаване и вникване в проблеми, които сами по себе си, независимо от степента достъпност на изложението, са трудни и сложни. Книгата на Неделчо Милев в никакъв случай не е занимателно четиво, а стабилна основа за кинолюбителя, който наистина иска да навлезе в света на сложния кинематографичен синтез.

В творческата биография на Неделчо Милев „Киното — техническо и творческо явление“, разбира се, не може да бъде оценена като принос в собствените му теоретически разработки. Но тя ни показва автора в нова светлина — като популяризатор на най-сложни от гледището на теорията и практиката филмови процеси, като обществено и граждански ангажиран киновец, издигащ научното ниво и на най-масовата и достъпна кинолитература.

ИВАН ИВАНОВ — ВАНО

Иван Петрович Иванов-Вано, народен артист на РСФСР, е един от основоположниците на съветската анимация. Дошъл в рисувания филм още през 20-години след завършване на ВХУТЕМАС, той още с първите си филми се изиявява като самобитен и мислещ художник-новатор, който смело експериментира различни анимационни жанрове и стилове. За творчеството на Иванов-Вано е характерно дълбокото проникване в драматургията на филма, която предопределя разнообразното изобразително и динамично лице на неговите рисувани и обемни филми. Героите му носят ведрия оптимизъм и светоусещане на руския народ. Дълбоки са корените, които свързват неговото творчество с фолклорните основи на руското изкуство. Един от ветераните на съветската и световната анимация, Иванов-Вано и днес проявява много тънък усет към новото и новаторството в съвременния рисуван и обемен филм. Но чистото експериментаторство, увлечението по формата заради самата форма са му чужди, неприсъщи. Преподавател по анимация (от 1939 г.) и професор по анимационна режисура (от 1952 г.) във ВГИК, Иванов-Вано е открил и дал зелена улица на много талантиливи съветски аниматори. Автор е на теоретични статии и книги по проблемите на анимационния филм. Връзките му с българската анимация са дългогодишни и трайни. Негови преки ученици са н.а. Тодор Динов, з.а. Доньо Донеv, младите Анри Кулев, Слав Бакалов, Николай Тодоров.

По-известни са филмите му „Пързалката“ (1927 г.) „Сеика-Африканец“ (1927 г.), „Похожденията на барон Мюнхаузен“ (1929 г.), „Приказка за цар Дурандай“ (1934 г.), „Конче-вихрогонче“ (1947 г., 1976 г.), „Ведно царство“ (1958 г.), „Левакът“ (1964 г.), „Годишни времена“ (1969 г.), „Битката при Керженец“ (1971 г.).



ФРАГМЕНТИ

За анимацията няма нищо недостъпно. Това е изкуството на неограничените от техниката възможности, където действителността се преплита тясно с фантазията и измислицата, където фантазията и измислицата се превръщат в действителност. . . В анимационния филм за фантазията на художника се открива неограничен простор. Той може да създаде всякакъв вид движение: карикатурно, комично, фантастично, битово. Той може да придаде живот и движение на стола или на скрина. Той може да превърне слона в муха и обратното, буквално пред очите на зрителите да направи от мухата слон.

* * *

Анимацията е условно кинематографично изкуство, в което действуват нарисувани персонажи в нарисуван свят. Основното предимство на оживялата рисунка е в безпределната свобода за творческо видоизменяне на действителността в зависимост от идейно-художествените задачи на твореца. Рисуваният герой живее свой особен живот в свой особен условен свят. Той може свободно да се видоизменя, да приема всякаква форма, като си остава в същото време напълно реален. Не само човекът или животното, но и всеки предмет може да оживее в анимацията, да се превърне в художествен образ, да придобие характер. Всичко неестествено от гледна точка на реалния живот в анимацията изглежда реално и напълно убедително.

* * *

Всеки рисуван герой може да бъде пренесен в света на ботаниката, химията, физиката. Най-сложни науч-

ни въпроси могат да бъдат нагледно обяснени на екрана със средствата на анимацията. Затова изкуството на анимацията ни осигурява възможността да създаваме занимателни и в същото време дълбоко познавателни, полезни филми.

* * *

Изкуството на анимацията въздейства преди всичко върху въображението и фантазията на децата. И това е напълно разбираемо: ние знаем каква огромна възпитателна роля играят дори статичните илюстрации и рисунки в детските книжки. В анимацията рисунката „оживява“. Всякакви рисувани предмети, вещи, персонажи могат да се преместват, да се придвижват от едно място на друго. И не само да се преместват, но и пълноценно да живеят на екрана, да извършват едни или други постъпки, самостоятелно да разрешават конфликти, да влизат в тесни взаимоотношения един с друг, да разсъждават, да говорят дори ако това е нужно да пеят, да танцуват и да свирят на различни инструменти. В това е голямото предимство на оживялата анимационна рисунка пред която и да е книжна илюстрация. . .

За детето е по-убедително одяелото, чаршафът, книжката и свещта, които бягат на екрана от момченцето, както това е показано във филма по приказката на К. Чуковски „Мойдодир“, отколкото същите тези предмети, нарисувани статично в качеството на книжна илюстрация. Малкият зрител, възприемайки от екрана такава действена рисунка, неволно сам влиза в света на приказката, с увлечение следи перипетията на рисувания персонаж, вълнува се за него като за „истински“ герой. . . Рисуваните

персонажи, независимо от известната си условност могат да въздействуват върху зрителя по същия начин емоционално, както и истинските актьори.

* * *

Някои мислят, че достойнствата на рисувания филм се определят от това, до каква степен са копирани събитията, явленията и ситуациите, съществуващи в реалния живот. Колкото по-точно, „както в живота“, ще се движи, ще играе в анимацията рисуваният герой, толкова по-добре. Поради това персонажът се рисува като в живота, без подбор на характеристиките, на типичните черти. А ако в някой герой се покажат характерни, типични черти, то и тук авторите няма да отидат по-далеч от образа, който можем да видим в „натурното“, игралното кино. За създаването на рисувания герой се подбира подходящ актьор, който се гримира и заснема върху лента съгласно сценария. След това играта на актьора се копира покадрово, като се пренася от лентата върху хартия, т.е. превежда се в рисунки. При този процес чернобялото фотографско изображение на актьорската игра се заменя от линейна, плоско оцветена рисунка, т.е. изобразителната форма, присъща на един вид изкуство, се заменя механически с форма, присъща на друг вид изкуство. Този метод премахва из основи всички прекрасни възможности в своеобразната игра на рисувания герой, за когото са характерни художествената трансформация и хиперболизация. Поради това анимацията става суха и скучна. Никакъв актьор не може да играе така, както рисуваният герой в ръцете на художника-аниматор.

* * *

Трябва да признаем, че за известно време забравихме специфичната условност на нашето изкуство и твър-

де примитивно, шаблонно разбихахме понятието „реализъм“. Истинският реализъм в анимацията не е в копирането на действителността, не е в подражаването на реалните движения на хората, а в извявяване на главните, типичните явления в живота със средствата на оживялата рисунка.

* * *

Поради своята условност изкуството на анимацията изисква особено преувеличение на действителността.

* * *

Анимацията е преди всичко изкуство на движението, но не на движението изобщо, а на изразителното, характерното движение, изкуство на особената „емоционална“ игра на рисувания герой, която се улавя от художника в съществуващата действителност, осъзнава се и художествено се трансформира от него.

* * *

Образът на анимационния герой се създава от неговите постъпки, взаимоотношения с обкръжаващата го среда и действащите лица, от непосредственото му поведение. . . Костюмът е също един от пътищата за предаване на характера. . . Но само изобразителната форма в анимационния филм окончателно ражда ново качество и създава необходимата острота, яснота и убедителност на действието.

* * *

Художникът-аниматор рисува не изобщо и не механически разлага едно или друго движение на поредица рисунки; неговата задача е образно, правдиво да предаде в своите рисунки съдържанието на действието: в основата на всякакво действие лежи определена правда за живота. . .

Рисунката в анимацията не може да се разглежда като застинала върху хартията, веднъж завинаги определена форма — тя е фиксация на действието във времето. „Одушевяването“ не е произволно рисуване, а тънко, пълно със значение изображение, разкриващо желателните и изпускащо нежелателните страни в характера на героя.

* * *

Общозвестно е емоционално-то въздействие на музиката върху зрителите. Ефектът и очарованието на анимацията са заложени в точната координация между музиката и действието. Затова, разработвайки изобразителната среда за своите герои, режисьорът пристъпва към разработване на музикалната среда, т.е. към работа върху музиката за филма. След това въз основа на режисьорския сценарий се разработва

тър нареченият „музикален сценарий“. В този случай цялото действие във филма следва определения характер на музиката; на музиката се отделя толкова внимание, колкото и на действието.

Съществува и друг метод за създаване на музика, който се употребява тогава, когато действието всецяло подчинява на себе си музиката, има първостепенно значение в излагането на сюжета.

* * *

... Анимацията не може да бъде само смешна. Това е многостранно изкуство и посоките, в които то се развива, са многообразни. Политическата сатира, памфлетът, плакатът, народната и съвременната приказка, баснята, повестта, разказът, фантастиката, музикалната комедия, научно-познавателните филми — ето някои от жанровете на това изкуство.

Разковничето на творческата младост

Професор Иван Петрович Иванов-Вано е „връстник на века“ във възможно най-прекия смисъл на думата!

Роден през 1900 година, професор Иванов-Вано свързва живота и творческата си дейност с развитието и наистина всемирната популярност на съветската школа в изкуството на мултипликационното кино.

Ако Уолт Дизни нарече на времето неговото „Конче-вихрогонче“ (1947 г.) руско чудо, то участниците, гостите и зрителите на Първия световен фестивал на анимационното кино във Варна имаха привилегията и вълнението непосредствено да се докоснат до „чудото“ на невероятната активност и личностно излъчване на прославения съветски майстор.

По това време — през октомври м.г. във Варна — имах възможността да разговарям с професор Вано по проблемите на съвременната анимация. Част от този разговор предоставям на читателите на сп. „Киноизкуство“ в годината на неговия чудесен 80-годишен юбилей.

Деловата, темпераментна и съвършено „неюбилейна“ интонация, с която Иван Петрович присъства в този разговор, според мен най-точно и най-убедително характеризират феномена на неговата поразителна гражданска и художническа активност, на онова, което често определяме с клишето „творческа младост“. Мисля, че всички, които имаха възможността да видят и да чуят проф. Иванов-Вано по време на пресконференциите и творческите разговори и срещи в дните на фестивала във Варна, ще споделят моето впечатление, че по адрес на личността емоционалното присъствие на 80-годишния проф. Вано понятието

„творческа младост“ не рискува да прозвучи нито трафаретно, нито в порядъка на задължителния юбилеен комплимент. . .

Един оваян със слава и световно признание 80-годишен юбиляр, който за перспективите и проблемите на любимото изкуство разговаря с темперамента и ангажираността на дебютант!

А както е известно, тъкмо в това се крие и разковничето на вечната творческа младост.

— *Иван Петрович, какво място отреждате на анимационното кино в семейството на съществуващите днес съвременни изкуства?*

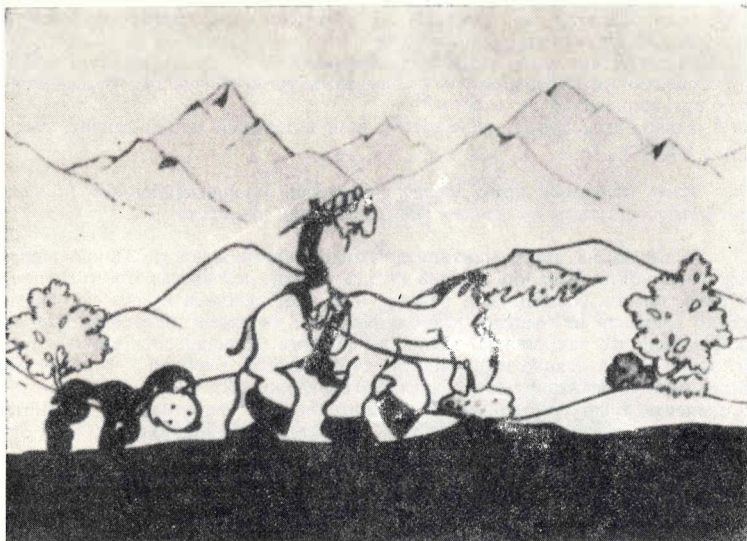
— Аз гледам на мултипликацията като на изкуство с наистина широки възможности, които обаче към днешна дата са все още недостатъчно и пълноценно използвани. Анимацията, както е известно, съчетава в себе си почти всички елементи на съществуващите изкуства; тя взаимствува елементи от изобразителните изкуства, от музиката, диалога, задкадровото слово и т.н. Но преди и над всичко е рисунката, движещата се рисунка. По същество анимацията се реализира тъкмо чрез тази раздвижила се рисунка. Всички тези елементи от другите изкуства (включително и от изкуството на голямото кино), умело обединени чрез магията, наречена мултипликация, играят огромна роля в разкриването и интерпретирането на онези въпроси, които интересуват към днешна дата, с днешно число нашето съвременно общество.

— *Считате ли, че съвременното анимационно кино може да се разглежда вече не само като развлечение за деца и възрастни, но и като активен, действителен медиум за изява на граждански ангажирания творец, който е искрено и дълбоко развълнуван за съдбата на хората и на човечеството? И коя сюжетна и жизнена материя считате за най-подходяща в това отношение?*

— Както вече споменах, цялата работа е там, че ние все още недостатъчно умело използваме всички възможности на изкуството на мултипликацията. Ние понякога отговаряме само на потребностите на публиката за отдих и развлечение, а в друг случай отговаряме само на потребностите на детската аудитория, на детската публика. Но и в двата случая изкуството на анимационното кино трябва да бъде и да си остава съвременно изкуство, призвано да отговаря на нуждите и многообразните задачи на съвременността.

Защото многократно е доказано, че и детската тематика може да бъде съвременна, може да бъде съзвучна със задачите на съвременността.

Ние сме длъжни да възпитаваме децата. Това не се дискутира! Но главното, основното в това възпитание трябва да бъде в духа на разбиране на конкретните черти и характеристики на съвременността. Защото чрез децата ние възпитаваме утрешните граждани на нашата страна, на нашето социалистическо общество. Така или иначе, все още първенстваща роля като материал за анимационното кино играят притчите, басните, кратките фантастични сюжети (тъй като фантазията е най-големият приятел на мултипликацията!), както и съвременните приказки. Сюжетът на приказката може да диша с аромата на древността, но съдържанието, с което я изпълва аниматорът-творец, трябва да звучи съвременно. И този съвременен прочит на старата приказка играе днес огромна роля! Но ние за съжаление не винаги намираме тези приказки, които са удачни да бъдат изпълнени с ново съдържание, да бъдат прочетени от творците от позицията на днешния ден. По-скоро ние недостатъчно ги търсим. Хората, които днес работят в



„Приключенията на барон Мюнхаузен“

анимацията, понякога като че ли не си дават сметка колко действено е това изкуство, в което те работят.

— Бихте ли се ангажирали да формулирате най-характерните чг; ти на съвременното анимационно киноизкуство? И какво място бихте оп редили на гротеската — в широкия смисъл на думата — в сферата на изобразителното решение на анимационния персонаж и среда?

— Характерната черта на анимацията за мен се състои в това, че тя може в един наистина удивително кратък метраж да каже твърде много на своя зритель и цялото огромно съдържание може да бъде приподнесено остро, иносказателно, метафорично, като типичната реалистична форма ра-бира се, не винаги и във всички случаи се явява задължителна. В съвременната анимация на равни права съжителствуват и реалистичният, и условният рисунок. Но при всички случаи характерното за изкуството на мултипликационното кино е, че то ползува гротесковата рисунка, рисунката, която е изпълнена с гротесково съдържание.

Гротеската по правило е също много различна: в комедията тя звучи по един начин, в скеча — по съвсем друг начин, в реалистично-комедийните произведения — по трети начин. Даже когато пластиката на отделен анимационен филм е най-близка до изразителността на реалистичното изображение, то все едно тя трябва да бъде изпълнена с характерната гротескова интонация, в характерния гротесков маниер! Само тогава рисунката в мултипликацията зазвучава по друг, специфичен за нея начин.

Тогавя тя вече не е копиране на живота, а създаване на особени условия, чрез които създаваме и за художествената идея, и за жизнената ситуация също особени условия, чрез които те най-убедително стигат от екрана до зрителя.

За рисувания персонаж в анимационното кино е необходимо даже средата да се сътворява по особен начин. Отново пред твореца е огромното поле на разнообразието: за един жанр — една среда; за друг жанр — подходящата само за него среда; за трети — подразбиращата се типична, характерна единствено само за този жанр среда!

Важното, най-същественото във всеки един от тези случаи, е тази среда да бъде свойствена за изобразявания на екрана рисуван персонаж! Когато ние често правим твърде реалистичен пейзаж за рисувания персонаж, то тогава изпадаме в положението, че показваме на зрителя две различни, нямащи нищо общо помежду си художествени стихии: средата — изпълнена по един начин, а персонажът, който се реализира в тази среда, звучи съвършено по друг начин, защото е създаден с друг пластичен език..

— *Във връзка с това искам да ви попитам следното: на последния международен форум на анимационното кино, Първия варненски световен фестивал, като в капка вода се отразиха всички тенденции и в тематично, и във формално отношение. Каква е Вашата оценка за всичко онова, което видяхме като разнообразие на тематични и формални твърдения?*

— За всички нас, в това число и за самия мен, Варненският фестивал не се яви като особено откровение, той по-скоро може да бъде оприличен на голяма, богато илюстривана книга, в която, като я прелистваме, можем да уловим всички съществуващи художествени направления в работата на различни художници от различни страни. Тук можехме да видим и сполучливи и не дотам сполучливи произведения. Понякога — твърде маниерни, понякога — противоестествени, противопоказни на изкуството на мултипликацията, а понякога — даже непонятни. Непонятно бе защо е взето това или друго решение, защо тази или друга тематика е реализирана по този именно начин?

На този фестивал ние видяхме редом с отдавна утвърдилите се и получили световна известност автори и твърде много млади автори-дебютанти. Понякога ние се сблъскаме на екрана с едно своеобразно отстъпление от изкуството на раздвижилата се рисунка, изкуство като че ли „за самото изкуство на движението“! Твърде често в крайна сметка от всичко това се получава просто някаква безсмислица.

На екрана се движеха непрекъснато някакви петна, някакви геометрични фигури, непрекъснато те минаваха една в друга, но в какво се състоеше задачата на художника, какъв беше смисълът и съдържанието на всичко това, зрителят, уви, не можеше да разбере.

Ако някой би казал, че това е по посока на развлекателното изкуство, не бих възразил, защото съм убеден, че развлекателното изкуство трябва да съществува. Но съм убеден също така и че всеки път на развлекателността трябва да се търси съдържателност и съответна форма! И тази форма всеки път трябва да бъде умело подбирана.

Всичко това е добре да бъде илюстрирано чрез конкретни примери. аз бих охотно привел един пример и много съжалявам, че той не можа да бъде видян от българския зрител, защото този филм закъсня за фестивала и не бе включен в програмата.

Това е филмът на латвийския режисьор Буровс и се нарича „Соколчето“.

Аз с удоволствие бих разказал съдържанието на този филм, защото то е не само само по себе си интересно, но и защото този филм е направен интересно. Филмът е куклен.

Соколчето е име на малко момченце, син на рибар. Рибарят живее на някакъв остров, каквито в Латвия има много и това се случва често там. Труди се Рибарят и полага нежни грижи за своя малък син, а малчуганът е наистина много мил.

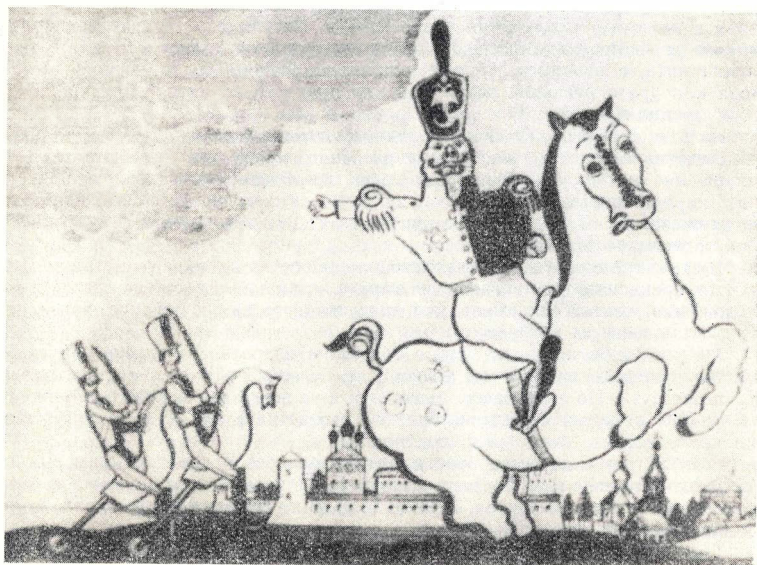
Всеки път, когато бащата тръгва за риба със своята лодка, той дълго се прощава със своя син, защото много го обича, и всеки път, когато се връща от риболов, му донася като подарък някаква особена риба. Това се повтаря многократно: веднъж бащата отива в морето, а синът дълго и търпеливо го чака, защото много обича баща си, втори път бащата излиза за риба и синът отново го очаква, и отново бащата се връща с рядка риба, подарък за синчето. Трети път. . . многократно, но разнообразно се повтаря взаимоотношението „син — баща“, „море и лодки“.

Соколче — така нарича бащата своето синче, и малкото момче винаги чака своя баща да се завърне от морето. Но ето че веднъж момчето отново отива на брега да чака баща си, а бащата не се връща! Чака момчето, чака баща си, а таткото все го няма.

Напуска момчето морския бряг — прегърбено, натъжено, — неговата печална фигурка се отдалечава.

Но ето че се появява един рибар, след него — втори, трети. Видимо, те всички са приятели на неговия баща, всички са смълчани, отпуснали на-

„Приказка за цар Дурандай“



тъжно глави. Тъжно и Соколчето.

Но рибарите не напускат момчето. Те се отнасят с разбиране към неговата мъка. Почитат паметта на баща му. Така Соколчето става син на всички рибари.

Филмът е направен с много съдържани, икономични средства, но в него съществуват такива ярки пластове, толкова ярки и убедителни, че понякога става тъжно просто до сълзи. Огромното в този филм е забележителната съвременна идея: момчето не е излишно, момчето няма да остане самотно, момчето няма да загине! То остава в обществото на това множество рибари, всеки един от които се явява като че ли негов баща. Става недвусмислено ясно, че животът ще продължава чрез човешката солидарност и братство! Ето тази малка новелка е реализирана в тъкмо такава реалистична тенденция. Аз привеждам този пример не само защото филмът дълбоко ме трогна и много ми хареса, но и за това, че този филм трябва да бъде пример за това, как обстановката, която като че ли би трябвало да бъде свършено реалистична, не е реализирана в реалистичен ключ, а е напълно измислена. Свършено различна обстановка от онази, която би могла да бъде зафиксирена в натурно реалистичния кинематограф.

— Пак въз връзка с това как оценявате твърде често срещаното съединяване на тези твърде различни визуални стихии — експеримента със смесването на натуралната визуалност на игралното кино и условната — на анимационното?

— Аз считам, че този експеримент има право на съществуване, още повече че това не е експеримент с днешна дата и не може да се нарече „новост“.

Още в тридесетте години и Виталий Сац в Съветския съюз, ръководител на детския театър, и Ервин Пискатор в Германия, извеждаха анимацията на театралната сцена! По-късно това направиха и в Театъра на сатирата, и в Театъра на Мейерхолд.

В единия случай — както това беше с Виталий Сац и Ервин Пискатор — мултипликацията се съединяваше с театралното изкуство.

В другия случай тя влизаше само с някои свои елементи, какъвто беше случаят с музикхола на Демян Бедни „Четиринадесета дивизия отива в рая“. По сцената на музикхола минаваше цялата тази четиринадесета дивизия с всички свои войници. Марширувайки, те се отправяха към дъното на сцената, където възникваше екран и там вече със средствата на анимацията тази дивизия продължаваше своя път и попадаше в рая.

Но всичко това се възприемаше като нещо единно, като нещо цяло! Същото се повтори и в спектакъла „Негърчето и маймунката“. Действието, което се разгръщаше на сцената на театъра, по-късно продължаваше на екрана, върху който се развиваха събитията, свързани с взаимоотношенията на негърчето и маймунката. Беше необикновено интересно и децата възприемаха всичко това, което ставаше пред тях, като нещо органично, неделимо, цялостно! Може да се приведат в това отношение още множество различни примери. Пак още в 1930 година ние с Даниил Яковлевич Черкес ползувахме рисунките на немския сатирик и карикатурист Грос и се получи доста интересен експеримент. Но трябва отново да се отбележи, че всичко беше замислено като едно органично цяло. Натурата, която ние сни-



„Конче-вихрогонче“

махме отделно, беше също така гротескова. Беше странна, необикновена, звучеше някак си особено и само по този начин тази среда можа да се „върже“, да се съедини като нещо органично и цяло с особения рисунък на художника Грос.

— А що се отнася до филмите, които видяхме на фестивалния екран, и в частност — до носителя на Голямата награда?

— На мен ми е трудно да говоря, да не би да помислят, че аз говоря от твърде лична гледна точка, тъй като самият аз съм участник в конкурсната програма на фестивала. . .

— Но, Иван Петрович, наградите вече са раздадени, страстите са поутихнали. Във всеки случай редно е те да отстъпят място на спокойния, трезв анализ. Защото, както е известно, наградите имат задачата преди всичко и над всичко да утвърждават, да легализират и да проправят път на новото, на перспективното в тематично и формално отношение!

— Според мене присъждането на „Гранд при“ за филма на италианеца Бодзето беше закономерно, тъй като в този филм има много трогателни сцени, направени по един забележител-

лен начин. Тематиката на филма също можем да отнесем към актуалните проблеми на нашето време. (По-скоро към връзката на днешния ден с миналото — това се отнася преди всичко за първия епизод — епизода с котката.)

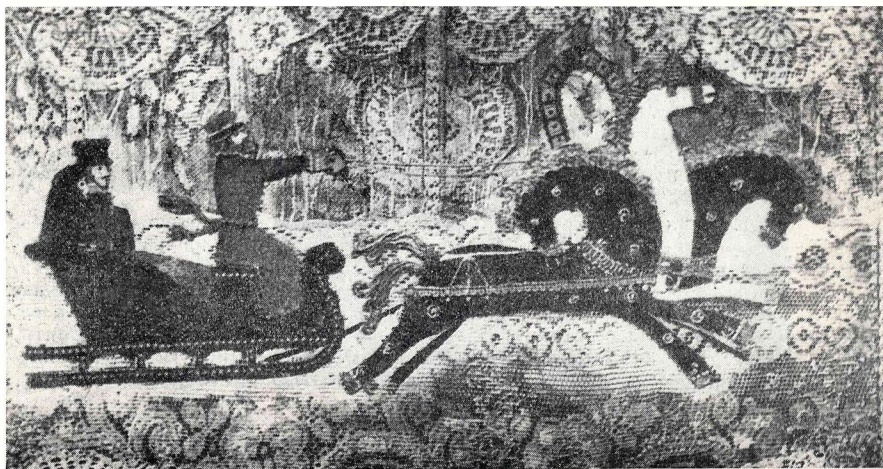
— А натурата? А актьорите?

— Натурата се разпадаше на отделни части. Тя просто не беше органична с анимацията, която реализира Бодзето. По този начин ми се стори, че филмът беше малко разтегнат, просто се виждаше как този филм би могъл да бъде съкратен.

На второ място, като отдаваме нужното на Бодзето за майсторството му на аниматор, който умее да работи с рисунката, хвърляше се в очи неумението му да работи с живия, с натуралния актьор. Този метод може да бъде действително много интересен. Но очевидно е, че винаги трябва да имаме налице също така много интересна и надеждна сценарна канава, много действена литературна първооснова, която да е в състояние да държи вниманието на зрителя в напрежение от началото и до самия край. Да се направи така, че всеки следващ епизод да градира интереса, да го повишава.

Аз признавам този прием! Даже си спомням как за първи път Уолт Дизни го приложи в „Алиса в страната на чудесата“. Тази негова първа постановка се провали — тя впечатляваше само с новостта на прийома, с новостта, че за първи път бяха въведени натурните снимки в мултипликацията. Но резултатът беше слаб и Уолт Дизни беше принуден из основи да преработи филма и втория път резултатът беше по-добър. Уолт Дизни си беше дал сметка за пропорциите

„Годишни времена“



и принципите, по които би следвало да съжителствува живото, натурното изображение с изкуството на мултипликацията.

Пак по това време аз и Даниил Яковлевич Черкес направихме филма „Сенка Африканец“ — филм, в който също съединихме натурните снимки с анимация. И за нас това също беше първи опит в тази област. Може би нас ни беше по-леко, отколкото на Бодзето, да направим експеримент, защото тогава все още беше рядкост, това беше ново, беше неочаквано. Експеримент, който поразяваше тъкмо със своята новост и неочакваност. Но след появата на множество подобни примери, в които натурата се съединяваше с мултипликацията, а и техниката започна да позволява да се прави всичко това много по-органично и много по-ловко — сега вече зрителят с по-голяма претенция подхожда към подобни експерименти и очаква всичко да бъде направено много по-здравео, много по-цялостно и органично. Вече нито техниката, нито зрителят могат да ни простят грешките и всички наши пропуски в това отношение стават твърде очевидни.

В това отношение филмът на Бодзето е показателен тъкмо с утвърждаването на правото на съществуване на този експеримент. И аз съм радостен, че на този филм беше присъдена Голямата награда, защото това безспорно ще даде определен тласък в по-нататъшното развитие на експериментите по съединяването на натурата с анимацията в определен зрителен порядък, като едно единно цяло.

— Иван Петрович, Вие сте москвичанин, гражданин на Съветския съюз. Но освен това Вие сте и почетен гражданин на българския град Толбухин. Създава ли Ви този факт някакво особено, специфично самочувствие и самосъзнание?

— Буквално преди няколко дена по моя молба ме отведоха до град Толбухин. Аз исках отново да видя този град, който ми даде възможността да се наричам „гражданин на град Толбухин“ и толбухинец. И съм искрено щастлив, че се озовах още веднъж там. Аз просто не можах да го позная — толкова се е изменил градът.

На второ място нахлуха спомените за множеството срещи, които съм имал в този град. Всички тези срещи с хората, които ме познават и които аз познавам, ме заредиха с някаква нова жизнена енергия. Върнах се от Толбухин в хубавия смисъл на думата „разстроен“, в смисъл — благородно разстроен, защото, от друга страна, се появи някакъв особен стимул за жизнена дейност. Това навярно идва от обстоятелството, че българският народ за мен е бил винаги невероятно близък.

Сега ще ви открия един секрет, който не е известен на мнозина. Аз имах няня, чийто брат беше загинал по време на Руско-турската война. Двама братя на моята майка също загинаха на Шипка. Така че, когато говоря за усещанията си като гражданин на Толбухин, аз не мога да отмина усещането на родствената връзка. Разбира се, с всички сили се стремя да помогна и на онези български студенти, които се учат или са на стаж във Всесъюзния институт по кинематография у нас. Аз с особен интерес наблюдавам тяхното развитие и това е според мен напълно естествено.

Разговора води **ВЪЛЧАН ВЪЛЧАНОВ**

СССР

В киевския Дом на кино-то се е състоял първият преглед на филми на млади кинематографисти. В конкурса за дългометражни филми дипломи са получили: „Вавилон-XX“ на режисьора И.Микулайчук, „Гнездо на вятъра“ на режисьора О.Неуланд, „Добрата половина на живота“ (реж. А.Мкртчян), „Москва на съзвездия не вярва“ (реж. В. Меншов), „Случайни пасажери“ (реж. М.Ордовски). За късометражни филми дипломи са присъдени на „Неугледният“ (реж. В.Овчаров), „Лаборатория“ на А. Паикратов, „Черницата“ на В.Василков. В конкурса за документални и научно-популярни филми лауреати са станали: „Светлина отпред“ (А.Сирх), „Завод на село“ (В. Василков). За най-добър от мултипликационните е признат филмът „Лов“ на режисьора Е. Назаров

Актрисата Вия Артмане, която неотдавна гледахме по телевизията във филма „Театър“, се снима сега в многосериен филм „Държавна граница“ (Белорусфилм), като същевременно изпълнява и главната роля във филма „Чучулиги“ (по пиесата на литийския писател Х.Гуляис). Филмът е посветен на сложните човешки отношения, на сериозни нравствени конфликти. На театралната сцена Вия Артмане ще превъплъти образа на кралица Елизабет, управлявала страната почти половин век — в пиесата „Елизабет английска“ от ав-



▲ Любен Чаталов, Руси Чанев и Сузана Коцурикова в кадри от новия български филм „Илюзия“. Сценарист — Константин Павлов, режисьор — Людмил Стайков ▼





▲
Сцена от новия филм на режисьора Вълко Радев „Отровни цветя“

стрийския писател Ф. Брукнер.

* * *

Преди няколко години известният азербайджански писател Максуд Ибрахимбеков публикува повестта „Концерт за баритон и оркестър“ — историята на един млад певец, който от самодеец израства в професионален артист. Завършил неотдавна висшите режисьорски курсове, Ибрахимбеков снима филма „Прекъснатата серенада“ по същата повест. Зрителите ще се срещнат с популярния певец М. Магомаев. Той не само пее, но е и автор на музиката. Във филма участвуват и Ю. Юсифов, Светлана Тома.

* * *

При река Мана, приток на Енисей, се правят сним-

ките на филма „Тук чайки не летят“. В един епизод чичо Роман, едно от главните действащи лица, превозвайки със сал дървен материал, загубва равновесие и пада във водата. Това е вече третият дубъл. Температурата на водата е само пет градуса. Най-добре от всички в снимачния екип се чувства самият герой — П. Кадочников. Той излиза на брега, усмихва се и предлага на режисьора Булат Мансуров още един дубъл! Във всички свои филми П. Кадочников играе без дубльор-каскадьор — и като мотоциклетист („Под купола на цирка“), и като боксьор („Резервен играч“), и като жокей („Синът на Иристан“). Кадочников е един от най-старите и уважавани ленинградски моржове. Брегът на Нева през зимата за него е най-привлекателното място за къпане.

* * *

Анатолий Ромашин скоро ще се появи във филма „Сцени от семеен живот“, постановка на режисьора Александър Гордон, по сценарий на Валерий Стручков. „Напоследък се снимах в пет филма, разказва Ромашин, но ролята на бащата в „Сцени от семеен живот“ ме привлече с особено много си обаяние. Героят, с богат и сложен живот, е инженер, живее сам и се грижи за дъщеря си. Много са привързани един към друг, но когато в техния дом идва трети човек — жената, която бащата отдавна обича, — отношенията се усложняват. Неочаквано след няколко години се появява и бившата жена...“ Във филма

играт още Лариса Малеванная, Валентина Телзина, младата актриса Марина Яковлева.

* * *

Съюзът на съветските кинематографисти е провел семинар за кинокритици и журналисти на тема „Филм. рецензия, зрител“. В семинара са взели участие Лев Кулиджанов, А. Караганов, В. Баскаков, видни кинокритици, журналисти и социолози. Състоял се е интересен обмен на мнения за съвременното състояние на кинопресата и нейните задачи.

* * *

Първата филмова героиня на Елена Коренева е Таня от „Романс за влюбени“ на Андрей Михалков-Кончаловски. След това пресъздаде образа на Ася, девойка от XIX в., трагично преживяваща първата си любов. На фестивалите в Локално и Торминне Коренева получава награди за тази роля. По-късно актрисата играе княгиня Ана, дъщеря на княз Ярослав Мъдри, владетел на Киевска Русия през XIX в., която се омъжва за краля на Франция. Неотдавна актрисата е завършила снимките във филма „Сутрешна визитация“. „Играя Ала, студентка втори курс в Института за чужди езици, разказва Коренева. Това е девойка напълно съвременна, задоволена и скептична. Филмът разказва за нейното запознанство с лекаря Лев Начаев, много по-възрастен от нея. Ала започва „любов нашата“ с него, но шегата престава в нещо много сериозно. Всички мои екранни героини имат много общо — преживяват драматично



▲
Советските режисьори Александър Алов и Владимир Наулов работят над деусерийния филм „Техеран“ — за посегновата и просежбането на антихитлеристката конференция в Техеран.

своята първа любов. Но същевременно са и много различни. Радвам се, че мой партньор в „Сутрешна визитация“ е Андрей Мягков, актьор много задълбочен, деликатен, чувствителен.“

В студия „Максим Горки“ режисьорът С.Пучинян снима филма „Ти и твоят син“ по едноименната книга на Валерий Тур. Това е филм за любовта, но и за голямата отговорност, която човек поема върху себе си за съдбата на друг човек, филм за преобразяващата сила на чувствата, за неизбежната преценка на ценностите. И още за това, колко внимателно трябва да се намесва трети в отношенията между двама души.

П.Кодочников, В. Никулин и С.Тома играят заед-

но във филма „Искам да пея“ (сценарист — А. Бусуйок, режисьор — В. Жерега). Простата селска девойка, притежаваща големи музикални способности, играе певицата Тамара Чебан. И тя, и композиторът Е.Дога дебютират във филма като актьори.

Неотдавна съветската кинолитература се е обогатила с нова интересна книга: „Екран на революцията. Киноизкуството в художествената култура на съветското общество“. Неслучайно първата глава „Искусство и революция“ от своята книга авторът Ф.Т.Ермаш посвещава на зараждането на великите традиции на партийността и народността в изкуството. Авторът ярко описва годините на създаването на съветското кино, първите негови стъпки, разкрива новаторското значение на филмите на Вертов, Айзенщайн, Пудовкин, Довженко.

Във втората глава „Героите в живота и героите на екрана“ се разкриват закономерностите в развитието на съветското кино през 50-те — 60-те години, когато се появяват „Летят жерави“, „Съдбата на човека“, „Балада за войника“, „Разкази за Ленин“, „Девет дни от една година“, „Комунист“ и др. Кратко, но точно се охарактеризират в книгата филмите от последните десетилетия след Отечествената война: „Иваново детство“, „Живи и мъртви“, „А утрините тук са тихи“, „В бой отиват само старшите“, „Блокада“.

Починал е на 75-годишна възраст Лео Оскарович Арнщам, художествен ръководител на Второ творческо обединение, един от основателите на съветското кино. Всенародно признание е получил с филма „Зоя“, създаден през годините на Отечествената война. С високо майсторство и професионална зрелост се отли-



Сцена от новия съветски филм „Вавилон-XX“, сценаристи — Васил Зедляк, Иван Микуйлайчук, режисьор — Иван Микуйлайчук



▲ Работен момент от снимането на филма „Санта Еслеранса“ (Мосфилм). В центъра — режисьорът на филма Себастиан Аларкон и актрисата Маргарита Терехова

чават филмите „Глинка“, „Урок на историята“, „Пет дни, пет нощи“, „София Перовска“.

ПОЛША

Писателят Веслав Мишлевски става известен през 1967 г. с романа си „Голата градина“, отбелязан от литературната критика като най-интересното

произведение в полската проза през втората половина на 60-те години. По мотиви на този роман режисьорът Ричард Бер е създал филма „През девет моста“, получил две награди на международните фестивали в Прага и Холивуд. „Замъкът“, втората книга на Мишлевски, е също екранизирана преди пет години от Р. Бер за телевизията. Сега режисьорът Тадеуш Юнак сни-

ма по тази книга филм за големия екран. Главната роля изпълнява познатият актьор Януш Михаловски. Действието се развива през 1944 г. Младият пастир Якуб отива в изоставения наблизо замък, където преди това е правил дребни услуги на господарите. Обикаляйки стаите и салоните, смаян от красотата и блясъка, той се превъплъщава в различни образи. Светът се превръща за него в приказка. На края разходката из замъка завършва с трагична смърт.

След 18 години работа като оператор Станислав Лот е започнал сам да режисира. Той е спрял вниманието си върху детския свят. Негов дебют е серийният филм „Момче или момиче“ по книгата на Хана Ожовска. По стечение на обстоятелствата брат и сестра сменят ролите си. Това се оказва не само комедия от грешки, но и едно изясняване на разликата между половете. Филмът е адресиран към 12—14-годишните. Понастоящем Станислав Лот снима отново детски филм. „Нашият двор“, предназначен за най-малките. Сценарият на Томаш Яструн показва много интересни ситуации, разигравани се между малки деца в един жилищен блок. Възрастните са само фон. Самият режисьор също е написал сценарий по книгата на Солоневич-Олбрихски, този път за младежи на 15—16 години. Книгата повдига въпроса за отношението към възрастните, които често се считат от младите за излишни.

Филмът „Най-дългата война“ обхваща събития в период от сто години (1815 г. до избухването на Първата световна война). На екрана се бъде пренесена стогодишната история на Полша: „Това е много богат материал, казва режисьорът Йежи Швертния, разработен от историка и сценариста Йежи Желенски. Ос на тази сага с семейство Франковски. Разказваме за три поколения на това семейство. Първият Франковски, офицер от армията на Наполеон, след поражението се завръща у дома. Синовете, внуците, правнуците му споделят съдбите на своите съвременници. Автентични лица във филма има много. В главните роли зрители ще видят Кшищоф Колбергер, Анджей Шапавски, Ян Енглерт, Беата Тишкевич, Ева Леманска и др.

Филмът „Грешният живот на Франтишек Була“ е снет в творческия колектив „Силезия“ от режисьора Януш Кидава по собствен сценарий. Героят Франтишек Була се ражда, когато областта Шльонск е разделена на полска и немска. Границата минава през улици, площади, а понякога разделя на две и къщи. Действието се развива в периода между Първата и Втората световна война. В най-тежките години Франтишек създава със свои другари пътуващ цирк, играе по улици, дворове, площади и малкото пари, които получава трупата, внася във фонда за снабдяване с

оръжие на местното полско войсково подразделение. Героят умира в 1933 г., когато избухва войната.

Тазгодишната награда „Влодзимеж Петлак“ е присъдена на режисьора Януш Ленски за серииния му филм „Семейство Лешневски“, посветен на морално-възпитателни проблеми.

КУБА

Първият фестивал на Новото латиноамериканско кино се състоял в Хавана. В продължение на една седмица журито е прегледало и обсъдило около 300 филма. В раздела на игралните дългометражни филми първата награда „Корал“ е присъдена на филма „Полковник Делмиро Гоувейа“ на режисьора Джералдо Сарно (Бразилия) и на филма „Малуала“ на режисьора Серхио Хирала (Куба). В конкурса за мултипликационни филми първо място е зает „Елпидио Валдес“, режисьор Хуан Падрон (Куба); в конкурса за документални филми — „Битка в Чили“ на чилийския режисьор Патрисио Гусман. Една от специалните награди е присъдена на Никарагуанския институт за кинематография за първия след свалянето на диктатурата „Випуск новини“, дело на режисьора Франк Пинеда. В декларацията, приета в деня на закриването на фестивала, се подчертава, че този филмов преглед символизира победата на кинематографистите на Латинска Америка в бор-

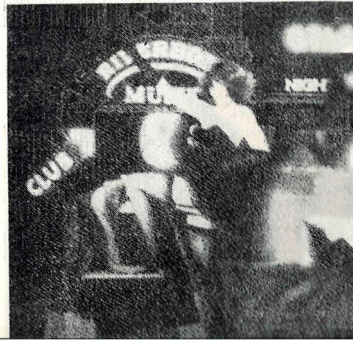
бата им срещу политиката на културната блокада.

ИТАЛИЯ

„Играчката“ е наименуваното на новия филм на Джулиано Монталдо. Играчката, това е pistolet — в началото стар семеен спомен, а по-късно — най-нов модел. Главният герой Виторио (Нино Манфреди), книжар по професия, случайно открива, че притежава талант на добър стрелец. Това става негово хоби. На края към pistoleta посяга тежко болната му жена. Във филма се чувствава неспокойната атмосфера на съвременна Италия, когато човек има нужда да се хване за нещо, пък било то дори и pistolet.

Популярният италиански актьор и кинорежисьор Алберто Сорди фигурира вече в списъка на актьорите-писатели. Заедно със сценариста Клаудио Фава той е написал книгата „Алберто Сорди“, в която разказва за твор-

Сцена от новия игрален филм на студио ДЕФА „Комедианти“, сценарист и режисьор — Йохим Хаслер





▲
Режисьорите Карл Гас и Фери Щютцингер работят върху филма „Лейтенантът от Ули“ на документалната студия на ДЕФА. Филмът показва зараждането на нацизма през 30-те години.

Пола Ракса в ролята на Чечилия от новия полски филм „Ария за атлет“, режисьор — Филип Байон



ческият си път, за многобройните филми, анализира някои тенденции в развитието на киноизкуството в следвоенна Италия.

„Времето на София Лорен, Силвана Мангано, Клаудия Кардинале вече отмина. Италианското кино днес предлага не звезди, а звездички...“ — пише критикът Чезаре Саноа. — Съществува период на криза в италианския филм и това препятства появянето на нови актьорски индивидуалности. Лансирането на нови звезди струва доста скъпо, а последният от големите продуценти — Дино ди Лаурентис — се е преместил в Холивуд и в неговите филми обикновено дебютират американски манекенки. Но италианското кино за щастие има Лаура Антонели, красива и темпераментна, достойна наследница на София Лорен. Учила е математика, а след това художествена гимнастика. Лаура Антонели днес е актриса с международен авторитет. Комедията „Докато бракът не ни раздели“ с нейно участие е имал през миналата година най-голям касов успех.“

Това е може би най-младата сега снимачна група в Италия. Марко, ръководителят, син на популярния певец Доменико Модуньо, е на 20 години. Той е сценарист, режисьор, изпълнител на главната роля, а заедно с по-малкия си брат Марчело е написал и музиката към филма. Оператор е Мнке-

ле Пенелопе, най-старият от групата — 24-годишен. В началото всичко започнало само със снимането на малко познати места в Рим, завършва със създаването на дългометражен игрален филм. Филмът се нарича „Бамбуле“ така някога са се поздравявали индианците, а сега популярен поздрав между италианските младежи. Героите, трима млади хора, разбунтували се срещу бездушното на съвременния буржоазен град, срещу потребителското общество, срещу користлюбият и жестокостта, се опитват да избягат в несъществуващата страна „Тарана, земен рай, остров на радостта“. Тяхното пътешествие се прекъсва от изстрели на автомати и момчетата разбират, че не могат да избягат никъде. Кинокритикът Джовано Грацини нарича филма „Бамбуле“ шедьовър, много популярният италиански артист Уго Тоняни даже е направил предложение да му се присъди националната награда за режисьорски дебют. Марко Модуньо вече е пристъпил към работа над новия си филм „Шоколад“.

ФРАНЦИЯ

Франсоа Трифо търси театър не за да постави някаква пиеса, а като място, където биха могли да се направят част от снимките на новия му филм „Последното метро“. Действието се развива в окупирания Париж. Актърите от един театър работят върху нова сатирична пиеса, насочена срещу фашизма. По тема филмът напомня „Да бъдеш или да не бъдеш“ на Ернст Лю-

бич, снет в 1942 г. Ф.Трюфо е поверил главните роли на Катрин Денюв, Жерар Депардийо, Жан-Луи Ришар.

* * *

Жак Дютрон играе във филма „Черният овен“, постановка на младия режисьор Жан-Пиер Москардо, ролята на баща на 12-годишно момиче. Разведен е и прекарва с дъщеря си един ден в седмицата като отличен партньор в нейните игри. Понякога двамата, унесени в своите фантазии, съвсем забравят за света около тях. Филмът е интересен разказ за узраването не на едно дете, а на един вече възрастен мъж, принуден най-после от живота да поеме отговорност за действията си.

* * *

След четиригодишно отсъствие от киното режисьорът Коста Гаврас се представя с новия си филм „Блясъкът на женствеността“ по романа на Ромен Гари. По този повод в едно интервю той е заявил: „Ромен Гари е написал не само една любовна история, а историята на една чиста любов. Мишел, главният герой (Ив Монтан), е загубил жена си. Това е голям удар за него. Случаят го среща с Лидия, жена много деликатна и чувствителна (Рөми Шнайдер). Чувството на обич, появило се между тях, се съчетава и с голяма привързаност и уважение. Направих всичко възможно да запазя лиризма на романа.“

* * *

Както вече съобщихме, Жан

Люк Годар снима филма „Да се спасява кой както може“. Снимките се правят по улиците, дворовете и хотелите на Женева. Названието на филма иде от несигурността, заплашваща героните. Изабел Юпер изпълнява ролята на „момиче за посещение“. „Не съм чела сценария, казва Юпер. Годар пише диалозите в последния момент и малко преди снимките ги дава на актьорите.“ Както обикновено режисьорът пази в тайна всичко, което се отнася до филма. И все пак репортерите са научили, че Жак Дютрон играе ролята на един от клиентите на момичето за посещение, човек, който споделя възгледите на повечето хора, живеещи в големите градове, че животът на село е по-хубав и по-лесен. До тази констатация достига и другата героиня (Натали Байе).

В своите изявления Годар казва: „Не съжалявам за своите експерименти в Гренобъл, но стигнах до извода, че съм се отдалечил от някои теми, с които съм загубил много зрители. Трябва да се съобразявам с изискванията и очакванията на публиката.“

* * *

„Заедно със сценаристите Мишел Одиар и Жан Херман написахме сценария за филма „Паякът“, специално за Жан Пол Белмондо, казва режисьорът Жан Лотне. „Паякът“ е шпионски филм с елементи на водевил. Голяма част от снимките са направени в Италия. Партньори на Жан Пол Белмондо са Карла Романели, Мишел Калябру, Ренцо Маринян.



▲ Жералдин Чаплин в кадър от филма „Пътуване в приятното“ (Франция), режисьор — Мишел Деви

* * *

Изабел Юпер скоро ще замине за Будапеща, където я очаква режисьорката Марта Месарош. В новия си филм с още неустановено заглавие Изабел Юпер ще бъде партньорка на Лили Монори. Действието се развива в Унгария през 1936 г. Лили Монори играе богата жена, която след като разбира, че е безплодна, решава, че ще бъде най-добре нейният мъж да има дете от работещата при



▲
Сцена от френския филм „Отдавна те обичам“ с участието на Мари Любоа, режисьор — Жан Шарл Ташел

тях бедна девойка (И. Юпер). По-късно могат да осиновят детето. Но девойката се влюбва в прелъстител, а между двете жени настъпва своята рода съюз.

ИСПАНИЯ

Карлос Саура, когото познаваме като режисьор на камерни психологически филми, наситени със своеобразна, неспокойна атмосфера, е реализирал... комедията „Мама е на сто години“. Макар и да звучи парадоксално, поводът за създаване на комедията е драматичен. В 1975 г., когато Саура снима „Да отгледаш гарвани“, неговият приятел и най-близък сътрудник операторът Луис Гуадрато загубва зрението си. Саура иска да направи произведение, което да поднесе за спомен на приятеля си.

Сценарият на „Мама е на сто години“ написва за 15 дни. И отново трагично събитие. Почива актьорът Хосе Мария Прада, който трябвало да играе една от главните роли. Саура преработва сценария. В основата му лежи сценарият на филма „Ана и вълците“, чийто оператор е ослепелият Луис Гуадрато. Същата градина, същият дом и наредба, същите действащи лица — с няколко години по-възрастни. Семейството се събира, за да отпразнува стогодишнината на майката. Собствено нищо не се случва, само дребни семейни епизоди. Голяма роля за въздействието играе диалогът. Двата филма, „Ана и вълците“ и „Мама е на сто години“, представляват дилтих, но вторият сюжетно не е продължение на първия. Различнието се състои в интерпретацията, начина на тъл-

куване на ситуацията и образите. Саура вижда в новия филм в друг ракурс испанската буржоазия. Това не е вече онзи съпротивляващ се на новото свят, а хора, предизвикващи иронични усмивки. Това е първият филм на режисьора, който е имал много голям успех в Испания. В ролята на Ана отново играе Жерардин Чалин.

ШВЕЦИЯ

Фарьо е малко скалист островче край Южна Швеция — декор на много филми на Ингмар Бергман, а също и тема на документалния репортаж „Фарьо 1969“. Сега Бергман след дълго отсъствие отново се връща на острова, където има свой дом и лаборатория. Снима филма „Фарьо 1979“. За неговия предишен филм критикът М.Едстрём пише: „Може би се счита, че това е един от най-хубавите филми на Бергман. Своя талант той е посветил на описание на острова и в защита на неговите жители, обречени на глад в съвременна Швеция.“ Защо още веднъж режисьорът се връща към осъществяване на филм за същия остров? Ето как обяснява това Бергман в бюлетин на Шведския филмов институт: „Две години вече операторът Арне Карлсон се намира на острова. Това, което филмираме, обхваща продължителност от 28 часа, а трябва да направим двучасов филм. За разлика от Фарьо 1969“, в който има много песимизъм, новият филм е оптимистичен. Положението на жителите не се е променило поради грижите на управляващите сре-

ди, а от това, че много млади хора вече остават на острова и полагат всички усилия да направят от него привлекателен туристически обект. Туризмът днес е основен доход на жителите на Фарьо. Така че тема на моя филм са жителите на острова и собствената им сила.“

В същото време Бергман работи и върху игрален филм под работното име „Пенелопа“. В главната роля зрителите ще видят дъщерята на режисьора Ана Бергман.

Я П О Н И Я

Акира Куросава, автор на известните филми „Седемте самурай“, „Рашомон“, „Дерсу Узала“ снима сега на запад от Токио големия исторически филм „Сянката на войника“. Събитията протичат през XVI в. Това е разказ за група войници, които скриват смъртта на предвождия ги самурай и поставят на негово място двойник.

Помощта на американските режисьори Джордж Лукас и Френсис Форд Копола е улеснила Куросава да започне филма, а в един от критичните моменти американската фирма „Туенти сенчъри фокс“ му отпуска милион и половина долара, за да завърши филма.

Японското кино преживява тежки дни, а японските продуценти след един несполучлив в касово отношение филм на Куросава зачеркват името му от своите списъци. Това е станало причина големият режисьор да направи опит за самоубийство през 1971 г. Две години по-късно

„Дерсу Узала“ му донася наградата „Оскар“. След десетгодишно прекъсване „Сянката на войника“ е първият филм, който Куросава снима в родината си.

С А Щ

Новият филм на Уди Алън „Проект номер четири“, чието действие се развива по времето на един уикенд, протича в няколко плана. Партньорки на У. Алън, който изпълнява ролята на филмов режисьор, са Шарлота Ремплинг, Джесика Харпър и Мари Кристин Баро. Тези три жени се появяват само в спомениите му. Както и предишните филми на У. Алън „Ана Хол“ и „Манхатън“ и последният е отчасти автобиографичен.

* * *

Неотдавна по американските екрани се е появил филмът на Терънс Юнг „Тези богати деца“, посветен на трудния проблем за децата на разведени родители, често много заможни, които със скъпи пансионери и разходки в чужбина се мъчат да компенсират липсата на родителска обич и грижа. Критиката дава висока оценка на филма и на играта на 12-годишната Джерми Лъв.

* * *

Бет Дейвис, една от най-старите американски филмови звезди, която и до-



Бевърли Д'Анджело и Джон Савейч в сцена от американския филм „Коси“ на режисьора Милош Форман

сега продължава да се снима, играе заедно с Кристофър Ли във фантастичния филм „Гости от друг свят“. Разказват се приключенията на двама души в борбата им с извънземни същества, притежаващи необикновена сила и власт.

* * *

Популярният Уорън Бити е заявил, че сценарият за живота на американския журналист и автор на книгата „Десет дни, които разтърсиха света“ Джон Рийд е вече готов. Бити ще бъде продуцент, режисьор

и изпълнител на главната роля. Образът на жената на Рийд, също журналистка, ще пресъздаде Дайън Кийтон. Както е известно, кинотворба, посветена на Джон Рийд, ще снима и съветският режисьор Сергей Бондарчук.

ПОПРАВКА: В материала „В света на илюзиите“ от Божидар Михайлов, поместен в бр. 2/1980 г. на списанието, на с. 41, ред 18 от горе на долу е отпаднал текстът „както и от филма „Гибралтар“, при което се променя смисълът. Подчиненото изречение следва да се чете така: „Неапол под огнени целувки“ (с Вириан Романс, която помня също от „Сляпата Венера“, както и от филма „Гибралтар“, заедно с големия Ерих фон Щрохайм“);

Сценарий

ВАЛЕРИ ПЕТРОВ

ПОЖЕЛО!

Денем. Вход на голяма болница.

Начални надписи.

Музика, която отстъпва пред уличния шум и говор.

И започва разказът.

Съставен от два пласта — този на действителността и другия на измислицата, — той ще бъде смес от комедийност и драматизъм, от детска романтика и реален живот, от мека свенливост и отблъскваща (на едно-две места) грубост. В резултат на всичко това би трябвало да се получи един главен тон, чист и човечен като музиката, която е прозвучала сега в началото, и ще се обадн отново чак във финала. . . И така:



Пред входа на болницата беше оживено. Спираха линейки, сновяха санитари и медицински сестри.

— По-добре от шипки! — казваше някакъв болен по халат на своя роднина.

Една млада и красива сестра говореше с някакъв шофьор:

— Няма я. Следобед е.

Нейде отгоре долетя гласче:

— Сестро Цеци-и-и!

Но сестрата продължи да говори с шофьора.

— От колко? — питаше я той.

— Не я знам. Техния ред е особен — казваше тя.

Отново долетя гласчето:

— Сестро Цеци-и-и!

И този път сестрата вдигна глава нагоре и махна с ръка. . .

. . . към момченцето, което я викаше от прозореца на високия етаж. Беше на десетина години с разперена настрани ръка в гипс.

— Дръж! — извика ѝ то и хвърли надолу пеницилиново шишенце, завързано за парашутче от марля.

Уви, нищо не се получи: горе имаше вятър и той отвя парашутчето в един отворен прозорец на по-долния етаж.

Момченцето се надвесн навън, но старшата сестра на отделението — въз-

растна и с мустачки — го дръпна отзад за ластика на панталонките. Държеше готова спринцовка.

— Хайде! — каза тя. И то, послушно и храбро, изтърпя инжекцията.

Сестрата излезе и момченцето веднага заяви:

— Ще отида да си го взема!

— А пък ние ще те обадим! — каза едно от момчетата. И другите веднага подхванаха като папагали:

— Ще те обадим! Ще те обадим!

— Ще обадите, ама! . . . — закани се момчето и им показа какво „карате“ ще им направи с гипсираната си ръка. После си обу пантофките и макар да го болеше от инжекцията, премина тържествено край стените с разни рисунки на зайчета и гъбки, които отдавна му бяха омръзнали. . .

. . . В коридора нещата се развиха благополучно.

По стълбището — също.

На долния етаж разположението на стаите се оказа като на техния и то лесно се ориентира. . .

. . . Стаята, в която влезе, беше по-малка от тяхната — само с три легла. Едното, вляво, беше разхвърляно, но в момента празно. В другото, вдясно, болният се беше завил презглава. На третото, отсреща, до отворения прозорец, спеше възрастен мъж, сбръчкан и небръснат, в гипсово корито.

Момченцето се промъкна тихо до него и почна да търси парашутчето си между гънките на одеялото му. Но в този момент от коридора се чу спирането на ансансьора и после глас:

— Лъони-и-и!

То се сгуши в ъгъла, зад гърба на леглото. Момчетата явно го бяха издали.

Старшата сестра с мустачките надникна в стаята, но не го видя, и затвори вратата.

— Излизай! — каза неочаквано болният в коритото, без да мръдне и без да отваря очи.

Момченцето се надигна зад леглото.

— По какво позна, че съм тук?

— Ехе, детектив като мене! . . . — каза болният, без да се усмива.

— Ама по какво?

— По пет признака. Първо, едно нещо долетя отгоре — значи, е от детското; второ, търси се дете — значи е слязло да го вземе; трето, викат го от коридора — значи е вече тука; четвърто, не го виждам — значи е зад мене. . .

— Ти си ме видял, като влязох! — каза момченцето.

— Това е петото — каза възрастният. — Като лежиш така шест месеца, знаеш какво периферно зрение се развива!

— Ама така и баба знае! — каза момченцето.

— Значи и баба ти е детектив — каза възрастният. — Я кажи отде го взе това „Лъони — име за милиони!“ Любомир си е сто пъти по-хубаво.

— Само че аз не се казвам Любомир, за сведение.

— А как?

— Леонид. Виждаш ли колко познаваш!

Възрастният го погледна, смръщил нос.

— Е, при Термопили те раниха?

— Не, паднах от колело. И имах и засегнат нерв! — каза гордо момченцето. — Какви Термопили?

— Как „какви“? Не знаеш ли кой е Леонид?

— Не.

— Хубава работа! На него кръстен, пък. . . Леонид бил гръцки военачалник. Персите нападнали Гърция и искали да минат през Термопилите — те били един проход, — а той не ги пускал. Царят на персите го изгледал презрително. . . Ти знаеш ли какво е „презрително“?

— Така! — направи муцуна момченцето.

— Горе-долу — каза възрастният. — И му рекъл: „Вие сте шепа хора, а копията на моята войска ще засенчат слънцето!“ А пък Леонид му отговорил: „Толкова по-добре, тъкмо ще се бием на сянка!“

— И той ли победил? — запита момченцето разпалено.

— Не, персите. Те били повече — каза човекът в коритото.

— Е! — каза разочаровано момченцето.

— Е — е! Хайде, бягай!

— А парашутчето ми?

— Гого! — каза брадясалият.

Другият болен отметна завивката си. Беше дребен човечец с лице, изкривено от някаква болест.

— Гоё? Довъ ли? — каза той с гъгнещ глас и му подхвърли парашутчето. Явно и двамата се бяха престрували на заспали.

— Ама вие сте го прочели? — каза момченцето, като си сгъваше летателния уред.

— Гое да зме брочели? — каза дребният.

— В шишенцето. Ама „жъотем“ е на френски и няма да ви кажа какво значи! — каза момченцето. И тръгна към вратата.

— Е, и ние няма да ти кажем какво имаш на раменете си! — обади се зад него брадясалият.

Момченцето се спря и се огледа.

— А, то ти било главата! — каза брадясалият.

— Хи-хи! — засмя се другият.

— Ама и аз ги знам такива! — каза момченцето.

— Но за Карибското море не знаеш!

— А, не знам! — каза момченцето и затвори вратата зад себе си. . .

. . . Коридорът живеше своя живот: някой говореше от телефонния автомат на площадката; в малкото холче болни с патерици гледаха телевизия; санитар измъкваше носилка от асансьора.

Но когато момченцето се качваше вече по стълбището. . .

. . . Карибското море залюля зелените си вълни пред очите му. Отнейде долетя кръсък на птици и хъркане на хищници. Един крокодил разтвори челюсти. . .

. . . Това трая само миг, но момченцето вече слизаше обратно по стълбите.

— Какво море? — каза то още от вратата. Пижамката му се закачи на бравата и трябваше да я откачва.

— Такова — каза болният в коритото, — в което човек си намира белята.

— Как си я намира?

— Така. Като попадне в него. „Черният пират“ не си ли я чел?

— Не. Разкажи ми я!

Вече беше седнало до него.

— Много е дълга.

Момченцето се завъртя на столчето:

— Още по-хубаво!

- Не може. Търсят те, не чу ли?
— Тогава след обяд! — каза момченцето.

. . . И няколко часа по-късно отново тичаше надолу по стълбите. Отвори вратата на стаята, седна на столчето:

— Хайде!

Но отстрани се чу груб глас:

— У вас врати немає ли?

Беше се обадил третият болен от стаята, този от леглото вляво — пълен възрастен човек с малки очички.

Момченцето се върна, затвори вратата и пак се настани на столчето. Човекът в коритото остави книгата, която четеше, и загледан в тавана, започна:

— „На 17 юли 1664 година един красив едномачтов кораб се полюшкваше в малко заливче, скрито сред буйната растителност на Карибския бряг. . .“

Момченцето вече виждаше и чуваше всичко:

. . . на фона на яркоцветния пейзаж е открояваха белите платна; вълните звънко удряха о корпуса на корабчето. . .“

А разказът продължаваше:

— „ . . . Безшумен и ловък, един мургава малаец с тюрбан, превръзка на братата и нож между зъбите плуваше под вода към него. . .“

Момчето видя и плувеца:

„ . . . Той стигна до корабчето, изскочи на повърхността и се изкатери на борда. Една ръка, обсипана с пръстени, стисна неговата.

— Вярно ли е, Пенджаб? — запита този, който му беше спуснал въжената стълба. Малаецът само кимна мравчо. . .“

— А какво дали е вярно? — запита момченцето.

— Е, търпение де! — каза разказвачът.

„ . . . — Господи! — изръмжа човекът с пръстените. . .“

— А той какъв бил? — попита момченцето.

— Португалец — каза възрастният. — Казвал се Роско. . . „И двамата се отправиха към носа на „Есперанца“. . .“

— „Есперанца!“ — повтори, омаяно, момченцето.

Възрастният потвърди с кимване и продължи:

„ . . . На носа на „Есперанца“, загледан към хоризонта, стоеше висок, строен човек, цял облечен в черно, с черна дантелена яка, черни ботуши и черен пояс, в който бяха втъкнати два пистолета, украсени със сребро. Лицето му под широкополата шапка беше закрито от черна кърпа, над която блестяха само две огнени очи.

— Капитане! — каза Роско. . .“

— Защо бил с кърпа? — запита момченцето.

— Ще видиш — отговори неясно възрастният. И продължи: „ — Капитане! — повтори пиратът. . .“

— Ама те пирати ли са?

— А какви мислиш? — каза възрастният.

Детенцето примига и пак се завъртя на столчето.

„... — Казвай, Роско! — каза пиратът.

— Всичко е вярно — каза португалецът. — Екзекуцията е назначена за у други ден, неделя, в 12 часа на главния площад на Вера Крус!

— Бедният ми брат! — прошепна пиратът. — Губернаторът Алварец не знае милост. Но още не всичко е загубено. Една нощ и един ден не са малко, щом имам верни хора с остри саби и смели сърца като вашите. Така ли е, Роско? ...“

— Роско! — поправи го момченцето.

— Да — каза възрастният. И пиратът трябваше да повтори въпроса си:

„... — Така ли е, Роско?

— Да, капитане! — отговори решително португалецът, а мълчаливият Пенджаб само кимна. ...

— „... И три часа по-късно — продължи възрастният — слънцето освети малкия отряд, който трябваше да проникне през стените на Вера Крус и да освободи брата на Черния пират. ...“

— Но той защо щели да го екзекутират? — запита момченцето.

— Какво „да го“?

— Екзекутират — повтори то. — И той ли бил пират?

— Разбира се. Те двамата били близнаци. Баща им бил виден благородник, но губернаторът на испанските колонии в Америка, за да му заграби богатствата, го наклеветил и той изгнил в затвора. ...

— Как „изгнил“? — запита момченцето.

— Умрял. И за да отмъстят на подлия губернатор, двамата му сина станали пирати. Сега губернаторът с коварство бил успял да залови кораба на единия — Червения пират — и го осъдил на смърт, него и целия му екипаж.

— И брат му отивал да го освободи?

— Точно така! „Малкият отряд, предвождан от Черния пират, си проправяше път през тропическата растителност. ...

... В него освен познатия ни вече португалец — любител на пръстени — и малаеца — винаги с нож между зъбите — бяха включени още трима: ...

— ... един избягал от Гвиана негър, с клеймо на ръката. ...

... сечещ лианите. ...

— ... един огромен и винаги весел италианец, изпълняващ функциите на готвач и артилерист. ...

... който тихо пееше оперна ария, зад него. ...

— ... и на края мършавият холандски естественик Ван Лун, мечтаещ да улови рядката пеперуда „Хризоптера Екзотика“ и обикнал волния корсарски живот. ...

— ... който и сега не беше забравил вярната си мрежа. ...“

— Какъв „корсарски“? — запита момченцето. Думата му беше непозната.

— „Пирати“ и „корсари“ са синоними — каза възрастният, но се досети: —

Ама ти не знаеш какво е „синоним“.

— Знам — каза момчето.

— Какво? — усъмни се възрастният.

— Морски разбойници — каза момчето.

— Точно — съгласи се възрастният. — „И така Черния пират и петимата му приятели трябваше да преодолеят опасностите на дяволското тресавище, през което бяха тръгнали, за да изненадат стражите на губернатора. Опасности ги дебнеха на всяка крачка.

... пръв бе всмукан от коварното блато Роско и огромният италианец го измъкна, когато вече пускаше мехури. . .

... след това, загледал се в някакво насекомо, Ван Лун щеше да стане жертва на отровна змия, ако малаецът със светкавично движение не беше отсякъл главата ѝ. . .

... Но трудният преход продължаваше. Чуваха се само звуците на девствената гора, стъпките, пъхтенето, отделни възгласи:

— Карамба!

— Пази се!

— Пер диос! . . .

... И на края бялата стена на града се мярна сред гъстите лиани. Черния пират направи знак на негъра. Той каза тихо:

— Господар чака тук Нгонго върне!

И с движение на котка пропълзля безшумно между храстите. Един метър. . . два метра. . . “

— Тоя негър — обади се Пълния от съседното легло, — името му като на нашия човек бе! Я, Гого, кажи си името!

— Нгонго! — изгъгна с глупава усмивка болният с кривото лице.

— Това е! Нгонго! — засмя се Пълния. — Той ми е моят негър. Хайде, Нгонго, бягай виж какво ще има за второ!

— Изкам и аз да злушам! — каза криволикият.

— Хайде, хайде, че! . . . — каза безпрекословно Пълния.

И криволикият излезе да изпълни заповедта му.

— Ти няма да слушаш! На тебе не ти разправят! — каза момченцето.

— Никои не ви слуша! — каза Пълния, макар че беше слушал дотук.

— И какво станало? — запита момченцето.

И разказът продължи:

„ . . . Един метър. . . два метра. . . Сега вече съвсем ясно се виждаха високата градска врата и двамината стражи пред нея. Единият палеше своята пура от пурата на другия, но не успя да вдъхне дима ѝ, защото — дзън! — безпогрешната стрела, издухана от цевта на негъра, я прониза и прикова към близката палма. . . “

— Като кебапче! — извика не в стил, но с ентузиазъм момченцето.

„ . . . — Нгонго! — възкликна ужасен испанецът, защото знаеше кой изпраща стрелите си с такава точност.

— Нгон. . . — искаше да повтори и другият страж, но безотказното ласо на негъра — дзън! — беше вече стегнало гърлото му. . . “

— Иха! — извика момченцето и така раздруса леглото, че човекът в коритото прехала устни. Обхванато от радост, то скачаше и жестикулираше в тяс-

ното пространство между трите легла, като наподобяваше звука на стрелата и ласото:

— Дзън! Дзън!

— Я го разкарай това хлапе! — скара се Пълния. — Не може човек да си почине от вас!

— Ей, да не е твоя стаята! — озъби му се момченцето. Оня още от началото му беше станал неприятен.

— Остави го! — намигна му болният в коритото. — Малко си пада губер-
натор.

Момченцето седна до него и разказът продължи:

„... Двамата пазачи, здраво завързани и със затъпкани уста, мучеха на земята. Кръвожадният Роско направи многозначително движение, при което пръстените му блеснаха:

— Капитане, да ги... а?

Но Черния пират поклати отрицателно глава.

... Не, Роско! — каза той. — Първо, не е благородно, и второ, може да потрябват...“

— За какво да потрябват? — запита момченцето.

— За романа — каза възрастният.

„... Готвачът-италианец отвори тежката врата и прошепна в спускащия се здрач:

— Зная един таен проход, останал от времето на инките и ацтеките!

И преди да го доизслушат, останалите се бяха вече вмъкнали в подземния вход...

... Но и тук засади ги чакаха на всяка крачка. Оказа се, че всички разклонения на мрачния лабиринт, който нашите приятели смятаха за изоставен, са всъщност пълни със...“

В този миг в стаята влезе Професора, невролог, шеф на двата етажа, и болният прекъсна разказа си. Момченцето обаче, както беше увлечено, не го видя — макар че беше огромен и шумен — и запита:

— Пълни с какво?

— С драматично напрежение! — избоботи Професора. — Намерил си си слушател, а! Не можете без публика вие!

Изглежда, бяха стари приятели. Момченцето се дръпна встрани до вратата уплашено, че ще му се скарат, но Професора нищо не каза.

— То пък каквато публика съм имал! — каза горчиво болният.

— Имал си — каза Професора, като отмахваше одеялото му.

— Минало свършено — каза болният.

— Глупости! — избоботи Професора. — А и без сцена може да се живее. Болният само го погледна.

— Това ясно — каза Професора. — Но онези мисли... — той направи жест в смисъл: да ги няма!

Болният също му отговори само с жест в смисъл: бъди спокоен, няма ги!

— Това се иска — избоботи Професора, като преглеждаше крака му. — Останалото правим. — После между другото прибави: — Обади се Виолета. Искат да те посетят...

— Че да ме посетят! — каза болният с ударение върху множественото число.

— Така-а-а! — каза Професора и го зави. Готвеше се да излезе, но Пълния изохка в леглото си.

— Знаем, боли ви — каза Професора. — Ще боли още малко.

— Ама не се търпи! — плачливо каза Пълния. — Никой не ми обръща внимание! И постоянно настивам от прозореца!

— Е, сега е затворен — каза Професора.

— Ама сега само! И още не ми е поставена диагноза. Един казва ишиас, друг — радикулит. Моля да ме прегледате още веднъж вие лично!

— Добре, добре — каза Професора и се готвеше да излезе, когато в стаята, запъхтяна, влезе една сестра. Момченцето чу да ѝ казва неочаквано строго, вече без помен от веселост:

— Сестро, има трохи под болния. Знаете ли какво значи това?

— Но понеже. . . — започна сестрата.

— Няма „но“, няма „понеже!“ — прекъсна я той и излезе.

Сестрата остана да почисти леглото и момченцето го чу как болният тихо ѝ каза:

— Извинявайте!

Тя кимна и си излезе. Пълния беше престанал да охка и двамата продължиха разказа си:

„ . . . Най-сетне шестимата стигнаха до нисък зарешетен прозорец.

— Тука е! — каза тихо Роско. — Това е задната страна на затвора!

— На работа тогава! — каза Черния пират.

Но пилите, с които започнаха да режат решетката, можеха да събудят целия град с ужасното си скриптене и затова огромният италианец отстрани с леко движение работещите и като се напъна, изви дебелите железни пречки.

Но в този миг малаецът докосна рамото на Черния пират и мълчаво му посочи нагоре. Всички вдигнаха очи в указаната посока и върху лицата им се изписа ужас: на напречната греда, над тях, осветени от луната, висяха пет трупа, около които с грак се виеха гарвани.

— Това куче Алварец нарочно е изпълнило присъдата по-рано! — процеди през зъби холандецът. . .

— . . . Нещастни по-малки братко мой! — прошепна зад кърпата си Черния пират. Неговите спътници свалиха шапки и се прекръстиха. И тогава. . .

— Как „по-малък“? Нали са близнаци! — каза момченцето.

— По-малък на ръст — обясни възрастният. — По това ги различавали.

— Аха! — каза момченцето.

„ . . . Холандският естествоизпитател бе вече яхнал бесилката и отвърза въжето. Но докато групата очакваше да поеме отдолу тялото на Червения пират, един друг труп се строполи меко до тях.

— Тази моя словична разсеяност! — каза холандецът и при втория опит вече не събра.

И тогава над трупа на брат си Черния пират произнесе най-страшната клетва, която бяха чували тези географски ширини и дължини:

— Заклевам се в пиратската чест, в мрачното знаме на храброст-

та, в благородническото си потекло, че ще убия негодника Алварец и изтребя целия му род в отплата за смъртта на баща ми и брат ми, че ще унищожавам всички испански кораби. . . “

— Ама той не бил ли испанец? — бързо запита момченцето.

— Не, французин! — още по-бързо му отговори възрастният. И Черния пират завърши своите тържествени думи:

„ . . . — всички испански кораби, които срещна! Морски мъже, чухте ли моята клетва?

Пет мъжествени гласа отвърнаха в хор:

— Чухме я!

След което пиратите увиха трупа в корабно платнище и бързо поеха обратния път. Когато излязоха от града, техният началник се обърна назад, за да хвърли поглед, изпълнен с ненавист, към крепостта на губернатора. . .

— . . . и миг след това огромната селва го погълна“ — завърши разказвачът.

— Ама как го погълнала? — уплашено запита момченцето. — Каква „селва“?

— Така се казва гората в Латинска Америка. А ти за какво я помисли?

— За змия — призна си засрамено момченцето.

— Е, хубава работа! Черния пират да се остави на една змия да го погълне!

— Да, ама знаеш какви бои има! — каза момченцето, за да се реваншира.

— Какви бои? — не го разбра възрастният.

— Такива! Десет метра! Като ти се увият!

— А, такива „бои“! — каза възрастният. — Е да, такива има. — Погледна го и прибави: — Така. Край на първа глава. Бягай сега!

Момченцето не можеше да възрази, защото от коридора идеше шумът на разнасяната вечеря.

— Утре пак, нали? — каза то.

— Утре пак.

Беше вече стигнало до вратата и се обърна само за да каже:

— След визитация!

Но не успя да завърши думата, защото видя, че зад гърба му изражението на възрастния се беше съвсем изменило. Нямаше вече смях в очите му.

— Какво ти стана? — каза то.

— Нищо — каза възрастният.

И то се измъкна с разперения си лакът покрай лелката, която елизаше с чиниите.

2

Следващият ден изтече почти целият без особени произшествия. Сутринта след визитацията момченцето не можа да се измъкне, а освен това на обяд имаше месо с праз. Затова пък красивата сестра Цеци дойде след обяд в стаята им и момченцето дълго се преструваше, че спи, а всъщност я гледаше с възхищение. После, когато тя си отиде, то се прокрадна навън. Другите деца също подадоха глави изпод одеялата. Две от тях започнаха да се боричкат. Едно трето извади залепена с лейкопласт спринцовка и почна да пръска другите с тънката ѝ струйка. . .

... А момченцето вече отваряше вратата на своя познат. Той беше сам в стаята.

— Хайде! — каза то.

— Сега не може — каза човекът в коритото. — Бягай!

— Ама нали ми обеща?

— Обещах, но сега не съм в настроение. Бягай, бягай! Върви си поиграй и пак ела! — каза човекът в коритото.

И момченцето трябваше да излезе, малко озадачено от неговата рязкост. . .

... Но излязло вън, то не се върна на своя етаж, а остана да се върти край вратата. След малко в стаята влезе един санитар. Той се побави вътре и се появи отново с подлога в ръка. Сега момченцето, разбира се, не можеше да влезе веднага и отиде до прозореца в дъното на коридора, за да погледа навън.

... И чак след петнайсетина минути двамата бяха отново заедно.

— Какво прави? — запита го познатият му.

— Бях си в стаята — излъга го момченцето.

— И докде бяхме стигнали?

— Дето селвата го погълна!

— А да! . . . „А на другия ден. . .

... тялото на Червения пират беше спуснато в морето. Прощалният залп на бронзовите оръдия разтърси кораба (който междувременно се беше преименувал — покрай господаря си — на „Есперанс“). . .

... и месеци подред техните гърла не млъкваха и кораб след кораб падаха в ръцете на безстрашните пирати. Цялата испанска армада трепереше при името на малката шхуна, която се отличаваше с голяма бързоходност и невероятна маневреност. Черния пират и неговите петима смелчаци се сражаваха като лъвове, скачаха от мачти върху своите противници, поваляха ги с куршуми, нанизваха ги на шпагите си. Когато се налагаше, готвачът италианец пускаше в действие тежкия си тиган, холандецът нахлузваше мрежата си върху главите на противниците. И над морето се носеше познатата песен:

„Тринайсет души във ковчега на мъртвеца, йохохо! . . .“

... Но един ден песента се прекъсна точно така, по средата. В хода на едно сражение готвачът замръзна на място, както се готвеше да приближи огъня към облата част на оръдието си. . . “

— Е, после? — запита момченцето, което от възбуда се беше покатерило чак на рамката на леглото.

— После — каза разказвачът — ще направим един малък експеримент. — Той отметна одеялото. — Ти ще ми пилаш пръстите, а аз ще жумя и ще познавам кой е.

— Хайде зегя и него гара! — обади се криволикият. Пълния само вдигна очи от вестника си.

Но момченцето изпълни молбата на болния. То се смъкна от рамката, подвижи нагоре-надолу втория му пръст и го запита:

— Кой е?

— Палеца.

— Позна:

Лицето на болния се поразведри.

Момченцето подвиги третия му пръст.

— Пак палеца — каза възрастният.

— Познаваш, виждаш ли? — каза момченцето. — Хайде сега. . .

Интересуваше го само романът.

— Познавам, че лъжеш — каза възрастният, като отвори очи — Я ме погледни!

То трябваше да вдигне поглед и лъжата веднага му пролича.

Възрастният се загледа мрачно в тавана. После пак се обърна към него.

— И първия път ли не познах?

Момченцето мълчеше.

— Тебе питам! — почти му изкрещя той.

И устата на малкото потрепера.

Пълния се засмя, а Гого каза:

— К'во ди е виновно дедедо? Здига си обидвал!

— Прав си — каза човекът в коритото, мушна крака си под одеялото и продължи разказа оттам, където го беше прекъснал, тъй че. . .

„ . . . готвачът възпламени заряда на оръдието и то с гръм блъвна облак черен дим. Песента също продължи:

„ . . . и бутилка ром!“ . . .

. . . а Ван Лун, наблюдаващ сражението от площадката на мачтата, отбеляза с резка върху нея новата победа над врага. . .

— . . . Докато един ден два кораба се срещнаха сред морето. . . “ — продължи болният. Изглежда, беше забравил или пък се правеше, че е забравил за опита с пръстите на крака. . .

„ . . . На единия кораб се развиваше испанското знаме, а другият беше без отличителни знаци и габаритни светлини.

— Кои сте вие? — запита надменен глас от испанския кораб.

— Фрегата, плуваща от Ямайка за Гибралтар! — беше отговорът.

— С какъв товар? — запита надменният глас.

— Черен пипер! — беше отговорът от „Еспераис“. Защото другият кораб беше именно той.

— Покажете черния си пипер, за да сме сигурни! — заповяда гласът на испанския кораб.

— Сега ще ви го покажем! — прозвуча насмешливият глас на стария ни познат и в същия миг знамето с черепа и кръстосаните кости запълзя към върха на мачтата, а капациите от двете страни на кораба се разтвориха и зад тях зинаха зловещо три дула, готови да блъвнат огън и смърт срещу противника. . .

. . . И след успешния абордаж. . . “ — продължи разказвачът.

— Какво е „абордаж“? — запита момченцето.

— Ама ти какво знаеш тогава? — учуди се приятелят му. — „Термопили“ не знаеш, „абордаж“ не знаеш. Само „жьо т'ем“ знаеш! Пиратски филми не си ли гледал?

— Гледал съм.

— Е, тогава? „Една вечер, значи. . .

... след успешния абордаж, застанал на покритата с испански трупове палуба на завзеия кораб, Черния пират, уморен, но немного, бършеше шпагата си с кърпичка от фламандска батиста, когато погледът му се спря в посока на стълбата, водеща към главните каюти; но стъпалата, следвана от прислужниче-мулатче, което въртеше изплашени очи, с горда осанка слизаше млада благородна дама в скъпа мантия от кадифе със сърмена украса. Лицето ѝ беше скрито от гъст воал, който обхващаше високата ѝ диадема, но то не можеше да не бъде прекрасно!

— Не бой се, дете! — говореше тя на прислужничето си. — Тези морски крадци ще поискат само откуп от нас. — И като се обърна към Черния пират, прибави: — Нали така, господине?

— Морските крадци, госпожо — отговори с ироничен поклон Черния пират, — знаят да почитат женската красота и ако това зависеше от мене, аз бих ви свалил невредима със сигурна лодка на първото пристанище, но вие сте пленница на екипажа ми, и аз мога само да ви покая на вечеря в своята каюта. . . “

— За да я свъли там! — обади се Пълния.

— До зе знае! — подкрепи го криволикият.

Но момченцето не ги разбра, а болният от коритото натъртено продължи думите на пирата:

„ . . . — на вечеря в своята каюта, като ви дам тържествен обет. . . “

— Е, как? Хем вечеря, хем обед? — каза момченцето.

— „Обет“, не „обяд“! — каза възрастният. — Клетва!

„ — . . . тържествена клетва, че косъм няма да падне от главата ви — завърши пиратът.

— Говорите като благородник и ако не беше тази кръв наоколо. . . — каза дамата.

— Тази кръв е отплата за друга кръв, госпожо! . . . — каза пиратът. . . “

— Ама брат му нали само го обесиха! — каза момченцето.

— „Само“? Хубава работа — „само“!

— Ама нямаше кръв!

— Така са говорили тогава! — каза възрастният. Но за втори път промени малко диалога:

„ — . . . тази смърт наоколо. . . — поправи се дамата.

— Тази смърт е отплата за друга смърт, госпожо. А колкото до благородния ми произход, ще ви помоля да вярвате в него.

— Но кой сте вие, господине?

— По независими от мене причини не мога да ви го разкрия. Знайте само, че говорите с този, когото наричат Черния пират!

— „Страшилището на южните морета“?

— Това е само едно от моите прозвища — каза скромно пиратът. — А мога ли да узная коя сте вие?

— Аз съм сестра Цецилия, дукаса Бираскара — каза неговата пленница и посегна да свали мантията си. . . “

— Не е честно! — подскочи момченцето.

— Кое? — попита възрастният. Криволикият Гого, който в този момент напусна стаята, се засмя.

— Прочел си ми писмото, и. . .

— Нищо не съм прочел. Случайно съпадение. Цеци и Цецилии колкото си щеш!

— Да, колкото си щеш! Тя знаеш каква е добра!

— Е тогава защо се сърдиш?

— Защото се подигравах! „Бира-скара“! И като е случайно, защо каза „сестра“?

— Защото. . . се готвела да влезе в манастир — каза възрастният.

— Да, да! Ама и да си го прочел, пак нищо не си разбрал!

— Вярно — каза възрастният. И прибави с любопитство: — Значи учиш френски, а!

— Не, но това го знам.

— А буквите знаеш ли ги?

— Да — каза момченцето.

Възрастният го погледна някак особено, отвори шкафа си и измъкна кутийка от лекарства с чуждестранен надпис.

— Тази коя е?

— Л — каза момченцето.

— А тази?

— У.

— А тази?

— М. Като на български.

— Браво, знаеш ги — каза възрастният и мушна кутийката под възглавницата си. — А какво да правим с дукесата? Ако искаш, да ѝ сменим името?

— Не искам! — каза неочаквано момченцето.

„ . . . И дукеса Бираскара, подпомогната от мулатчето, свали мантията си и вдигна гъстия си воал. Оказа се, че той беше укривал не диадема, а колосана шапка на монахиня. В черно расо, с голям кръст на гърдите, младата жена стоеше пред смаяния пират. (И нямаше никакво съмнение: това беше очарователната сестра от детската стая!) Тя му подаде ръката си и той галантно я поведе между трупове, като я пазеше да не стъпи в някоя локва още димяща кръв. . . “

— А после? — каза момченцето, защото разказвачът бе замлъкнал.

— „После“-то в следващата глава — каза възрастният. — Довиждане!

— Довиждане! — каза момченцето неохотно. Беше вече си тръгнало, когато гласът на възрастния го спря:

— Само че знаеш ли какво?

— Какво?

Възрастният хвърли поглед към Пълния, който хъркаше, и каза небрежно:

— Дали можеш да ми направиш една малка услуга?

— Каква? — отзова се момченцето с готовност.

— Понеже не мога да спя и да си спомням добре романа — нали усети — трябват ми едни ампулки. Или хапчета.

Той измъкна кутийката изпод възглавницата си и му я подаде.

— Да пише ето това. Потърси го в шкафа на сестрите! — и с усмивка прибави: — Щом знаеш френските букви!

Момченцето взе кутийката. Колебасеше се.

— Ама защо не си поискаш?

— Сестрата не ме обича. Видя ли трохите?

— Ама как сам? Може да се отровиш? — каза момченцето.

Възрастният го погледна с презрителна насмешка:

— Бъз те е! За пирати разказваме, а той. . .

Момченцето се засегна не нашега:

— Не ме е бъз!

— Аха! „Не че ме е страх, но нямам кураж.“ Сам щях да си го взема, ако можех да мръдна.

— Ама къде им е стаята?

— Отсреща. До асансьора.

— И колко ти трябва?

Последните думи момченцето почти прошепна, защото Гого влизаше в стаята. Възрастният не можа да му отговори и то, разперило гипсирания си лакът, излезе в коридора. . .

. . . Намери стаята на сестрите, но вратата ѝ се оказа заключена, и то се върна назад. Никой не го беше забелязал, защото всички гледаха телевизия. . .

. . . — Заключено е — прошепна то.

— Тогава няма роман — тихо, но твърдо каза възрастният.

— Аз ще потърся в нашето отделение! — примоли му се тихо момченцето.

— Може — съгласи се възрастният. — Само че никому ни думай! Пиратска тайна. Каквото и да ти правят, няма да я издаваш!

— Няма! Майка ми веднъж ме заключи, но аз. . .

— Майка ти! . . . Знаеш какви мъчения има. Чувал ли си за „котешката лапа“?

— Не.

— Това е една ръкавица от желязо и с винтове. Като почнат да ти я затягат, всичко ще си кажеш!

— Няма! — каза момченцето.

То излезе, изпълнено с отговорността на задачата, и се затича към вратата на спрелия в този момент асансьор — смешно еднокрило самолетче.

3

На другия ден сутринта, когато доктор Атанасов и старшата сестра напуснаха детската стая, момченцето надникна в коридора и като видя, че той беше празен, изтича и се вмъкна в стаята на сестрите. Беше избрало най-удобното време — всички болни бяха в леглата си и пазеха поведение.

В стаята на сестрите нямаше никой.

И стъкленият шкаф беше не само отключен, но дори откряхнат.

Момчето почна да рови между кутийките с лекарства. Мъчно беше, защото трябваше да действа само с едната ръка, но все пак намери нужната кутийка; отиде към прозореца и почна да сравнява срещу светлината надписите върху ампулките. Мушна няколко в джоба си, затвори шкафа. . .

. . . И след известно време отваряше вратата на своя приятел. Беше си направило сабя от летва и хартиена маска, която му пречеше да вижда добре. То се отправи към леглото до прозореца, каза:

— Добър ден! — И подаде ръка.

Не получи отговор и като си свали маската, видя, че до прозореца лежи не вече приятелят му, а Пълния. Гого го бръснесе. Момченцето си дръпна ръката като опарено.

— Ще ме заколиш бе! — караше се Пълния. — Ей на!

— Бонеже мръдна — оправдаваше се Гого.

— Защо сте се сменили? — каза момченцето; като се отправи към другото легло.

— Тук ми е по-удобно — каза човекът в коритото.

— А, по-удобно! Той те е накарал! — каза момченцето, като погледна с неприязън към Пълния.

— Я, я дай да видим маската ти! — каза човекът в коритото.

Но вместо това момченцето за втори път каза:

— Добър ден! — и като му подаде ръка, плъзна в дланта му ампулките, които беше приготвило за конспиративното връчване. (За малко не беше ги дало на другия!)

— Добър ден! Как сме? — каза болният в коритото, като скрито проверяваше ампулите на белия фон на чаршафа. Но преди това беше прехапал устни и завъртял очи към Пълния в смисъл: каква грешка щеше да стане!

— Добре съм — каза момченцето.

— Добре, ама добри са само две. Тези можеш да ги хвърлиш — каза тихо възрастният. И прибави високо: — А ръката оздравява ли?

— Оздравява — каза момченцето. — Ще ми разказваш ли?

То вече сядаше на столчето, когато в стаята влезе красивата сестра Цеци.

— Лъони, веднага горе — каза строго тя.

— Ама, сестро Цеци! — прохленчи момченцето.

— Тръгвай! По цял ден те гоним! — беше неумолима сестрата.

— Само десет минути, сестра! — намеси се болният от коритото. — Нещо си разказваме.

— Знаем какво си разказвате — тръсна коса сестрата. — Само че на лошо го учите. Горе са станали всички пирати и . . . актьори като вас!

— Виж това е лошо, ако станат като мене — каза болният.

— Моля, моля! — усмихна се игриво сестрата. — Виждали сме ви! Няма да скромничите!

— Кой скромничи? — каза болният. Явно му беше приятно.

— Особено в „Трамвай Желание“ — прибави сестрата.

Лицето на болния измени израза си.

— Този трамвай не спря на моята спирка — каза той. — Остана ми само желанието.

Сестрата се смути.

— Защо? . . . Аз ви помня. . . Вие. . . нали?

Болният ѝ помогна:

— Един път замествах.

— Значи, точно тогава съм била! — зарадва се сестра Цеци. — Истинско удоволствие беше да ви гледам!

— Все пак не колкото за нас — каза болният с усмивка.

— Какво за вас? — каза сестрата.

— За нас да ви гледаме — каза болният. — Нали, Леониде?

И момченцето потвърди с енергично кимане:

— Да!

— Ето виждате ли, пак го учите на лошо! — каза игриво сестрата и излезе.

— Забрави да ме вземе! — каза щастливо момченцето.

— Аха! — намигна му болният.

„ . . . И един час по-късно Черния пират и прекрасната дукеса вечеряха в каютата на „Есперанс“. Дукесата — сега в разкошна

рокла, обсипана с брилянти и щедро деколтирана — си вееше с шраусово ветрило. Прислужваше им мълчаливият Пенджаб, кръстосал ръце на гърдите си.

— Кажете ми, господине — каза дукесата, — вярно ли е, че вие и брат ви стестанали жертва на коварство, което ви е принудило да се отдадете на пиратството, за да се борите срещу подлия насилник, който ви е направил злочести?

— Вярно е, госпожо — отговори пиратът.

— И кой е този отвратителен изверг? — запита развълнувана дукесата.

— Не мога да ви кажа, госпожо, защото това е тайна, която не е само моя — каза пиратът, — но знайте, че той обеси моя брат и аз съм дал обет. . . пардон, клетва, да избия него и целия му род. Не чувате ли, моят брат ме зове за мъст!

В този миг — сякаш в отговор на думите му — мъртво вълнение разлюля кораба. Пиратът се вдигна от масата и се наведе през отвореното прозорче. . . “

— Лошо му станало — каза момченцето.

Това, изглежда, беше вече много за разказвача.

— Абе ти на колко години си? — попита го той.

— На десет — каза то. Не разбираше защо го питат.

— Е какви ги говориш тогава! — каза възрастният. — Как може на пират да му стане лошо? Защо се казва „мъртво вълнение“? Защото мъртвите вълнуват морето отдолу. Духът на брат му го викал от дъното и затова се надвесил А ти — „лошо му станало“!

— Защото веднъж с майка ми като бяхме до Балчик. . . — започна момченцето.

— Абе ти какво все „майка ми, майка ми“? Женчо! Баща нямаш ли?

Момченцето погледна встрани и възрастният може би усети, че е сбъркал.

— Искah да кажа, че ти можеш да повръщаш колкото си щеш, а на Черния пират не му прилича. Нали искаш ти да си той?

— Аз съм малък — каза свенливо момченцето.

И неочаквано прибави нещо, което отдавна се въртеше в главата му:

— Ти ще бъдеш!

Възрастният трепна, сякаш не вярваше на ушите си.

— Кой, аз? — засмя се той невесело. — Приличам ли ти на пират?

— Приличаш ми! — каза възторжено момченцето.

Сега иззд вестника си се обади и Пълния (бръсненето беше приключило):

— Като го стегнат в корсета, таман ще му бъде вместо броня! И нали е артист! . . . А, Нгонго?

Криволикият се засмя.

Момченцето се извъртя озлобено:

— Пиратите нямат брони, ако искаш да знаеш! И вас никой не ви пита!

— Не ни пита, ама — закани му се злобно, слязъл до неговата възраст, Пълния.

— К'во „ама“? К'во „ама“? Мислиш, че ме е страх от тебе? . . . Глупак!

Тази дума му беше най-голямата обида. Момченцето я произнесе съвсем тихо, но Пълния, изглежда, я чу.

— Какво каза? — попита той.

— Нищо — каза момченцето.

— Аз тебе. . . — каза Пълния. — Това ти е последно идване!

— Е, какво ти е направило толкoз? — обърна се към него болният от кори-

тото. После се скара и на малкото: — Мълчи и ти!

— Да, щё мълча! Аз не съм му.

— Мълчи ти казвам, инак няма разказ!

— Добре, нека няма!

Беше толкоз ядосано, че още малко щеше да си тръгне, и сега дойде ред на възрастния да го спира уплашен.

— Все пак не ставам аз за пират — каза той, сякаш на себе си.

— Защо? — спря се момченцето.

— Апендикса ме наболява. Пират с апендикс!

— И мен ме наболява! — зарадва се момченцето. — Още по-добре! Ще ни бъде като паролата!

Беше седнало отново.

— Да, ще си правим ей така — каза възрастният и направи с пръсти върху корема си буквата „А“ — и ще се разпознаваме!

— Иха! — каза момченцето.

— Само че Цецилия. . . Да не се сърдим после? — досети се възрастният.

— Няма! — каза великодушно момченцето.

— Добре тогава! — съгласи се възрастният и продължи разказа си. При това момченцето го усещаше, че разказва с по-голямо желание. Криволикият Гого също слушаше, а и Пълния даваше ухо, макар да се правеше, че чете вестника си.

. . . и Черния пират, обърнал се към дукесата, с рязко движение смъкна кърпата си. (Той се оказа, разбира се, нашият познат, но лицето му беше претърпяло немалки изменения: нямаше ги изоставената брада, бръчките.) Свещите на масата осветиха смелия му и мъжествен образ, щръкналите мустаци и острата брадичка.

— Мадам — каза пиратът, като взе ръката на дукесата, — човек не може да разкрива сърцето си, когато укрива своя образ, а положението е такова, че колкото и това мое чувство да ви се вижда внезапно, аз ви обичам! Сам пленен от вас, не мога да ви държа в плен! Госпожо, моето решение е взето! Ще се откажа от своя дял в плячката в полза на екипажа и по този начин ще ви откупя. Тъй че вие сте свободна да слезете на първото пристанище!

Дукесата се усмихна:

— Господине, вашето решение е взето, но моето — още не! Вие мислехте, че сте ме пленили, но всъщност сте мой освободител, тъй като баща ми беше решил да ме изпрати в манастир, а лишеният от някои земни радости живот на монахините е чужд на моя нрав. Затова предпочитам да ви следвам в опасния ви, но пълен с подвизи път. Не можех да не се покоря на бащината воля, но докато съм ваша пленница. . .

И при тези думи дукесата игриво го погледна.

— О, останете такава за цял живот! — възкликна Черния пират.

— . . . И коленичил, постави върху изящното ѝ пръстче своя фамлен пръстен с герб и мото: „Гинтири-минтири“ . . .

— Е, няма да се подигравам! — скочи възмутено детето.

— Това е на латински и значи „Никой преди мен“.

— А, значи!

. . . — Мога ли да узная сега вашето име, спасителю мой? — продължи несмутима дукесата, като гледаше пръстена си.

— Да, госпожо — каза пиратът. — Аз съм английски граф, който. . .“

— Ама нали. . . — започна, вече съвсем възмутено, детенцето. Но възрастният го спря с жест и разказът продължи:

„ . . . — Ама нали бяхте французин? — възкликна учудена дукесата.

— Бях — каза е усмивка пиратът, като сучеше мустака си. — Но вече не съм. Нарочно се представях за французин, за да не последват моите близки. Аз съм английски граф и се наричам Дъглас Фербанкс!

— „Цецилия Фербанкс“ няма да звучи зле — каза дукесата, като погледна пирата.

И лицата на двамата бавно започнаха да се сближават едно към друго. Дукесата дори притвори очи. . .“

— Ама няма да се целувате! — чу се отнеиде гласът на момченцето.

. . . Двамата се обърнаха.

— Чакай сега! Ние преди малко говорихме ли с тебе нещо? — каза от каютата Черния пират.

— Говорихме си — каза детенцето от болничната стая. — Ама какво ще стане нататък?

— А, това ще видим. Зависи — каза пиратът, без да изпуска дукесата от обятията си.

— От какво? — запита момченцето.

— От лекарствата — каза пиратът. . .

. . . И същата нощ момченцето се измъкна от детската стая, уж за да иде до клозета. . .

От клозета се прокрадна до стаята на сестрите и тихо отвори и затвори зад себе си вратата й. . . .

Светна и прербърка всички престилки на закачалката, но не намери ключа от шкафа.

Погърси зад термометрите и там го откри в една кутийка. . .

Дълго се мъчи да отключи катинарчето. . .

Най-после успя, намери ампулите и заключи отново шкафа; тъкмо поставяше ключа в кутийката, чу стъпките на пожарникаря; той отвори, но без да наднича в стаята, само протегна отвън ръка и загаси осветлението. . .

Момченцето изчака в тъмното той да се огдалечи, измъкна се до стаята си и се мушна в леглото.

4

А на следващия ден — четвъртък, ден за посещения — детската стая беше пълна с родители, кесии с храна, плодове. Майката на момченцето говореше със старшата сестра.

— Слуша уж — казваше сестрата, — само дето се е подигравал на една от санитарките.

— Как си се подигравал? — намръщи се майка му.

— Ама не само аз! — каза момченцето. — Тя знаеш как смешно говори!

Вика: „Каква беше тая нойна уста!“

— И освен това — продължи сестрата, — малко е немирнен. Намерил си е някакъв приятел на долния етаж и току швъка по стълбите.

— Какъв приятел? — погледна я обезпокоена майка му.

— Един болен — каза момченцето.

— От какво е болен?

— Опериран е в гръбначния мозък, но не може да си мърда крака и има положителен Бабински! — каза момченцето.

Беше чувало този термин някъде и го употребяваше неуместно, разбира се.

— Какво? — каза майка му.

— Деца! — каза сестрата. — Почнаха да знаят всичко.

— Няма да ходиш никъде! — строго каза майка му.

— Ама ние си разказваме един роман! — прохленчи детенцето не особено усърдно — все едно, знаеше, че няма да я послуша.

— Романи си имаш — каза майка му, като посочи шкафчето му, и стана да си тръгва. — Какво да пиша на баща ти?

— Нищо — каза намръщено момченцето. . .

. . . То изпрати майка си до изхода на отделението, отвърна на целувката ѝ, но веднага, преди още сянката ѝ да беше изчезнала от матовия правоъгълник на вратата, се затича към стаята си, взе получената кутия с бонбони и тръгна с нея към асансьора. . .

. . . Но когато надникна в стаята на своя познат, при него имаше посетители и то се върна и затвори вратата. Седна в разширението на коридора, дето бяха масите за ядене, до двамина, които играеха шах. Отсреща му разговаряха Пълния и съпругата му — беше издокарана, но по-неприятна дори от мъжа си.

— Ти ако не можеш, аз ще му кажа! — говореше високо тя. — Трябва да те преглежда всеки ден! Професори! Заради него си дошъл тук! Не си кой да е! Коскоджамити. . .

Единият от шахматистите се обади:

— Кибиците срещу такса!

И момченцето трябваше да ги почерпи с бонбони. Двамата си избраха от тези със станиол и то им каза:

— Ама да ми дадете златото!

И те му го дадоха.

— Знаеш ли да играеш? — каза другият шахматист.

— Не, ама знам на карти!

— На какви карти?

— На „война“, на „свиня“, на „Я си гледай работата!“ — каза момченцето. Имаше и такава игра.

Докато си изглаждаше станиолчетата, край него минаха Гого и една много мила ученичка от техникум, навярно негова дъщеря.

— Оздави зега ябълките и ела, ди газвам! — говореше Гого. — Дъгмо е. . .

— Ама не ми е удобно бе, татко! — смутено се дърпаше момичето. Двамата се спряха.

— Вече ми го е обеждал! Голгото да. . . — каза баща му.

— Е, щом ти е обещал вече. . . — дърпаше се момичето, поруменяло.

В това време откъм стълбището се беше появила млада двойка с вносни дрехи и букет.

— Едо, видя ли! — каза ядосан Гого.

А Пълния беше вече разперил ръце към новодошлите.

— Как си, татко? — каза дъщерята, като си сваляше тъмните очила.

— Все така — каза бащата и като се целунаха, прибави към зетя си: —
Още ли не си си счупил главата?

— Не, но има надежда! — засмя се зетят.

Момченцето се приближи очаровано към него:

— Аз те познавам! — каза то. — Ти караш мотор! Виждал съм те на телевизията!

Но тъстът прекъсна радостта му: пресегна се и го хвана като с щипци за здравия лакът:

— Ама мене не познаваш! . . . По цял ден се мотае из стаята ни. . . Ще ти скъсам ушите!

— Пусни ме бе! — задърпа се момченцето. Отскубна се, но бонбоните му се разплияха по мозайката.

— Видя ли какво ми направи сега? Видя ли какво ми направи? Сега ще ми купиш цяла кутия! — хленчеше то, като ги събираше и ги духаше.

— Ще ти купя аз!

В това време посетителите на неговия приятел — мъж и жена, също добре облечени, с умни лица — излязоха от стаята. Жената извади кърпичка от чантата си. Съпругът ѝ — солиден мъж — я прихвана през рамото и момченцето го чу да казва горчиво:

— Още го обичаме, „га че ли“. . .

— Знаеш, че не — отвърна, подсмърчайки тя. — Но тези негови шегички. . . Когато е най-зле, тогава най. . . Нямаш представа. . .

— Имам — каза съпругът. — Но човек не може да иска всичко. Хем-хем. . . — И прибави: — Запази си ги за пиесите!

Жената каза нещо, но детенцето не го чу, защото тя си бършеше носа с кърпичката.

— Сам ще е, защото сам си е послал! И сто професии! Друг на негово място. . . — отговори ѝ мъжът. Но после каза: — Груб бях. Извинявай!

Двамата се отдалечиха и момченцето се отправи към стаята. Щеше да е само с приятеля си, защото Гого беше успял да заведе дъщеря си до Пълния и роднините му, и сега те нещо си говореха. Какво по-хубаво от това? . . .

. . . А на масичката на приятеля му имаше цветя и подаръци, но той се беше взрял в тавана с празен поглед.

— О, мой човек! — каза без усмивка.

— Добър ден! — каза момченцето и му подаде издуханите бонбони. — Заповядай!

— И ти заповядай! — каза той, като му посочи с намигане бутилката коняк, която гостите тайно му бяха донесли.

Момченцето, разбира се, отказа и болният скри бутилката зад гърба си.

— А сега Знакът на Апендикса! — каза тайнствено той.

Разпознаха се по знаците и момченцето му предаде новите ампулки — три на брой, — които беше донесло.

— Браво! — похвали го възрастният, след като им прочете надписите. — Само че ми трябва още няколко, понеже другите ги изпих. Ти нали усети как ми се оправя паметта?

— Да!

— А лесно ли ги взе?

— Като нищо! — похвали се момченцето. — При нас шкафа го заключват, но ключето е зад бурканчето с термометрите.

— Значи си „Леонид при термометрите“!

— Да. . . Ама ти не си ги изпил!

Беше забелязало, че приятелят му мушкаше новите ампулки в една кутия с локум и че в нея блестяха и старите, които му беше донесло по-рано.

— Тези са други — каза възрастният, като се опита да скрие кутията.

— Не са други! — настоя момченцето.

— Опитвам дали не мога без тях. Но май не мога. . . А баща ти какво ти донесе? — запита възрастният.

— Автомобилче — излъга, без да мисли момченцето.

Но възрастният каза:

— Донес го да го видя!

И момченцето нямаше какво да прави.

— Добре — каза то след миг колебание и изтича от стаята. . .

. . . И след малко купуваше автомобилче от будката при входа на болницата. Край него премина ладата с двамата посетители на неговия приятел. Но то не ѝ обърна внимание, защото се беше заплеснало по спортната кола, западна марка, с която си тръгваха от паркинга роднините на Пълния. Когато тя зави зад оградата, то се затича обратно. . .

. . . и вече показваше автомобилчето си на човека в коритото:

— Ето го!

Но другите двама се бяха върнали междувременно в стаята. Пълния беше отворил прозореца, навярно за да махне отдалече на близките си, и сега го затваряше.

— Гой ди го даде? — запита Гого.

— Баща ми! — каза момченцето.

— А какво купи от будката! — запита го със свити очици Пълния.

И момченцето се позабави, преди да отговори:

— Ама той ми даде парите!

Но човекът в коритото, изглежда, не беше обърнал внимание на разговора им, защото разглеждаше автомобилчето.

— И какво пише? — каза той. — „Хиспано-Сюиза. Осем цилиндъра“. Върви ни на испански неща с тебе. Е, ще продължаваме ли или напротив?

Момченцето кимна и той започна:

— „И така, три дена по-късно събитията се развиха по неочакван начин. . .

. . . Разсеяният холандски учен беше забравил да заключи вратата на трюма, в който бяха затворени пленените испанци от кораба, и те запълзяха безшумно към палубата. Изненадани, нашите приятели не можаха да окажат съпротива и след кратка борба. . .“

— Ама как не могли? — веднага възнегодува момченцето. Не можеше да допусне такова нещо.

— Така. Не могли — каза възрастният. — „ . . . И след кратка борба . . .

. . . стояха завързани на палубата под палещото слънце на тропика. С тях, завързана до своя любим, беше и дукесата в пиратски панталони и ботуши.

— Ха-ха-ха! — смееха се злобно испанците. — Сега ще ги откараме във Вера Крус и ще получим премиалните, обещани от губернатора!

— А те ще потанцуват фанданго на мачтите! Ха-ха-ха! . . .“

— . . . Но тогава ги спасили! — каза момченцето.

— Кой? — запита разказвачът.

— Синът му! — каза момченцето.

— А да! — досети се разказвачът. — От първия му брак. Добре!

И развеселен, продължи разказа, като все по-живо го разиграваше:

„... И в този момент сандъкът, на който беше облегнат Черния пират, се отвори бавно зад гърба му и от него се подаде детска ръка. Тя развърза въжето, с което бяха стегнати китките на пирата, и втична в ръцете му два заредени пистолета.

— Горе ръцете, негодници! — извика пиратът, като насочи дулата им към изненаданите на свой ред испанци. Те се подчиниха и той, държейки ги под заплаха, бързо освободи приятелите си. Ролите се бяха разменили — сега нашата великолепна седморка владееше палубата!

Черния пират разтвори обятия и прегърна сина си (който извънредно много приличаше на нашето момченце, само дето ръката му не беше в гипс):

— Точно навреме, сине! Още като те усетих да шумолиш в сандъка, разбрах, че, нетърпелив да споделиш съдбата на своя баща, си се скрил на кораба при тръгването ни от Саутхямптън. Нали така беше?

— Позна, татко! — каза момчето.

— А Гаско или някой друг от тези петима. . . — продължи пиратът.

— Роско, искаш да кажеш! — похвали го храбрият му син.

Пиратът се усмихна под мустак:

— А Роско или някой друг от тези петима ти е носил тайно храна и вода, нали?

— И петимата, татко! — засмя се момчето. — Те се редуваха!

И петимата приятели също се засмяха. Дори върху мургавото лице на мъчливия малаец се изписа нещо като усмивка. Един го тупна по главичката, друг му щипна носа. И какво възмущение, когато спасената дукеса погали бузата му:

— Мучас граснас!

— А тези да ги. . . а, капитане? — каза кръвожадният Роско и посочи с поглед обезоръжените испанци.

— Не бързай, Роско! — каза Черния пират. — Има дама тук! — Той се обърна към дукесата: — Какво ще каже моята малка милосърдна монахиня?

И дукесата — черна и красива в виратските си дрехи — посочи с палец надолу, жестоко усмихната.

— На тебе, скъпа ми Цецилио, не мога да откажа нищо — каза Черния пират.

И изритани зад борда, испанците полетяха един след друг в морето, вече браздено от тригълните плавници на карибските акули. . . “

— Иха-а-а! — каза момченцето и в порив на кръвожаден ентузиазъм целуна брадясалата буза на възрастния.

И възрастният за пръв път го погали.

— Ще ти донеса, колкото искаш! — каза му тихо момченцето.

И ръката на възрастния се спря неподвижна върху бузата му.

— А на тая Цецилия, големи ли ѝ били циците! — полюбопитствува Пълния с отблъскваща усмивка. — А, Нгонго?

Момченцето скочи и се нахвърли върху него, размахало здравата си ръка:

— Няма да говориш така! Няма да говориш така!

— Бре, бре, бре! — дразнеше го нападнатият.

— Остави го! . . . Леониде! — викаше възрастният, безпомощен в коритото си.

— Да! Ще го оставя! — упорствуваше момченцето. — Той ако не беше с бастун! . . .

— А, страх те е от бастуна! — каза злобно оня. — Нали си пират!

— Не ме е страх, а . . .

То искаше да обясни, че тъкмо пиратството не му позволява да се бие срещу човек, който се подpira на бастун, но не успя. Възрастният го беше придърпал към себе си:

— Хайде, хайде! Малък си още! . . . — И подаде на детето бутилката: — Почерпи ги, додето не са ни открили!

То наля коняк на единия. Наля — нямаше как! — и на другия.

Пълния изпи своята чашка и каза:

— Нгонго не пие. Нали, Нгонго? От алкохола той ще ми стане още по . . .

И показа с гримаса как лицето на Гого щяло да се изкриви още повече. Оня се усмихна страхливо.

И момченцето трябваше да отнесе на Пълния и втората чашка. Само че малко се позабави, гърбом към него.

Гого, изглежда, забеляза нещо, защото на лицето му се изписа странен израз.

Момченцето се върна към човека в коритото и му пошепна:

— Аз му плюх в чашата!

— На кого? — смаян го попита той.

— На Алварец! — каза момченцето.

Човекът в коритото погледна към леглото до прозореца и като видя. . .

. . . как в него Пълния, преобразил се в испански губернатор, с удоволствие отпиваше от чашата си. . .

. . . за първи път се засмя.

5

А на следващия ден момченцето се въртеше в манипулационната около сестра Цеци, по роман Цецилия. Тя режеше марли, нареждаше ги в стерилизационния барабан и говореше мило и разсеяно с него:

— И ще си спомняш ли за мене?

— Да. Но аз пак ще дойда!

— Непременно, ако караш пак без ръце! — обади се строго старшата сестра и си излезе.

— Не, иначе! Аз ти знам телефона! — продължи момченцето.

— Така ли? И откъде?

— Не е важно. 66-23-15.

В този миг влезе един млад болен със спортно телосложение.

— Какво стана? — каза той. И се обърна към момченцето: — Чупка, малкия!

Но то го изгледа наперено и не мръдна от мястото си. А сестра Цеци вече говореше със съвсем друг тон:

— Ами да прави каквото ще! Като е старша, та! Аз да не съм пазачка тук. Ключа го знаят всички, защо само аз да отговарям! Отде е толкоз сигурна, че е било през моето дежурство? Била ги броила! Броила, защото ѝ изнася сега така да казва! Гири ще ми вдига!

— Няма да докладва, ще видиш! — каза младият болен.

— И да докладва, няма да седна да плача я! — каза сестра Цеци.
И като каза това, измъкна кърпичка и се разплака.

Пребледняло, детенцето бавно започна да се отдръпва към вратата. . .

. . . и след малко говореше със своя познат в коритото. Другите двама играеха на карти в стаята, тъй че то пак трябваше да шепне, макар и да беше силно развълнувано.

— Ама тя знаеш как плаче! И знаеш каква е добра! — каза то.

— Нямам честта да я познавам като тебе — каза възрастният. — Но щом я обичаш повече. . .

— Ама тя понеже плаче! — повтори момченцето, раздирано от противоречиви чувства: обичаше и двамата и не знаеше какво да направи.

Болният лежеше мълчалив в коритото си и гледаше към тавана.

— Добре, ще ти донеса още! — каза тихо момченцето. — Само че не много.

Болният не отговори.

— Ще ми разказваш ли? — каза детенцето с молба в гласа.

— Ще ти разказвам — каза приятелят му, все още обиден.

„ . . . Нашите приятели седяха на морския пясък и гледаха разсланата пред тях морска карта. С тях беше и дукесата.

— Въпросът е — говореше Черния пират, — че ни трябва злато за поне пет добре въоръжени фрегати, ако искаме да превземем Вера Крус и да се разправим с това адско изчадие Алварец. . . “

— Е как? — намеси се момченцето. — Нали ще чуе!

— Кой?

— Тя! Дукесата!

— Какво ще чуе?

— Ами за Алварец?

— Е та какво?

— Ама нали му е дъщеря! — каза момченцето.

Разказвачът го погледна смаян.

— Дъщеря ли? Ти откъде знаеш?

— Знам! Дъщеря му е! Така е винаги!

— Хайде бе! А сега какво ще правим? . . .

„ . . . — „Алварец“? Ти каза „Алварец“? — прошепна дукесата, като отвори широко очи.

— Да, мила, губернаторът Алварец е моят заклет враг, за когото ти говорих! — каза пиратът.

— И мой роден баща! — прошепна дукесата и припадна.

Пиратът остана за миг мълчалив и неподвижен. И в настъпилата тишина ръката му бавно се протегна към пистолета, втъкнат в черния му пояс:

— Стани и иди на двацет крачки оттука, където. . . “

— . . . Има една много добра тоалетна! — завърши възрастният.

— Ама не се шегувай! — викаше момченцето.

— Няма шега — каза възрастният. — На тебе казвам. Бягай по-бързо! . . .

. . . Момченцето изтича до тоалетната, свърши си светкавично малката работа и се завърна. Изчакал го. . .

„ . . . пиратът измъкна пистолета си и се прицели в сърцето на

припадналата красавица. Дори и приятелите му, свикнали с кръв и жестокости, закриха очите си с ръце. Раздаде се изстрел и капачето на брилянтения медальон на дукесата, в който беше ударил куршумът, отскочи. Дукесата, невредима, отвори очи.

— Гледайте! — извика синът на пирата. Той измъкна от медальона малка бележка и прочете: — „Ти не си дъщеря на подлия губернатор Алварец. Той те откъсна от мене, за да ме лиши от наследница. Поради липса на време не мога да ти кажа кой съм, но дано истината те направи щастлива. Баща ти.“

— Сега, скъпа, нищо вече не може да ни раздели! — възкликна пиратът. И устните на двамата се сляха в дълга целувка. . . “

Момченцето прегрътна.

— Това е положението — каза неговият приятел. И побърза да продължи нататък:

„ . . . — Но нека не се разнежваме — каза Черния пират, като откъсна устните си от тези на дукесата. — Дългът над всички! За четири добре въоръжени фрегати трябва злато. Какво да правим? Холандецът се плесна по челото:

— Как можах да забравя! Капитане, когато свалихме трупа на по-малкия ви близък. . . “

И разказът за свалянето на Червения пират от бесилката се повтори с малка поправка: трупът на обесения отново бе смъкнат, но сега холандецът забеляза бележка в свитата му длан, измъкна я и я скри в кутията си за пеперуди.

— Сложил я и после я забравил — обясни разказвачът. Беше се разпалил и играеше с увлечение всички действащи лица от романа:

„ . . . Холандецът измъкна от кутията си смачканата бележка. Всички се възряха в нея.

— Нгонго мисли това карта на остров! — каза бавно негърът с ослепителна усмивка.

— А това кръстче означава мястото на съкровището! — каза готвачът италианец и запя една ария от радост.

— Но къде е местоположението му, хиляди дяволи! — каза Роско. — Тук има някаква дупка!

— Гъсениците! — проплака холандецът. — Бях поставил в кутията едни много редки гъсеници и те са изяли това място на пергамента!

Всички го гледаха мълчаливо — цяло едно съкровище беше загубено! Черния пират се обърна към него с хладна учтивост:

— Нещо да сте забелязали, Ван Лун?

— Не! — промълви холандецът. — Какво?

— Че ви говоря на „ви“! — каза пиратът. Но след миг гневът му се смекчи: — Простено да ти е! Ще се справим някак си. . . “

— Все той! — каза момченцето.

— Интелигент! — каза човекът в коритото. . .

„ . . . И Черния пират продължи, обърнат към своите приятели:

— . . . Какво да го правиш!

Лицата около него се разведриха. Благородните сърца на пи-
ратите бързо прощаваха. Някой сложи ръка върху рамото на не-
щастния учен, друг го тупна по темето, докато най-сетне той вдиг-
на очи към тях и се усмихна, разбрал, че е простен.

— Ела насам, холандецо — каза великодушно Черния пират, —
ела насам, ловecto на въздушни мечти! Едно приятелство в днешно
време е по-ценно от всички съкровища на света! Нека не оставяме
на червеите да гризят местоположението му!

И при тази последна дума той сложи ръка върху сърцето си.
Холандецът, разтърсван от ридания, се хвърли в обятията му и два-
мата останаха прегърнати. . .

. . . Докато нейде отдалече, усилващи се все повече, зазвучаха,
загърмяха аплодисменти и одобрителни викове. Пиратът се откъс-
на от прегръдката на холандеца и се поклони театрално. . .

Но на фона на аплодисментите изплува глас:

— . . . Изобщо фаворитът. . .

— . . . разочароѝа. Изглежда, синьо-белите са надценили противника си,
нещо, над което треньорите на носителя на купата ще трябва. . .

Момченцето и въззрастният се обърнаха към Пълния, който беше пуснал
гръмко транзистора си на някакво спортно предаване.

И същата вечер се случи нещо неочаквано. Когато децата в стаята заспаха,
момченцето отново се отправи в своята пиратска експедиция. Докато се гот-
готвеше да пресече в диагонал коридора, то, естествено, си представи. . .

. . . че се намира в някакъв замък. От дъното на коридора се до-
чука стъпки. То се сгуши в една барокова ниша, зад кофмпомпата,
и трима испански войници с оръжия в ръце изтрополиха край не-
го. . .

. . . То ги изчака да завият зад ъгъла, изтича до тоалетната и тъкмо се гот-
веше за следващата прибежка, от коридора се дочу този път действителен шум.
Момченцето надникна и видя, че болният със спортното телосложение много
държеше да влезе в стаята на сестрите, а сестра Цеци отвърше пнешком му
отказваше.

Отказваше, отказваше, докато го пусна.

И имаше при това на лицето си един израз, съвсем неприлягащ към образа
ѝ в романа.

Момченцето се върна на пръсти в стаята със спящите деца и се зави през-
глава, тъй че само от потрепването на одеялото можеше да се отгатне какво
чувствувѝ.

6

Но на другия ден пък се случи нещо много радостно! Приизитацията мина
Професора. Той започна с циганчето, което беше прието преди два дни.

— Как се казва? — попита гръмогласно.

— Ромео — каза майка му, която беше допусната да го наглежда. (Нямаше
достатъчно санитарии в отделението.)

— Ликвора на този Монтеки! — каза Професора и мина към леглото на
момченцето. — А тоя колоездач?

Провери с гуменото чукче рефлексите му. Чукна на края и върху гипсиратата му ръка. И то с усмивка я отметна нагоре.

— И от шега разбира — измърмори Професора.

— Добре е. Тези дни го изписваме — каза доктор Атанасов.

Детето се изплези от радост.

Но Професора избоботи:

— Защо тези дни? . . .

И момчето си прибра езика.

— . . . Щом е добре, още утре! — продължи той.

И момчето изплези езика си, още по-силно отпреди. . .

. . . И вечерта отвори вратата на познатата стая. Цяло сияеше.

— Имам една новина да ти кажа, ама няма да ти я кажа!

Последните думи изрече забавено, защото видя, че човекът в коритото беше сложил пръст на устни.

— Не е за това — прошепна момченцето, за да не го чуят другите двама.

— А за какво? — каза човекът в коритото, като се мъчеше да скрие от него и от другите бутилката коняк. Явно беше пил.

— Няма да ти кажа. Първо ще ми разкажеш всичко до края!

— До края има много.

— Ама няма кога! — каза момченцето, но възрастният не усети, че новината за изписването танцуваше в него.

— Сега не може! — заяви той почти сърдито.

Момченцето схвана думите му неправило и смутено каза:

— Аз тогава ще изляза!

Възрастният го погледна, усети недоразумението.

— Този път не е за това — каза той и като че ли поомекна: — Разбрал си, а?

— Голяма работа! — каза момченцето. Но все пак се възползува от момента: — Ще разказваш, нали?

Възрастният кимна и огпи от коняка, вече открито, защото Пълния и Го-го бяха излезли да гледат телевизия.

„ . . . Нашите приятели продължаваха да стоят на пясъчния бряг пред разгънатата карта. Дукесата с професионална ловкост превързваше главата на Черния пират.

— Аз ще дам моите скъпоценности. . . — започна тя, като откопча брилянтения медальон, който я беше спасил. . . “

— Няма да го взима! — рязко се възпротиви момченцето.

И разказвачът се подчини на желанието му.

„ . . . — Мадам — каза пиратът. — Родът Фербанкс никога до днес не е приемал дарове от дами, колкото и. . . “

— Не за това! — каза момченцето. — Не я искам!

— Как не я искаш бе! — учуди се възрастният.

— Да участва! — каза момченцето.

— Защо? Не му е дъщеря, нали се разбрахме?

— Не за това! — пак каза то. — Тя. . . с един летец. . .

Възрастният го погледна с нетрезв поглед и каза:

— Прав си. Жена на борда носи нещастие. . . Може и без тях! Може и без изкуство! Без всичко може! Значи, описваме я? Решено?

— Да! — каза твърдо момченцето.

— Макар че май тя ни отписа. . . — прибави възрастният. . .

... И невярната дукеса се изпари от морския бряг, като остави финансовия проблем нерешен. . .

„... — Всъщност защо ни трябват съкровища и кораби! Ще влезем като рибари в пристанището и ще се вмъкнем тайно в крепостта му! — каза Черния пират и като смъкна недовършената си превръзка, заповяда с металически глас:

— Курс: север-север-изток! . . .

... И вече на борда на малкия кораб Роско повтори командата му:

— Север-север-изток!

— Мълчаливият Пенджаб завъртя руля.

И „Есперанс“ запори смарагдовите вълни по посока на Вера Крус. . .

... Рибарска лодка се приближи към брега, точно под стълбището, което водеше към крепостта на Алварец. Пясъкът изхрущя под кила ѝ. Натоварени с мрежи и кошници, нашите приятели слязоха на брега, викайки:

— Роба! Роба!

Към тях се приближи постовият и огромният италианец моментално го задуши в прегръдките си. . .

— ... И започна голямото нападение. Една атака — майката си трака! “ . . . — каза разказвачът.

Момченцето го погледна в недоумение — не беше чувало досега такива думи от него.

„... Пътят към крепостта беше открит и шестимата, захвърлили камуфлажа си, запълзяха по стъпалата. Нещата се развиваха според плана, когато изведнъж Роско се обърна назад и процеди:

— Карамба!

Завършващият колоната Ван Лун, забравил всичко, вървеше, без да се крие, като сомнамбул след една пеперуда. Той замахна с мрежичката си и я хвана най-сетне, но при движението откърти някакъв камък, който с грохот се търкули по склона. Шумът привлече вниманието на стражата, заби камбана, запукаха изстрели. Един куршум улучи дългокракия холандец и той падна. Пеперудата изхвъркна на свобода между сгърчените му пръсти. . .

— „Кризалидоптера американа!“ — промълви Черния пират. (Бъркаше името, разбира се, но смисълът на думите му беше ясен: нещастният учен бе осъществил мечтата си.) — Напред! . . . “

— Ама наистина ли умрял? — запита с нажалени очи момченцето, това беше първата смърт на негов приятел в разказа.

— А не, нашега! — каза безжалостно разказвачът. — Хайде за бог да го прости!

И отпи от коняка.

„... Но горе от един бастион губернаторът Алварец (разбира се, с образа на Пълния) викаше злобно. И от входа на крепостта, в по-

ток, който сякаш нямаше край, вече прииждаха, тичаха надолу по стълбището неговите хора. . .

— . . . в брони и шлемове, с алебарди и аркебузи. Те стигнаха до. . . — говореше разпален човекът в коритото.

— С какви бузи? — прекъсна го момченцето.

— С ярки! — каза възрастният. — С много ярки бузи! Били пияни защото, За кураж!

— Ама и ти! . . . — каза момченцето. Беше забелязало неестествената възбуда на разказвача. Но той не му обърна внимание.

„ . . . Беше дошъл редът на Роско.

— Вие продължавайте! — изкрещя той и привлече към себе си почти целия гарнизон с вик: — Идвайте, кучета!

Враговете се хвърлиха срещу него. Той повали едного, повали втори, трети, но силите бяха неравни и двамата „черни“ пирати — големият и малкият — видяха отдалеч как храбрият им приятел изчезва сред купа от испанци. . . “

¶ — Ама и той ли? — каза плачливо момченцето. Петимата пирати го бяха осиновили в разказа и то сега ги губеше един след друг.

— Всички! — почти извика разказвачът и сам направи познатия жест на Роско. — Ако ще плачем, да плачем! Като не съм ги изиграл, сега ще ги измра, всички!

„ . . . Нямаше време за губене, защото нова група от гарнизона, неочаквано изникнала от страни, ги нападна. Сега готвачът-италианец се насочи срещу тях. Той извади голямата като диня валчеста бомба, която беше мъкнал дотук, за да разбие с нея зида на крепостта, запали (с модерна запалка) фитила ѝ и тръгна грамаден срещу испанците. Отсреща му стреляха, улучваха го, но той продължаваше да се движи към тях и когато ги стигна — а тестояха приковани на място от неговата храброст! — черният облак от избухването закри всичко. Само италианската оперна ария се носеше във въздуха. . . “

— Но защо и него? — подсмъркна момченцето.

— Защото е роман, защо! — му отговори разказвачът. — Ако не беше роман, щеше да се нареди някак. Приятелството е приятелство, но не знам дали ме разбираш. . .

„ . . . И планът продължаваше да се развива. Башата и синът, следвани от негъра и малаеца, бяха стигнали до подножието на крепостта. Нгонго хвърли ласото си, закачи го за една издатина на бойницата горе и сам се засмя на ловкостта си. Но това беше последната му усмивка: видял един стрелец, който се целеше в малкия пират, той издърпа момчето зад себе си и срещна отправения към него смъртоносен куршум с бронзовата си гърд. . . “

Момченцето вече приемаше поголовната смърт на пиратите. Само преглъщаше.

¶ „ . . . Тримата се наведоха над умиращия, но пак гърбваше да бързат и един след друг се закатериха нагоре по въжето. Последен беше Пенджаб и когато испанците, дотичали отнеиде, се закате-

риха и те след тримата и успяха, почти до самия зъбер на стената, да го хванат за глезените, гласът на верния малаец прозвуча за първи и последен път.

— Сбогом, капитане! — извика той, отсече с верния си нож вържеето над себе си и рухна заедно с преследвачите в пропастта. . .

Но бащата и синът (плачещ и подсмърчащ) бяха вече горе на площадката. Там разтреперан стоеше Алварец. Черният пират се нахвърли срещу последните му защитници. Прободе одного, съсече втори с ръба на лявата си ръка, хвърли трети в бездната. Пистолетите му улучваха винаги и сякаш се зареждаха сами. Безстрашен, хладнокръвен, с щръкнали мустаци и развята коса, ослепително усмихнат, той беше невероятно красив. . . “

— И-и-и, ама си! — не можа да се сдържи момченцето, забравило за миг измрелите си приятели.

Човекът в коритото, моментално изтрезнял, го погледна:

— Кой? — каза той. — Аха! Да, „ама съм“!

Увлечението му се беше изпарило.

— Защо? — каза момченцето, усетило промяната.

— Ами защото — каза с отвращение разказвачът, — защото тоя твой пират, другарю Термопилски, е един пъзльо, един егоист и един синоним! . . .

— Защо?

— Защото никакъв обет не бил дал! . . . И изобщо бил един предател бе! . . .

— Не е вярно! — извика момченцето, отново със сълзи в очите. Но другият не го чуваше:

— . . . Един капитулант! . . . И не му бил никакъв баща! . . .

— Баща му е!

— . . . И когато Алварец се появил, той хвърлил шпагата си и паднал на колене. . .

— Не е вярно! Измисляш! — викаше през плач момченцето. — Напил си се ти. . .

— . . . И му казал: „Това момче ти плю в чашата! И краде ампули! . . . “

Момченцето вече не викаше, а само го гледаше с омраза. Сълзи браздяха бузите му.

Това вече действа. Човекът в коритото млъкна и сякаш, видял го за пръв път, промени тона си:

— Ама чакай сега! Защо плачеш?

— Защото. . . — каза, подсмърчайки детенцето.

— „Защото, защото“! — подигра му се той. — Ама ти не разбра ли?

— Какво да разбера? — каза момченцето с надежда в гласа.

— Ха, той дори не е разбрал какво не е разбрал? Ти не отгатна ли защо паднал на колене?

— Защо?

— Ами това било само хитрост. . .

„ . . . И на крепостната площадка Черният пират, коленичил пред тържествуващия губернатор, внезапно дръпна килимчето под него и Алварец се преметна във въздуха. Той скочи на крака, но Роско, холандецът, Нгонго, Пенджаб и готвачът го бяха обкръжили. . . “

— Ама те нали? . . . — каза момченцето.

— Престорили се само! — каза разказвачът.

„ . . . Петимата му показваха с пръсти буквата „А“.
— Ти мислеше, че това „А“ значи „апендикс“, а то значи „Алварец“ — каза с безжалостен поглед Черния пират. — Това е знакът на твоята смърт! . . . “

Но при тази дума човекът в коритото замлъкна. Лицето му отново беше се помрачило.

— И после? — каза момченцето нетърпеливо.

— После — утре! — каза той, отново с почти яден поглед.

— Ама не може! — каза момченцето. И с просияло лице най-сетне съобщи закъснялата си новина: — Утре ме изписват!

Но новината му още повече влоши положението.

— Така ли? — каза бавно възрастният. — А нали трябваше да ми свършиш някаква работа!

— Ама. . . — почна да се оправдава момченцето.

Но в този миг откъм коридора влязоха Пълния и Гого. Телевизията беше завършила.

— Кой си е пуснал душата? Ти ли бе, пръдльо? — каза Пълния към момченцето. По-отвратително изражение досега не беше имал!

Момченцето скочи, побледняло от гняв.

— Не съм! Как не те е срам!

— А, не си! Не усещам аз?

— Нищо не усещаш! Само измисляш!

— Барут е имало тука! — продължи Пълния, вече със смях. Явно беше замислил номера си предварително. — Но и ние сме готови за нападение. Нали, Нгонго?

— Годови зме! — отзова се другият, като вдигна палтенцето на пижамката си.

— Тогава зареди оръдието! Насочи го към тая „Трасперанца“! . . . Огън!

Всичко — завършило с отвратителния звук, издаден от криволикия — се беше развило така бързо, че болният в коритото не успя да реагира. Той само се надигна и разтреперан от ярост, каза:

— Слушай, ти! . . . Ти си. . . ти знаеш ли какво си? . . .

Но Пълния продължаваше да се смее:

— Няма „слушай“! Няма „знаеш ли“! Ние сме откъм Алварец! Нали, Нгонго?

— Да! — отзова се отново бащата на милото момиче от техникума.

— Колко ултиматуми ви дадохме? Хайде! Второ оръдие — огън!

И за втори път откъм криволикия се разнесе вулгарният звук.

— Ха-ха-ха! Браво, Нгонго! Голям артилерист си! Видяхме им сметката! — смееше се Пълния. . .

. . . И нанстина (може би видян този път от възрастния в неуспешен опит да се обърне всичко на весело) прекършеният връх на корсарската мачта бавно потъна в морето. Жалък, с прилепнала коса и провиснали мустаци, Черния пират едва успя да изплува на повърхността, да се хване за някакъв отломък от кораба и да издърпа от зелената бездна сина си, който вече се давеше. . .

. . . Отвратителният шегаджия и помощникът му бяха излезли. Двамата — възрастният и момченцето — млъчаха. Във връзка със станалото нямаше какво да се говори. Момченцето каза само:

— Обади го на професора!

Но възрастният поклати глава:

— Не сме деца, да се обаждаме.

И двамата замълчаха.

— И значи си тръгваме, а? — каза възрастният след малко.

— И на мене ми е тъжно — каза момченцето.

— Виждам — каза възрастният. — Много.

— Ама защото тук всички са по-малки от мене, а пък в нашата махала. . . — оправдаваше се то.

— А аз по-малък ли съм? — каза възрастният.

— Да, ама. . .

Възрастният мълчеше.

— Ще ти донеса ампулките! — каза момченцето в отчаян опит да го разведри.

— Карай! — каза възрастният. — То се разбра.

— Ама аз ги взех вече! — каза момченцето.

— Как си ги взел? Кога?

— Днеска! В шкафчето ми са! Сега ще ти ги донеса!

Възрастният искаше може би да го спре, но момченцето беше изскочило навън. . .

. . . То изтича по стълбите нагоре и без да се връща в своята стая, се насочи направо към стаята на сестрите. Вратата ѝ не беше заключена, но както трябваше да се очаква, ключето от катинара за шкафа с лекарствата не беше на познатото място — зад бурканчето с термометрите. Детенцето се огледа и започна да търси.

В джобовете на престилките.

В чекмеджето на масата.

Нямаше го. То сложи някаква табуретка до железния шкаф, стъпи на нея и започна да шаря с ръка над шкафа.

Напила нещо и се надигна на пръсти, за да го хване.

Но табуретката беше на колелца и тръгна.

Детето загуби равновесие и разперило гипсираната си ръка, се стовари на мозаичния под. . .

. . . Разбира се, веднага дотичаха старшата сестра, един санитар. Вдигнаха го, питаха го:

— Какво ти е?

— Падна ли?

— Какво правиш тука?

— Къде те боли?

Момченцето хълцаше объркано и не чувствуваше как сълзите от болката и уплахата се търкаляха по бузите му. Толкова му беше, изглежда, цялото пиратство! . . .

. . . Върнаха го на ръце в леглото му. Стаята се беше събудила. Пристигна един непознат дежурен лекар. Детето лежеше бледо и отпаднало.

— Как се казваш?

— Леонид.

— Леонид кой?

— Христов Колев.

— Баща ти къде работи?

— Не знам — каза момченцето след пауза.

Лекарят го погледна малко учуден.

— Е, я да видим този гипс! . . . Нищо му няма. . . Някъде да те боли?

— Не — каза едва-едва момченцето, объркано и уплашено.

— Главата? . . . Тука? . . . А тука? . . . А като натисна?

— Така — малко. . . — каза момченцето.

— А да ти се вие свят?

— Не ми се вие.

— Разкопчайте го! — каза лекарят към старшата сестра.

Опипа му ребърцата. Преслуша белия дроб и сърцето. Няколко загрижени лица го гледаха.

— Разправи сега: как стана?

— Не знам — каза момченцето с бавен, идещ отнякъде далече, глас.

— Е, не знаеш ли, че си паднал?

— Паднал съм . . . — повтори след пауза момченцето.

— Но как? Не помниш ли? Как падна?

Момченцето само поклати глава. Очите на старшата сестра го гледаха, изпълнени с жалост.

— А преди да паднеш, нищо ли не си спомняш?

— Нищо — прошепна малкото. Езикът му се заплиташе.

Къде беше първото живаче, което сновеше преди из коридорите? Не приличаше на себе си.

— А къде си ходил? Играл ли си на нещо?

Пауза.

— Не помня.

— Да не си отивал по нужда и да си сбъркал вратата?

Пауза.

— Не знам. Не помня.

— Друг път да са ти казвали, че ходиш нощем?

— Не са.

— А да си се попикавал?

Въпреки напрегнатия момент момичетата от стаята — глупачки! — се засмяха и дежурният лекар ги погледна строго.

— Не съм се попикавал — каза отнейде далече и все пак обидено момченцето.

— А какво си спомняш последно?

— Как последно? — каза уморено детенцето.

— Така, последно. Какво си спомняш? Къде си сега?

— В болницата — каза бавно момченцето. И споменът изплува сякаш от някакви дълбочини: — Утре ме изписват.

— Да, да — каза лекарят повече на себе си. — Ти скачай нощем, пък ние ще те изписваме! — И като се обърна към сестрата, нареди: — Никакво движение. Подлога. Едно аналгинче и банка манитол. . .

. . . След малко сестрата се върна с банката и спринцовката, а санитарят донесе статива за системата. Момченцето изтърпя бодването, без да охне.

— То вени като вени ли са! — говореше сестрата. — Но то й е герой! — закрепи иглата с лейкопласт, свърза я с тръбичката, зави го и му пожела лека нощ.

След което седна на столчето до него.

7

— И не си спомняш как си паднал, защо си бил там? — го разпитваше на сутринта доктор Атанасов. Беше редовната визитация и след него вървяха старшата сестра, сестра Цеци и един стажант.

— Не си спомням — каза момченцето.

— А какво си спомняш?

— Като си легнах.

Доктор Атанасов се обърна към децата в стаята:

— Някой да го е виждал друг път да става нощем?

— Аз го видях, другарю доктор. Вчера стана! — обади се Ромео. — И вчера стана!

— Сомнамбулизъм — каза бързо стажантът.

— Възможно. Но инак нищо обективно — каза доктор Атанасов. — И все пак тази амнезия. . . — и като се обърна към старшата сестра, нареди: — ЕЕГ, скенер. И дъната, разбира се. . .

. . . После се появи майка му. Беше дошла с куфарче и бонбони да го взима, а вместо това ѝ съобщи, че, изглежда, е паднало, и затова биха искали малко да го задържат. Тя и стажантът стояха край леглото на момченцето и стажантът пространно ѝ обясняване, за да я успокои:

— Нищо страшно — казваше той, — но трябва да сме сигурни, че няма комозио, тоест, мозъчно сътресение. Разбирате ли мозъкът, като извънредно важен и деликатен орган, е обвит от три ципи — дура матер, пия матер и арахноидея. . .

Майката на момченцето го гледаше все по-уплашена. Но той продължаваше:

— Временната ретроградна амнезия може обаче да бъде съвсем безобидна, така че. . .

Майката беше вече съвсем ужасена и не го доизслуша:

— Лъони, майка, не си ли спомняш бе? Какво правеше там? . . .

Но момченцето само вдигна рамене. . .

. . . И малко по-късно легеше на дъската под бялата тръба на рентгеновия апарат. Лаборантката му говореше:

— Допри с нослето тази черта. . . Така. . . Сега не дишай!

Апаратът избръмча: бззз!

— Сега можеш да дишаш. . .

Тя смени касетката.

— Сега завърти главата си насам. . . Така. . . Направи си ръката на юмруче и подпри бузата! . . . Така. . . Сега не дишай! . . .

. . . Тя се наведе със страшен израз над него и прибави:

— И няма да дишаш, докато не кажеш тайната! . . .

. . . А сега в друг кабинет едно голямо око се старееше да проникне през зениците му с някакъв тънък лъч. . .

. . . А след това — в полутъмна стайчка — му бяха сложили главата в гумен шлем, от който стърчаха безброй електроди, свързани с жици. . .

. . . до него стоеше губернаторът Алварец и се смееше злорадо:

— Ха-ха-ха! . . .

. . . А сега му бяха вмъкнали главата в бялата кухня на някакъв огромен апарат и през прозорчето, свързващо стаята на апарата със стаята на лекарите, можеха да се видят върху екрана редуващите се срезове на мозъчното му. . .

. . . А когато го връщаха на количка, трябваше да чакат на долния етаж асансьора точно пред стаята на човека в коритото. Вратата беше полуотворена, но неговият приятел гледаше настрани и не го виждаше. Момченцето не посмя,

кой знае защо, да му се обади и така остана в количката да го гледа с бледа усмивка.

Само в последния момент, когато санитарят вече го подкарваше, човекът от коритото случайно премести погледа си и смаян отвори уста.

Но това беше всичко. . .

— Я да го видим сега тоя господин! — избоботи Професора, като отмахна одеялото му. С него бяха влезли всички: доктор Атанасов, старшата сестра, сестра Цеци и стажантът. — Твоят приятел ти изпраща поздрави. Много си го уплашил бе! Е, как стана тая работа?

— Не помня — каза момченцето.

— Така. — каза Професора и прибави тихо, доколкото можеше: — А той да те е праснал за нещо, и това не помниш?

— За нищо не ме е праснал! — каза момченцето.

Професора се обърна към другите:

— Сериозен случай. А ръката проверихте ли? Контузията е отядно, значи отядно разперването на пръстите трябва да е затруднено. — Той се обърна към момченцето: — Я си разпери лявата ръка!

Момченцето разпери пръстите на гипсираната си ръка.

— Опитай сега с дясната!

Момченцето се опита, но не успя. Пръстите му стояха залепени.

— Не мога — каза то.

— Типично! — гръмко каза Професора, като вдигна ръката му. И прибави към другите, които едва забележимо се усмихваха: — Защото не знае колко долара ни струва една скенограма...—После като подаде на момченцето рентгеновата снимка, която държеше, каза: — Това можеш да си го запазиш за спомен. Хайде сега слез! . . . Трябва му движение. Къде са му пантофките?

Изчака го да се обуре и край шпалера на останалите го изведе от стаята. . .

. . . Бяха много смешни двамата — огромният лекар и дребното момченце — както вървяха, ръка за ръка, по коридора. . .

. . . А в стаята на тримата Пълния и Гого спяха. Вратата скръцна и човекът от коритото се надигна, учуден и уплашен:

— Защо си дошъл? Нали трябвало да лежиш!

— Вече не трябва — каза момченцето. — А ти как разбра?

Говореше тихо, за да не разбуди другите двама. Седна на леглото му.

— Чу се по цялото отделение — каза възрастният.

— Като избумках ли?

— „Разчу се“, исках да кажа. И какво стана? Как падна?

— Ами като се пресегнах. Понеже не бях ги взел. Аз те излъгах. И столчето — дзззът! И аз — дранн!

Възрастният затвори очи.

— И ти „дран“! — каза той. — И сега как си?

— Ами те мислят, че имам комоцио, ама аз нямам. Те защото не си спомням.

— Какво не си спомняш?

— Как съм паднал.

— Е как, нали си спомняш?

— Ама аз на тях казвам, че не си спомням! Как не разбираш!

Възрастният го погледна.

— Разбирам — каза той. — Почвам да разбирам.

— Те искаха да им издам тайната ни, ама аз не им я издадох! — продължи то. Съвсем не изглеждаше вече болно и отпаднало. — И те ме измъчваха с различни апарати и ме хвърлиха да гния!

— И докога смяташ да гниеш? — запита възрастният, като търкаше челото си.

— Професорът каза, че ще ме пуснат. Аз и него излъгах. Може да се преструва, че ти е приятел! Ти нали казваше. . .

— Е да, казвах — каза възрастният и го погали.

Момченцето му показва рентгеновата снимка, която беше взело със себе си.

— Той ми я даде. Ще си направя флаг!

Възрастният го изгледа, развеселен и ужасен едновременно.

— Само че няма кости отдолу — каза със съжаление момченцето.

— Трябвало е да си кръстосаш ръцете, като са те снимали — каза възрастният.

Момченцето се засмя тихо.

— Сега ще ми разказваш ли?

— Има ли съмнение? — каза възрастният.

— Понеже не можах да ти взема ампулите — каза тихо и малко виновно то.

— Ампулите на акулите! — каза също тихо и също малко виновно възрастният.

— Ама можеш ли вече да спиш?

— Тази нощ не можах — каза възрастният. — Но вече се оправям.

— И ти се върна паметта?

— Съвсем! Особено след този твой флаг!

— И не ти трябват вече?

Възрастният завъртя отрицателно глава.

— Е хайде, почвай тогава!

И възрастният тогава почна:

— . . . „И така, понеже техният враг и този път беше успял да се измъкне от крепостта. . .

. . . големият Черен пират и малкият Черен пират стояха отново на носа на „Есперанс“ и гледаха синята като индиго ивица на хоризонта. Вятърът издуваше платната над тях. Вълните шумяха.

— Какво виждам? — каза големият пират, взирайки се в далекогледната тръба. — Оня парцал, който виси на каравелата отсреща, не е ли флагът на Испания?

— Той е! — извика малкият, като размахва знамето си (направено от рентгенова снимка).

— А оня негодник на палубата му не е ли нашият стар познат Алвареш?

— Той е!

— Е, тогава какво чакаме? Напред!

Големият пират направи крачка и веднага се разбра, че куца с единия крак.

Малкият го погледна учуден. Но той каза:

— Какво гледаш? Че съм малко екзекуциран ли? Най-страшните пирати и режисьори са куците!

Бързо се изкатери на ръце по въжената стълба до грот-кливера и пак на ръце се спусна на палубата; измъкна с лявата ръка пистолет и улучи една (консервена) кутия на трийсет метра от него, а с дясната хвърли нож, който забръмча, забит в главната мачта.

И двамата се разсмяха с басов и писклив пиратски смях. . . “

... И в този миг смехът на момченцето се превърна в някакво преглъщане. Пълния се беше събудил, беше го издърпал за вратлето с извитата дръжка на бастуна си и сега го налагаше с шамари:

— Абе ти, копеле, пак ли се появи бе? Аз на тебе казвах ли ти, че няма да стъпваш тука? Аз на тебе казвах ли ти? Човек не може. . . Не си гледат хала, театро ще ми правят! . . .

Момченцето едва се изтръгна от ръцете му, раздърпано и разплакано, и хлипаше, раздрусвано от плача, в ръцете на човека от коритото:

— Що ме бие бе? Що ме бие? Да не ми е баща!

Привидно спокоен, загледан в тавана, приятелят му тихо каза:

— Ти ме питаше май какво е „абордаж“?

И заслепен от ярост, забравил за коритото, се извъртя с рязко движение, сграбчи бастуна на Пълния и дърпайки го, започна да придвижва своето легло па колелца към неговото.

Изплашен, Пълния пусна бастуна, но другият го закачи с удар за една от пръчките на леглото и продължи да дърпа.

Момченцето, а с него и събудилият се от шума Гого, гледаха замръзнали (Гого — с някаква смес от страх и радост) как сантиметър след сантиметър той се приближаваше към противника си. . . Но колелцата на тежкото легло се въртяха мъчително, със скрибуцане и на края спряха.

И тогава с лице, върху което се бяха изписали болка и гняв, човекът от коритото се изправи на крака. . .

... И отнейде долетя мъжественият хор на пиратите:

— „Йохохо! . . .“

* * *

И това е краят на разказа. Следват:

Входът на голямата болница.

Музиката, която е прозвучала в началото, чиста и висока.

Заклучителните надписи.



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА СТРАНАТА СЪВЕТСКИЯ ФИЛМ „ЕМЕЛЯН ПУГАЧОВ“

НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА КАДРИ ОТ ФИЛМИТЕ „ПОД СЪЗВЕЗДИЕТО „БЛИЗНАЦИ“ (СССР) И „ПОД СКАЛАТА НА ЯЗОВЕЦА“ (ЧЕХОСЛОВАКИЯ)



