



КИНО
изкуство

2

Съветското кино и развитието на традицията на руската култура

ЛЕОНИД КОЗЛОВ

Бих искал да спомена за някои процеси, които се извършват в съветското кино през последните 10—12 години. Те са симптоматични и макар да е трудно да ги съобщим и приведем към някаква формула, те са забележими за всеки, който се занимава със съветско кино. Може да се каже, че историзмът на художественото мислене, който винаги е бил присъщ на съветското киноизкуство, от средата на шестдесетте години е придобил нови черти и свойства. В най-значителните произведения на киното се откроява стремеж към по-обособен историзъм. Авторите по нов начин, по-често и по-свободно се обръщат към материал от минали епохи. Отново става актуален и важен проблемът за поставяне на класически сюжети, но и в трактовката на съвременността вниманието към връзката между различните временни пластове прераства в особен интерес към традициите на националния живот, към отразеното в тези традиции първоначално на човешкото общечитие. Движейки се напред заедно с общото движение на духовния живот на нашите съвременници, киноизкуството идва към взаимозависимостта, която на времето бе определена от Юрий Тинянов така: „интересът към миналото е едновременно с интереса към бъдещето“. Струва ми се, че това отговаря на дълбоките духовни и творчески потребности на изкуството, което поставя на същите въпроси на живота. Във връзка с това самият проблем за традициите и в частност за националните традиции става предмет на специален интерес, предмет на разглеждане и изследване. Именно на това бих искал да се спра.

Този интерес към традициите безусловно заема свое определено място в общата социално-политическа, идеологическа и духовна ситуация на днешния ни живот. Във връзка с това искам да напомня думите на Леонид Илич Брежнев от доклада по проекта на Конституцията, които вече бяха цитирани от Юрий Ханютин — че в Съветския съюз, както е известно, е изградена нова историческа общност от хора — съветски народ. Социално-политическото единство на съветския народ не означава изчезване на националните различия. По-нататък става дума за неотклонно извършващото се сближаване и взаимообогащаване на духовния живот на съветските народи. И ето под този знак, през този зрителен ъгъл вероятно трябва да се разглежда проблемът за националните традиции.

Традицията не е формално понятие, то е духовно, ценностно. На мен би ми се искало да подчертая, че под национална традиция трябва да се има пред вид онова, което дадена нация не само носи в своето развитие, но и внася в общото развитие на народите, в диалога на културите, в движението на интернационалната култура. В това отношение ми се струва, че не е плодотворно да се търси „чистата“ национална специфика, в културата и в характера на дадена нация да се търси своеобразното и само своеобразното, своето и само своето, от личителното и само отличителното. Този път би ни довел до формална етнографска повърхностност. За националния характер и за националната традиция трябва да се говори като за единство от качества и свойства, от особеното и общото, за това, как в този национален характер се индивидуализира някакво общокултурно, общочовешко съдържание. При такава постановка на въпроса, струва ми се, нашата мисъл ще бъде предпазена от крайности, които водят или към национален изолационизъм, или обратното — към извън-национално, космополитично разглеждане на въпроса.

Темата, на която ще се спра, е „Съветското кино и развитието на традицията на руската култура“. Бих искал да предложа на обсъждане и разглеждане някои размисли по този повод. И да се обърна преди всичко към историята на съветското кино, започвайки от 20-те години.

През двадесетте години в етапа на блестящо новаторство, в етапа на откриване на новите възможности на киното като изкуство се създаде много своеобразна ситуация: най-радикалното, най-значителното, най-плодотворното и влиятелно обновяване на киното се извършваше под знамето на борбата с традициите или поне на преразглеждане на традициите. А sneзи художници в киното, които по онова време просто следваха многократно проверените закони и принципи на традициите, заемаха може би достойно, но не определящо място в общия процес. Резултатите от техния труд по своята значимост далеч отстъпваха на

творчеството на онези майстори на киното, които нарушаваха традиционните закони. Тази ситуация вече отдавна е получила необходимото обяснение. Преди всичко в етапа на своето изграждане киноизкуството не би могло да реши вътрешните си естетически проблеми или дори да ги постави, докато се намира в притегателното поле на по-старите изкуства и тяхната образна култура. На това обръща внимание още Бела Балаш. Що се отнася до руския съветски кинематограф, то неговото положение бе нееднократно разглеждано в трудовете на съветските историци, които — от Николай Михайлович Пезуитов до Александър Василевич Караганов — са зафиксирали тогавашните притегляния и отблъсквания, определящи особеностите на процеса.

По обикновената логика за възприемане и унаследяване на традициите младото съветско кино имаше пред себе си две различни области и съответно две различни равнища, на които можеше да се опира или да не се опира. Качественото различие между тези две равнища беше извънредно голямо. Това бе, от една страна, художествената култура на по-старите изкуства в дореволюционното и предреволюционното време, достигнала в различните си направления много високи степени на естетическо и формално развитие, а от друга — културата на дореволюционното руско кино, което при цялата си интензивност на развитието не можеше да се сравни със съседните изкуства нито по културата на формата, нито по ценностното ниво на своето естетическо съдържание. И ето че новият кинематограф, който се свързваше с революционната действителност, не можеше да се постави в зависимост нито от едното, нито от другото ниво. В онзи момент беше невъзможно киното да наследява пряко и осъзнато старите изкуства преди всичко защото то трябваше отначало да намери себе си, своята специфика, да открие своите закони на поетиката, своята собствена система от контакти с действителността, т. е. да се определи като самостоятелно изкуство. Що се отнася до дореволюционното и предреволюционното кино, то неговото реално и подлежащо на усвояване наследство беше ограничено с чисто професионалната, техническата, приложната култура по отношение на основните естетически задачи и цели на новото изкуство. От това наследство новото кино трябваше да се отказва много решително. Оттук възникваше и патосът на отказа от традициите, който за художественото новаторство в съветското кино от 20-те години имаше значително по-голямо значение, отколкото за новаторството във всеки друг вид изкуство. Преднамерено огрубявам картината, тъй като пълно и тотално отказване и освобождаване от традицията не би могло изобщо да има. Но на това ще се спра по-нататък. А сега, какво е традиция?

За изкуството този термин означава идейно-художествения опит, предаван приемствено и отново възпроизвеждан, опит, който запазва своето значение и ценност в продължение на исторически отрязък от времето. Много е важно да се има пред вид, че този термин обхваща както процеса на предаване — „традиция“, така и самото съдържание на предавания опит, това, което би могло да се обозначи с думата „традитум“. В този план са извънредно показателни движенията на изкуството през 20-те години и тогавашните естетически размисли. Революцията, с всичките ѝ последствия за естетическото съзнание, наложи необходимостта към художествената традиция да се подходи не като към дадено, а като към проблем. В резултат на това художествената традиция, както и всяка друга, в първите следреволюционни години се оказа като че ли под въпрос. Това пряко се отнася към тогавашното новаторство на революционния авангард в киноизкуството.

Тук е необходимо също така да се направи разлика между двете понятия, които понякога се смесват: традиция и култура на миналото. Културата на миналото за всяка нова генерация е предмет на активно усвояване и овладяване. Това напълно се отнася и към художниците-новатори от следреволюционното поколение. Но в самия състав на тази усвоявана култура е необходимо да се различат два аспекта — изграденият фонд от ценности и изградените форми за тяхното развитие и възпроизводство. Традицията в своя специфичен смисъл — предаване, е изградена в културния опит на миналото форма за развиване на ценностите, форма за тяхното унаследяване, която по определен начин проявява и акцентира съдържанието на тези ценности. Именно в това си качество традицията се е възприемала от новаторите на културата през 20-те години — като форма за унаследяване, узаконена от миналото. А тъй като съдържанието на културата, и настоящата, и миналата, в името на целите на културната революция е трябвало отново да бъде разглеждано и отново оценено, традицията като такава е била подложена на съмнение и отричане. Новаторите от 20-те години подхождат към културата от миналото като към фонд от ценности, които те усвояват отново и свободно и отхвърлят традицията като предопределена от миналото форма за унаследяване. Така са се разширявали възможностите за развитие. С помощта на такова нетрадиционно усвояване на културата от миналото са се избирали онези варианти и модели на развитието, които са били необходими на новото и в името на новото. Без това отстъпление от традицията надали би бил възможен качественият скок, който се прояви в художествените открития през 1925—1926 г., когато бяха създадени „Броненосецът“, „Потьомкин“, „Майка“, и „1/6 част от света“. Именно в този момент, както е известно, съветските кинематографисти внесоха своя общопризнат и решителен дял в самоопределянето на киното като изкуство.

От друга страна, макар това да бе необходимо в дадената историческа ситуация, такова отхвърляне на традицията таеше в себе си потенциална опасност, във всеки случай таеше в себе си риск. Това е свързано дори не толкова с културния нихилизъм, който понякога се приписва на художниците от „левия“ фронт. Още веднъж е необходимо да се напомни, че за нашите „леви“, във всеки случай за онези от тях, които останаха в историята на съветското изкуство, които внесоха в нея истински, а не мним дял, съвсем не е бил характерен културният нихилизъм. Изключенията тук са малки и преходни. Дори младите Козинцев и Трауберг, към които впоследствие нашата критика имаше строги изисквания, дори те в най-отчаяните си експерименти от началото на 20-те години не загубваха патоса и изчерпателността на истинското овладяване на културата, макар и не на тази култура, която се е посочвала от традиционните разбиращения като висока и академична. Културният нихилизъм в началото на 20-те години възниква по-скоро като плод на умозрително теоретизиране (например теоретичите на Пролеткулта), отколкото като следствие на творчески постановки. Тази умозрителност, която, разбира се, извращава реалните проблеми на културното развитие, е разкритикувана от Ленин в неговия проект на резолюцията за Пролеткулта. За художниците опасността беше друга. Когато те разширяваха във времето и пространството кръга от използваемата култура, когато временно се отказваха от най-близкото по традиция родство в името на едно далечно родство, отхвърляйки например канонизираните високи жанрове, за да се обърнат към низките или старинни жанрове, стремейки се да актуализират и да превърнат в арсенал на новото изкуство най-различни образни форми на зрелищните изкуства от миналото, художниците-новатори се отнасяха към културата като към фонд от изразни средства, по принцип равноправни, извънйерархични, свободно избирани и съчетавани под единствения знак на тяхната функционална ефективност за решаване на една или друга конкретна задача. Това беше необходимо и плодотворно, то стана своеобразна школа, чиито резултати не пропаднаха и през другите етапи от развитието на съветското кино. Опасността беше във възможността да се ограничат в този функционален подход към унаследяваната култура, във възможността да се задържат на този стадий, на тази форма за усвояване. Така или иначе, рано или късно новото изкуство трябваше да дойде и дойде до осъзнаване на непрекъснатостта в унаследяването на основните генералните традиции на високата духовна култура на миналото.

Във връзка с това няколко думи за проблема за националното, това, как той е възниквал в революционната естетическа мисъл на 20-те години. Два примера. В първите години на революцията на една от централните улици в Москва е била поставена паметна плоча, върху която били написани следните думи: „Когато попитали Сократ къде е роден, той казал, че е гражданин на целия свят, считал себе си жител и гражданин на цялата вселена“ („Цицерон“). След завършване на гражданската война на държавната граница имало входни арки, увенчани с лозунга: „Комунизмът ще унищожи всички граници!“ В патоса на тези цитати имаше една, бих казал, поетична, естетическа правота, която точно отговаря на светоусещането и умопостроението на онова време. Този патос на всеобщост, който живееше не само в художественото, но и в обикновеното съзнание на хората от първите следреволюционни години, това усещане за разкъсване на всички и всякакви граници на човешкото съществуване се оказва извънредно важно за новаторството на съветското кино от средата на 20-те години. Едновременно с това неизбежно възникваше и въпросът за традициите. Той стана очевиден по-късно, в 30-те години, когато художниците от революционната генерация осъзнаха, че са в руслото на голяма историческа приемственост на културата. Първоначалният разрыв на традицията се оказва условие за обновяване и потвърждаване на традицията. Но както стана ясно по-късно, традицията си е пробивала път дори в онези години на бури и натиск, когато тя е изглеждала в най-малка степен допустима за развитието на новото изкуство. За това свидетелства и Пудовкиновата „Майка“, в която киното се проявява като пряк наследник и тълкувател на традицията на реалистическата проза, водеща не само към Максим Горки, но и към Лев Толстой, което Пудовкин добре е осъзнавал, макар в своите търсения той да е следвал Айзенщайн и заедно с него да е променял старата поетика на киното. За това свидетелства и явлението Довженко. То представлява своеобразен парадокс — съчетание на „левия“ патос, патоса на „лявото“ изкуство, под въздействието на който той е избрал киното като област за творчество, и традиционността, кръвната и осъзната принадлежност към многовековната национална култура на своя народ, т. е. онези качества в творчеството на Довженко, които са били забелязвани винаги и не са могли да бъдат скрити нито за миг. За това свидетелства и „Броненосецът „Потёмкин““.

Но в какво собствено се изразява принадлежността на тези водещи произведения от 20-те години към традицията на руската национална култура? Този въпрос е много важен, върху него ни предстои още много да размишляваме. Действително някои изследователи ако не пряко, то косвено, са изказвали мнението, че руската реалност, националната реалност в тези произведения („Броненосецът „Потёмкин“, „Краят на Санкт-Петербург“ и др.) е станала почва и материал за поставяне на някои ненационални проблеми за класовата борба, за перспективите на преустройството на света, проблеми, открити пред лицето на целия

свят, интернационални проблеми. Но въпреки това историческата културна реалност в Русия тук е не само материал. На мен ми се струва, че традиционността на тези върхове произведения — традиционност в смисъл на тяхната връзка с изградените принципи на руската култура — трябва да се търси в това поетическо преживяване на историята.

Малко отстъпление. Преди две години по време на Московския кинофестивал се състоя диалог, в който участваха представители на различни кинематографии и страни: СССР, Полша, ГДР, ГФР, САЩ. Този разговор се оказа значителен за всеки от участващите. А с какво започна той? Един от нашите колеги заговори за взаимоотношенията човек — история във връзка със съветските филми и някой попита: „Какво е това история?“ Тогава се изясни, че всеки представител на определена национална култура влагаше в тази дума определено съдържание, свързано с изградените в неговата култура разбирания и тълкувания на историята. Диалогът започна от този момент. Ние започнахме да изясняваме какво мислят по този повод поляците, как разбират този термин и актуален ли е той за западните немци, какво мисли по въпроса американският професор и накрая какво е разбирането за историята в руската култура. Сега се страхувам от окончателни формули, но въпросът ми се струва принципно важен. В произведенията на руските художници и в изказванията на представители на руската мисъл от XIX век и по-рано, у Пушкин и у Гогол, и в стиховете на поетите от Тютчев до Блок, и в изказванията на декабристите, и в думите на много „други“ представители на руското духовно развитие може да се „напила“ и определи тази особеност на патетично преживяване на историята, патетично преживяване на причастността на човека към историята като към процес не на проста смяна на фактическата реалност, но и като огромен процес на обобществяване на човешките усилия, съдби и воли, които засягат всеки човек в крайна сметка и преминават през психологията на всеки отделен човек. В този смисъл традиционното за руската култура поетическо преживяване на историята в цялото ѝ величие, драматизъм и катастрофи и свързаното с това разбиране за дълга и мястото на човека пред лицето на великите и малките събития, ставащи наоколо, е във висша степен актуално за новаторските произведения на съветското кино от 20-те години, макар, разбира се, то да е преосмислено в светлината на идеалите на руската революция. Може да си припомним във връзка с това и статията на Айзенщайн „30-те години на съветското кино и традициите на руската култура“, в която Айзенщайн обозначава като първи и най-важен традиционен принцип, актуален за съветското кино и възприет от него, осъзнаването от изкуството на неговото идейно призвание, както той казва — „под знака на идейността и учителството“. Това, разбира се, също се отнася към изкуството от 20-те години. Но това е само един от проблемите, които трябва да се изучават.

В звуковия период процесът е по-ясен. Извърши се окончателното утвърждаване и теоретическо осъзнаване на принципите на социалистическия реализъм. Извършиха се много общи процеси, важни за киноизкуството. Критерият за класовия подход се попълни с необходимия критерий за народностност и този термин отново влезе в естетиката и в историята на изкуството. И тогава възникна нов синтез на новаторството и традицията, ново единство на интернационалното и националното. „Чапаев“ говори сам за себе си. Ние всички знаем този филм и си представяме цялата степен на изразяване на руските национални начала в това произведение. По този ключов за 30-те години филм ние можем да съдим за сближаване на киното с духовното и естетическото наследство на традиционните изкуства.

Процесът продължаваше и по-нататък. За 30-те години е важно да се отбележи специално новото обръщане към историческото минало, към пътищата на национално самосъзнание на народа и едновременно с това — към традициите, свързани с установяване на руската държава. Успехът и значението на историко-биографическите филми, посветени именно на изтъкнати държавни дейци от миналото, на велики пълководци от миналото, през 30-те години не е случаен. Той е закономерен не само защото тези филми се създаваха от талантиливи и изтъкнати художници, но и защото самата тема, самият кръг от теми, самият тип на централния герой, самите проблеми, които възникваха, се намираха, ако използваме израза на Хохтин, в ценностния център на даденото време. Не случайни филмите за великите бунтари от миналото, като филма за Пугачов или създадения по-рано филм за Степан Разин, не придобиха в онзи момент такава тежест, такава качество и такава смислова значимост, каквато изглеждаше, че биха могли да имат. Това е свързано не само с обстоятелството, че тези филми са създадени от по-малко талантиливи художници, но и с изискванията на времето.

Когато говорим за процесите на усвояване на традициите, трябва да се отбележи, че това става особено очевидно в определени възлови, преломни моменти от развитието и на обществото, и на изкуството. Именно в това отношение терминът „художествена епоха“ ми се струва плодотворен. Войната и нейният край. В това време, както си спомняте, Айзенщайн поставя „Иван Грозни“, в който се извършва извънредно важна промяна в разбирането на традицията и в нейната трактовка. Защото тук, в самото съюзно движение филмът седи-нява в едно два етапа на киното и два етапа на художественото мислене. От една страна, това

е времето, когато са създадени „Александър Невски“, „Петър I“, „Суворов“, „Богдан Хмельницки“, „Минин и Пожарски“ с развитие на темата за патриотизма и държавата. От друга страна, новият етап в развитието на съветското кино, доколкото Айзенщайн идва до усвояване и осмисляне на традициите, водещи към „Борис Годунов“ и „Медният конник“ на Пушкин. В сюжета на филма „Иван Грозни“ възниква темата за човека и историята, разбрана драматически, възниква темата за човека като жертва на историята, възниква темата за цената на прогреса и тъй нататък. Тук се извършва сближаване не само с пушкинската традиция, не само с традицията на „Борис Годунов“ и „Медният конник“, но също така в известна степен и с традицията на Достоевски, с неговите известни „Бесове“, където, от една страна, е световният прогрес и световната хармония, а от друга — жертвите, които се пренасят в името на това. Този филм е велик заедно с всичко останало и със съединяването на тези два етапа в усвояване традицията на руската култура.

По-нататък си струва да си спомним новия етап в развитието на съветското кино, започнал от средата на петдесетте години, когато историята на съветското кино за трети път след средата на 20-те години и след началото на 30-те години като че ли започна да се пише отново, когато се разширяваше кръгът от теми, когато се извършваха процеси, свързани по определението на историците с прехода към разгърнатото строителство на социализма, когато се завърши следвоенният период в собствения смисъл на думата. С това съвпадна появяването на редица филми, които по нов начин разглеждаха материалите на отминалата война, преди всичко, „Летят жерави“, „Балада за войника“, „Съдбата на човека“. Тук в пълна степен отново прозвучава темата за войната и мира. Война и мир, от една страна, като традиционна за руското изкуство, а от друга — като нова художествена тема в съветското кино. Разбира се, тук изигра своята роля опитът на филмите от военното време, но също така и новият опит. Тук е закономерно да си спомним „Война и мир“ на Толстой. В трудовете на литературоведите се изтъква, че във „Война и мир“ Лев Толстой е достигнал особена степен на единство на епичното и психологическото, че в художествения свят на тази епопея са съизмерни, свързани в едно, взаимно зависими и в равновесие такива изглеждащи несъизмерими реалности като драматизма и величието на народната война и вътрешния мир на малката графиня Наташа Ростова. При цялата си неповторима индивидуалност тя е също огледало, кристал, в който се пречупва всичко общонародно, и това става част от цялото, а в определени моменти част, която замества цялото. Мисля, че тази традиция за киното от края на 50-те и началото на 60-те години стана твърде важна. Бих искал да припомня по този повод филма „Летят жерави“, който като ярко новаторско произведение също така означаваше за съветското кино нова степен на обръщане към традициите — и кинематографически, и извънкинематографични. В самия сюжет на този филм се появява нова героиня, непривична, изглеждаща нетрадиционна от гледна точка на предшествуващото развитие на съветското кино; тя се появява в обкръжението и при поддръжката на герои традиционни, дошли от филмите на военното време и филмите от 30-те години. И д-р Бороздин, и неговият син Борис, и неговата дъщеря, и старите, и младите хора са дошли от 30-те години, от киното в епохата на „Машенка“ на Райзман, сякаш продължавайки непрекъснатостта в развитието на съветското кино. И в средата на тези хора се оказва един нетрадиционен герой, който сам по себе си означава проблем. И чрез неговата съдба се поставя въпросът за новото съединяване на психологията на индивидуалния герой с движението на историята и съдбата на народа. Оттук и тази проблемна острота на филма, и близостта му към традициите на руската литература нееднократно се анализира и показва от критиката. Мога само да си спомня проникателните думи на Мая Туровска, изказани по повод на образа, създаден от Самойлова. Напълно справедливо в тази работа на актрисата Туровска видя указание за възможностите ѝ и готовността ѝ да създава такива образи като Наташа Ростова или женските образи на Достоевски. Това беше дълбоко вярно и може само да се съжاليا, че тази възможност беше реализирана само в една малка част. С този пример аз исках да покажа историческата етапност в усвояването от съветското кино на традициите на руското изкуство.

Всеки етап има свои особености. Да речем, темата за революционното и освободителното движение на народа естествено прозвуча в историко-революционните филми от 20-те години, темата за патриотизма и държавата — съответно в 30-те и 40-те години, темата за нравствените търсения на личността излезе на пръв план в по-нататъшното развитие и заедно с това тези теми и мотиви, тези комплекси от проблеми продължават да си взаимодействуват. Достатъчно е да си припомним създадения във втората половина на 60-те години филм „Дневни звезди“ на Олга Берхолц и Игор Таланкин, където всичко това е обединено и заявено при всичките несъвършенства на филма. Поетическият дар на сценариста, неговата способност да вмести в своя лиричен свят, в сферата на своето индивидуално самозрявяване най-широката перспектива и ретроспектива на живота на страната и съдбините на народа, да придаде на лиричните образи обективни и общозначещи качества — всичко това направи от творчеството на Олга Берхолц и особено от нейната проза потенциална кинодраматургия. Оттук връзката на „Дневни звезди“ с традициите на поетичното кино от 20-те години и заедно с това многото нови качества, особено изостреното разкриване на ис-

торията чрез индивидуалната психология на човека, на поета, взет не само като поет, но и като жива индивидуалност. Всичко това прави филма „Дневни звезди“ принципиално важен именно като посочване на възможностите, като посочване на един модел на отношение към историята. Едновременно традиционен за нашето кино и нов. Това е много важен резултат на развитието, на пътя, по който тръгна съветското кино от средата на 50-те години във връзка с общите процеси на изграждане качествата и чертите на зрелия социализъм с всичките произтичащи оттук идеологически и естетически последствия. За този процес говори такъв теоретик на социалистическия реализъм като Борис Сучков.

В изказването си можех да засегна само отделни „възли“ и да поставя само отделни въпроси, свързани с тази тема и с този проблем. Маркс казваше, че човек може да бъде свободен по отношение на всичко освен към историческите предпоставки, които са го формирали. Тази несвобода по отношение на историческите предпоставки може да бъде третирана и отрицателно, като просто несвобода, може да бъде трактувана и в положителен, плодотворен смисъл. Тази мисъл на Маркс има пряко отношение към самото понятие традиция и към свързаните с него въпроси. Традицията действително не е това, което самият художник избира за себе си. Традицията сама избира художника. За художника остава само навреме и вярно да осъзнае себе си като избран от тази традиция и да я изрази в своето творчество и по този начин да се насочи към непрекъснатото духовно развитие на своята нация, на своя народ и заедно с това на човечеството.

Бих искал да се върна към това, с което започнах. А именно — че националната традиция не трябва да се свързва с чистата специфика, с чистата отличителност. В края на краищата спецификата, както казва Хегел, по-скоро е границата на същината на работата, отколкото нейната същина. Истинската оригиналност е не в специфичността, не в отличителността като такава. Оригиналноста по смисъла на самата дума е в близостта към първоизворите, към това, от което собствено всичко израства. А въпросът за отличията е втори въпрос. У Лев Толстой има приблизително такива думи: колкото по-дълбоко се копне, толкова по-познато за всички, толкова по-близко и по-родно за всички.

Националното — едно преосмисляне на традицията

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

Искам да се извиня в началото — моят доклад не е написан предварително, макар да съществува под формата на тезиси. Така че простете, ако нещата, които кажа, не са достатъчно подредени.... Ще започна с констатацията, че в тази позната до баналност тема все пак, изглежда, преобладават въпросите без отговори. Напоследък имаме и други признаци за това, че очевидните неща се оказват прекалено сложни. Проблемът за националната характеристика на изкуството принадлежи към тази категория. При подхождането към него досега обикновено сме използвали житейско-практични съображения, разчитали сме на върната интуиция.

Каква шега ни поднесе нашето кино преди няколко години: изведнъж започна да се струва на другите своеобразно, подчертано национално... Стана така, че филмовата ни общественост, критиката последни реагираха, последни забелязаха тази негова нова характеристика. За няколко години, нека приемем 1972 г. за своеобразен рубеж, се появи редица филми, които по неочакван начин очертаха едно друго лице на българското киноизкуство, на българската култура изобщо.

За по-нататъшното ни развитие се оказва много съществено да изясним този феномен на национално избухване. Всичко това, което доскоро на базата на предишната практика изглеждаше общоприет критерий за национална отлика на изкуството, се оказа негодно. В края на краищата то опира до външноетнографския момент: бит, архитектура, природа или някои психологически реакции (българинът, да кажем, в противовес на картечните откоси на италианеца говори бавно, заекващо и пр.)... Така филми, които искаха да бъдат многонационални, катастрофално се провалиха. В противовес на „фолклорния“ уклон може

да кажем, че развитието на националното се свързва с едно видимо повишаване на проблемния и реалистичен градус на художественото творчество. Така или иначе, до ден днешен не сме си отговорили в какво точно се изразява, в какво изкрystalизира националното своеобразие на българския филм.

Би ме улеснило, ако подхождайки към проблема за характера на нашето кино, на нашата култура, се опра на една по-широка категория, която в изкуствоведската практика е възприета като **художествена епоха**. Художествената епоха е основно образование, което осмисля, обхваща големи отрязъци от художествения процес. Ако хвърлим ретроспективен поглед назад, ще видим, че големите художествени епохи (просвещението, романтизмът или реализмът) придобиват определена универсалност, разпространяват се, без да се съобразяват с тясно националните различия... Със социалистическия прелом на 9. IX. 1944 г. в нашето изкуство се извършва коренен поврат. То се включва в една нова, коренно различна художествена епоха. Тази художествена епоха не възниква с нашето кино и не е съществувала в нашето кино. Тя е оформила принципите си извън нашата практика. Това е епохата на социално ориентираното изкуство, което търси широка народна база и отдава усилията си за прогресивното изменение на света. Тази нова епоха, макар и неясно, макар и с приглушен глас, има свои представители в българската литература. Мисля си в този момент за нашите пролетарски поети, тъй като не бяха налице условия новата художествена практика да може да се изрази в други, по обемни форми...

И така, опирайки се на крехките кълнове на ново художествено отношение, също и на един по-широк опит, в нашето кино беше извършен рязък прелом. Две неща характеризират този прелом. Преди всичко поради липсата на солидна традиция — това е **рязкостта на прехода**. Почти пълното художествено превъоръжаване от своя страна доведе до известно пренебрежение към традиционни развойни линии на националната ни култура. Задействан е най-обикновен психологически механизъм — на силата на традицията се противопоставя съответно увеличен градус на отблъскване: това е необходимо на новата практика, която не притежава силен глас, за да се утвърди. И второ, което за мен е много съществено, **нашето включване в новата художествена епоха става в момент на относителна криза** на новия тип художествено съзнание, свързана с изкривяванията през времето на културата към личността, с изживяването на вътрешно драматични моменти...

Художественото съзнание не се развива праволинейно и ускорително. В него винаги са налице и определени колебания — още у Маркс е залегнала мисълта, че прогресът в изкуството включва като необходим елемент и регреса. Регресът създава условия за творческа пауза, за осмисляне на това, което се е случило, акумулира мотивите за предстоящото пренасочване на художествените усилия. Всичко това обосновава един увеличен цикъл на прехода към ново състояние. И т. н. и т. н. Та точно в този момент напред минават общите закономерности, засягащи всички култури, намерили ново единство в присъединяването си към новата художествена епоха. В това отношение ми беше интресно изследването на И. Рубанова в сб. „Ракурс № 1“, посветено на сравнителното изследване на процесите в социалистическите кинематографии, на базата на сравнителното изучаване на факти от първия период на развитието им. Установяват се почти еднакви теми, сюжети и типове герои, сходни естетически затруднения...

Очевидно на този етап от овладяването на промяната беше неизбежно това достигане до относително недиференцирана общност от култури. След това ще видим как в различните социалистически страни, с различен ритъм, в зависимост от специфичните социални и политически условия протекоха процеси на силна национална изява. В началото беше „полската школа“, след това — младото руско кино, унгарското кино, чешкият филм, националните кинематографии в СССР... Това ни подсказва, че трябва да търсим характеристиката на националното в моментите на относително овладяване на новата социална практика и формирането в общи линии на новото художествено съзнание. В този момент се създават условия да се завържат разкъсаните връзки на традицията.

И нищо чудно, че националното своеобразие на българското кино се прояви за първи път впечатляващо в една ярка изява на историческата тема. Не става въпрос за близкото историко-революционно минало или дори за традиционния исторически сюжет с национално-патриотично звучене — борбата с турския поробител. На фокус беше поставен по-мисловен и като че ли по-периферен проблем — животът на българите на границата между български и турски бит (при външното доминиране на турския елемент), на границата между патриархалните норми и новите стандарти на „светски“ живот. От родопския хребет винаги съществува възможност за съличане от едната или от другата му страна... „Козият рог“, „Шарен свят“, „Мъжки времена“... дадоха тласък на национално-характерологичното, тъй като успяха да го покажат като драматично състояние на преход. Точно тук, в момента на това разрушаване на старите морални, битови и социални стандарти и прехождането към „новото време“, очевидно съзряват кълновете на националния дух...

Зная, че развитието на художественото съзнание е в пряка зависимост от уровня на материалното производство. На тази основа е и големият пиетет между отделните социалистически кинематографии: общата социална практика ражда и еднаквите проблеми пред

изкуствата ни. В стремежа си да решим своите собствени проблеми ние сме много внимателни по отношение опита на другите братски кинематографии: тук взаимните влияния в киноизкуството са много силни. От тази гледна точка искам да подкрепя една от мислите, изказани от др. Маматова: необходимостта да изследваме типове връзки, които съществуват между социалистическите кинематографии — връзки, контактни и типологични, на непосредствено влияние и най-накрая на генетична близост...

Но ето, направи ми впечатление един пример на Маматова в подкрепа на нейната теза: става дума за повторението на мотива „брат против брата“ в три филма от различни национални кинематографии в границите на единната съветска кинематография... Така тяхното единство се свежда към общия фолклорен корен... Позволявам си да изкажа съмнение, че този пример е най-удачната подкрепа на тезата за „единството и многообразието“... Работата не е само в това, че и българското кино от 50-те години има своите братя близнаци, които застават от двете страни на бариерата. Спомням си подобни примери и от киното на ГДР, Румъния. Обръщайки се назад към пластове на културата, не е трудно да установим, че мотивът „брат против брата“ или „син срещу баща“ е много по-стар и не може да бъде обяснен само с историческата близост на съответните народи, с влиянията между регионалните сфери на фолклора... Ние трябва да се върнем доста назад, в митологичните пластове на съзнанието, където ще открием първообраз на това деление: луна — слънце, земя — вода, ден — нощ, мъжко — женско и т. н. В първобитната култура основното е разделението на две основни начала, които изчерпват явленията и имат своя праобраз в естествената природна цикличност... Заслуга на блестящата руско-съветска фолклорна школа е детайлираното изучаване именно на движението, колебанието, преобразяването — на този основен принцип на двухотония. Ние опираме до основни архитипове...

А що се отнася до нашето „брат против брата“ — интересно е друго: на негова основа според мене може да бъде разкрита определена закономерност за развитието на новата обществена формация, видена, почувствувана от изкуството... То ни насочва към една нова социална символика, която само външно наподобява старата, чиито извори са в митологията и фолклора. Тази символика е много интересна, защото е изразила идеята за резкостта и радикалността на осъществения социален обрат. Когато брат се обявява срещу брата (тук киното се опира на традициите на класическия семеен роман), той в известен смисъл се обявява против себе си, враждува със себе си — против общия социален произход, общата култура, общите социални навици, общата перспектива и т. н. Мотивът „брат против брата“ отразява големия драматизъм, присъщ на социалистическото изкуство от ранния му стадий на развитие, когато беше призвано да отрази един прелом, по-драматичен и порязък от всички досега известни ни в историята преломи...

Досегашните исторически преломи (а заедно с тях и културата, която ги съпътства и подкрепя) са узрявали в недрата на предхождащата ги формация. Докато при нас новите социалистически отношения притежаваха твърде малко време да се разгърнат в условията на капитализма. Защото на свой ред българският капитализъм беше безкрайно жалък и сам не бе имал време да узрее. Така че отличителният белег на българската социалистическа култура или на различните национални култури в границите на голямата съветска социалистическа култура е поставянето на проблема за неравномерността, респективно за закъснялостта и след това за ускореността (сгъстеността) на художественото развитие. Ето защо тук често ще видим преплетени различни пластове: някои устойчиви остатъци от неразгърнатата в достатъчна степен буржоазна културна традиция, която е трудно да се прескочи: понякога дори могат да се открият остатъци от художественото съзнание на феодализма... Разбира се, всичко това при доминиращото присъствие на социалистическото художествено съзнание...

Искам да обърна внимание върху една характерна грешка на нашето изкуствознание — преждевременно провъзгласената еднородност (следователно безконфликтност) на новото художествено съзнание. Едва ли не още в 50-те год. се говореше за едно единно художествено съзнание, монолитно, освободено от противоречия и устремено напред. Оказа се, че тази теоретична самонадеяност ни струваше доста скъпо... И до този момент нашето социалистическо художествено съзнание не е в достатъчна степен хомогенно, за да можем да го провъзгласим за еталон. В него има още твърде много примеси, идващи от неочаквани посоки — било от бита, било по линия на различните художествени влияния или на неизживени развойни насоки в националната културна традиция... Така че това безкрайно усложнява процесите в нашето социалистическо изкуство. Мисля, че ни предстои щателна инвентаризация на художественото съзнание и би трябвало да не се стесняваме от това, което бихме могли да открием: примеси, нечисти проби... Всичко това са естествени елементи от процеса на развитието и без да ги овладеем, без творчески да ги преодолеем, а не страхливо да ги отхвърлим, загърбим, ние не можем да продължим напред...

Разбира се, в нашето изкуство, както и в ежедневието ни присъствуват и прояви от „чист вид“ на социалистическото художествено съзнание. Но за съжаление не винаги чистотата на типа съзнание е достатъчна гаранция за художественост. Нерядко става така, че драматизмът, породен от „примесите“, се превръща в художествен драматизъм, обуславящ

сериозна художествена изява... Как трябва да се отнасяме към нея? Трябва ли да я отречем? Тези проблеми са съществували и досега, но ние не сме били чувствителни към тях. Сега се намираме в един щедър период, когато ги усещаме като собствени художествени дилеми.

На базата на някои наши филми би могло да се разкрие фактът, че новото кино влиза в много характерен диалог със стари традиции на националната култура. Не винаги това е по линията на пряката приемственост — т.е. на дообогатяването на традицията. Силата на нашето новосоциалистическо кино е в този пункт, където то влиза в един конфликтен контакт на вътрешно преосмисляне на традицията с цел нейното продължаване, а не мумифициране. „Селянинът с колелото“ „Вилна зона“ или „Матриархат“ могат да ни дадат пример за този възстановен диалог с нашата социална селска белетристика от първите десетилетия на века. Те са реплика не на преклонение към традицията, а израз на осъзнато вътрешно родство и стремеж за продължение на традицията на нова степен.

Ако си спомнете началото на „Селянинът с колелото“: героят се събужда в новото си градско жилище, секунди преди това е сънувал разлюляно житно поле, става, първото, което прави, е да полее разсада в сандъчетата за цветя на градския балкон... И така, изведнъж осъзнаваме значението на тези сандъчета с разсад — те придобиват смисъла на една малка, изкласила в дълбините на съзнанието му нива и придобила този рудиментален вид... Но тази „нива“ по един особен начин контрастира с полето от сънищата, с полето от миналото — и в някаква степен определя драматизма на всичко, което ще се случи след това... Този преосмислен образ остава да витае над действието.

Нещо подобно намираме в „Матриархат“ От селската белетристика (Елин Пелин, Йордан Йовков) знаем каква голяма трагедия е било смъртта на кравата или вола. Причината е чисто социална: те са били инструмент на труда на дребния земеделец и следователно условие за преживяване, условие за оцеляване на семейството. Това ги е превръщало в почти членове на рода. Нашата литература ни е оставила затрогващи страни на близост и общуване между човека-стопанин и домашните животни (отношения на грижа, внимание, обич). В „Матриархат“ се сблъскваме с една малко истеризирана реакция при смъртта на биволицата на една от героините, която възкресява емоционалния климат на предишната загуба, но в един коренно променен социален контекст. Точно както е било преди това, домашното животно е наричано с най-мили човешки имена, битката за живота му прилича на борба за живота на скъп приятел... Но самата смърт, която в миналото е водела до разорение и подлагане под ударите на социалните стихии, сега бива увенчана с... една почти весела селска гощавка. Добичето е превърнато в кюфтета и комбинирано с домашно вино, се трансформира в празнично настроение. Този обрат ни кара да се запитаме каква всъщност е била истинската причина за първоначалната болезнена реакция.

В днешното изоставено от мъже село домашното животно запълва една психологическа празнина, задоволява елементарната човешка нужда от общуване и грижа за друго същество — т.е. превръща се в бариера срещу самотата. (По тази причина болната от рак бабичка не иска да продаде магарето, с което разговаря като с жив човек.) Но освен това тези домашни животни притежават и една символична функция: те са неизменен компонент на старата селска къща, нейно олицетворение. Тяхното присъствие сякаш е последното нещо, което задържа сянката на миналото, крепи понятието за село. С неговото изчезване си отива нещо от душата на селото...

Превратното тълкуване на художествената традиция се изразява, от една страна, в ироничното оттегляне, а от друга — извежда нашето изкуство на ново съдържателно идеологическо равнище. Това са посоки на изследване много плодотворни и ние можем да придвижим напред решението им само след една много скрупулозна, много съзнателна, много дълга работа във всяка една от очертаните сфери — за да придобием както теоретическа, така и практическа увереност в изграждането на новата ни социалистическа култура на филма.

Социалистическо кино и национално художествено мислене

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА

Вземам думата не за да направя цялостно съобщение по темата. Искам да изкажа по-скоро някои съображения по направения дотук изказвания и във връзка с тях да отбележа един проблем, който ми се струва актуален и важен и който понякога ние сме склонни да подценяваме.

С много голям интерес слушах мислите на др. Маматова. Изпитвам силно уважение към подобна мащабна научна задача, каквато е техният опит за паралелна история на много-националното съветско кино, в която да се открият някои общи не само исторически, но и проблемно-тематични сходства. Изпитвам безкраен интерес и уважение и към тяхното търсене на методологически ключ в решаването на тази задача.

И все пак аз съм смутена от някои моменти в нейната посока на разсъждение и изследване. И това са моменти, свързани преди всичко с по-цялостната методологична постановка на проблема, а още по-точно — така наречените от нея „типологични редове“, стремящи се да изразят още по-релефно типологичните сходства в съответните кинематографии.

Знаем, че различен тип типологични изследвания са нещо особено актуално в съвременната наука за културата. Знаем и в колко и най-разностранни посоки се обогатява понятиятният апарат за подобни изследвания и се търси най-адекватната им теоретико-методологична основателност. Но какво точно ме смуги в случая? Смуги ме, че във всички примери, дадени от др. Маматова, по същество ставаше дума за определени драматични и още по-точно драматургични ситуации в съответните национални кинематографии, чието установено от нея сходство може според мен да се интерпретира и по много по-различни начини. Подобно сходство далеч не е само въпрос на взаимни влияния между отделните национални кинематографии в семейството на съветското кино. Примерите за братята, които в даден исторически момент се изправят един срещу друг, за братята-близнаци, разделени в остра драматична вражда, е мотив, който ще намерим в много литератури. Този мотив, както тук вече се чува реплики, ни води към фолклора, към цяло едно митологично съзнание на човечеството, където и имаме най-ярките примери за повтораемост на определени теми и мотиви.

Бих задала въпроса и така: не е ли възможно дори и когато са плод на конкретно подражание или взаимни влияния, подобни сходни тематично-проблемни ситуации пак да изразяват нещо повече от това подражание. Тези ситуации могат според мен да изразяват и една „национална“ картина за света. И зад процесите на взаимни влияния между кинематографиите ние пак ще доловим своеобразието на някои различни повествователни и изобразителни традиции. Ще доловим и онова, което с всички възможни и задължителни уговорки бих нарекла своеобразие на едно национално художествено мислене.

Възможно е в проектираното изследване, за което ни съобщава др. Маматова, да има и други важни моменти и тя поради липса на време да не се е спряла на тях. Възможно е тези моменти да коригират някои създадени впечатления. Но това за мен не би отменило нещо по-съществено. А това по-съществено произтича от необходимостта да отчетем в подобен разговор, както и в много теоретически или практически усилия, които го предшестваха или които ще го следват, два принципни момента.

Първият принципен момент за мен е свързан с убеждението, че във всяко съвременно изследване (или написана история) за единството на многонационалното съветско или на съвременното социалистическо кино това единство трябва да се търси като единство на многообразието, на неповторимо-уникалното, което обаче се извява като такова именно в една по-цялостна и единна културна система — например социалистическата културна система.

Вторият принципен момент, който искам да спомена, означава при подобни изследвания (или написана история) да се разграничат две важни страни на възможните сходства, влияния, повторения — на теми, ситуации, проблеми. Тези повторения могат да бъдат плод на чисто външно влияние. Може да се повтаря наистина един вече създаден и утвърден художествен модел, който е намерил мястото си в съзнанието на зрителя. Но тези повторения на теми и проблеми могат да се породят и от самия общ социално-исторически ход на развитието. Те са заложили в някои отношения в самата действителност в нейните идеали и пътища за усъвършенстване. В този смисъл подобни повторения на теми и проблеми, а дори и на стилистични тенденции може да бъде и израз на едно вътрешно-органично развитие на отделните кинематографии. А в това вътрешно-органично развитие също се оглежда единството на съветското или на социалистическото кино като цяло.

Във връзка с всичко казано дотук и във връзка със самата наша днешна тема мен ме занимава преди всичко един проблем, на който ще се спра съвсем накратко. Това е проблемът за изследването на националното своеобразие на отделни кинематографии, например на нашата, като съществен етап в изследването на цялостното съвременно социалистическо кино.

Има една мисъл на Рене Клер, която винаги ме е учудвала с дълбоката си проникателност. Затова и аз често я използвам като аргумент в свои съждения. Тази мисъл гласи: киното е и автомобил, и поема. И не бива да се разделят безнаказано тези две негови страни. Колко образно и просто режисьорът ни напомня двойствеността в кинематографичната природа! Автомобилът—това е единният ритъм на съвременната цивилизация, от която е част и масовото средство—киното. А поемата напомня, че филмовата творба е винаги един философски и художествен свят, който по свой начин откликва или живее с единния ритъм на времето. Поемата във филмовата творба изразява не само индивидуалния поглед на своя автор, а и колективния поглед на групата, класата, нацията. И в своето създаване поемата в киното следва различни по своя характер закони. Но всред тях тя се опира и на определени традиции и приемственост на определена национална култура.

Използвах по-горе израза: национална картина на света. Използвах го, защото ми се струва верен и перспективен в анализ, който засяга разискваните днес проблеми. Но това не е мой термин. Това е термин на светския литературовед и изследовател на културата Георги Гачев. Струва ми се, че негови последни работи (имам пред вид анализите му за Чингис Айтматов и за Йордан Радичков) ни предлагат също много интересен методологичен ключ за темата, която ни вълнува. Предлагат ни заедно с това редица изводи и обобщения, които дават богата храна за теоретически синтез. От друга страна, в разговора тук Леонид Козлов апелира да се върнем към първоизточниците на това, което дава силата и устойчивостта на една традиция: културна или художествена, повествователна или стилистична. Но какво е то „това“? Кой е първоизточникът?

Първоизточникът за нас като марксиста несъмнено е определена социална и историческа закономерност на явленията. Но именно защото става дума за културни и художествени явления, говорейки за първоизточниците, ние трябва да отчетем и нещо друго. И това „друго“, също социално и исторически обусловено, е за мен самата традиция на определено национално художествено мислене. Казах вече, че употребявам последното понятие с цялото съзнание за неговата приблизителност. Употребявам го по-скоро в неговия символичен смисъл, без сега да съм в състояние да ви предложа една негова по-изчерпателна и обосновава характеристика.

Но за мен именно връзките между „националното художествено мислене“, разбрано и като върховен израз на определени традиции и исторически закономерности, и явленията в съвременните изкуства са благодатен ключ и към проблема за националните и интернационалните аспекти в съвременната художествена култура.

В подобен смисъл връзките между съвременно българско кино и национално художествено мислене са за мен една богата и почти неизследвана територия. Нейното изследване засяга кинематографичния процес у нас. Но то засяга и някои по-обща характеристики на българската култура, на нейните традиции и единство.

Така нашият разговор днес—актуален, нужен и полезен за всички ни—затвърждава в мен едно убеждение. Назрял е моментът по-внимателно да се вгледаме в националното своеобразие на нашето кино, по-подробно да анализираме това своеобразие и в теоретичен, и в критичен план. А това означава по-добре да изследваме историческия път на нашия филм, връзките му с различните изкуства, социалните функции, които той има като изкуство. Това означава и по-точно да си дадем сметка за характера на някои тенденции днес, за мястото и приноса на отделните творци.

Стъпили на такава по-здрава основа, ние неминуемо ще изострим погледа си към мястото на отделното (в случая на нашето кино) в общото — в социалистическата филмова общност.

А що се отнася до някои обединени усилия в научноизследователски задачи, касаещи цялото социалистическо кино и неговата типология, то и подобни усилия за мен са свързани с изясняването и прецизирането на това, което с уговорки нарекох „национално художествено съзнание“.

Обновлението на киното сега е тематическо

ИВАН СТЕФАНОВ

Бих могъл да кажа, че в известен смисъл завиждам на ерудицията на Юрий Ханютин — той с голяма вещина и точност прехвърля идейно-тематични мостове между отделните наши кинематографии, между отделни филми на нашите кинематографии и по този начин откри по-дълбокото им родство, вътрешното им единство. Мисля обаче, че той трябваше да каже и още нещо, при това твърде важно: в кои от тези случаи на идейно-тематично родство е същевременно налице и **тематично откритие**. И като също така важно от гледна точка на нашата дискусия: кои от тематичните открития, извършени в отделна социалистическа или в няколко социалистически кинематографии са станали или са способни да станат, да се превърнат в интернационален културен модел. Разбира се, това е труден въпрос и аз също ще си позволя да го разисквам само на основата на опита, натрупан през последните години от българското кино.

Актуализирането на киното като изкуство доскоро се осъществяваше по пътя на естетическите открития. Сега мнозина твърдят, че периодът на големите естетически открития като че ли е преминал. По-нататък развитието и обогатяването на киното като изкуство се разгръща като **процес на приобщаване към определени културни съдържания**. То абсорбира културни натрупвания, то е повече или по-малко индивидуална творческа реакция на определени културни модели, които най-често се оказват национално характерни или дори регионално типични. Неограничените възможности на киното като изкуство днес се проявяват в художествената идентификация с определени литературни, театрални, етнически, исторически, национални и пр. традиции. В резултат на това твърде трудно е да се открие разликата между киното и другите изкуства. Много от днешните български филми например по същество не се отличават много от художествения свят на Йордан Радичков, Николай Хайтов или Георги Мишев. Все по-голямо значение придобива родството, общостта на българското кино с нашата национална култура.

Като имам пред вид това, с известна доза истинност мога да твърдя, че днешните открития на нашето кино са всъщност едно преоткриване на актуалната и на историческата ни културна традиция. Оказа се, че на тази основа могат както да се изобразят, така и да се докоснат различни пластове на народното съзнание и на тази основа да се реализира значителен художествен прогрес. И същевременно да се срещнат нови препятствия. В какво по-точно е трудността?

Трудността е да се премине от индивидуалната или колективната реакция спрямо познатите културни модели към тяхното пълно обновление. Защото сега по-чест е случаят на аранжиране на определени открития и естетически резултати на основата на своеобразен житейски и културен материал. В по-голяма степен остава открит въпросът за оригиналното художествено откритие в киното. И дали това откритие ще бъде направено на основата на определена по-регионална културна традиция или на основата на културна традиция с по-широки надрегионални измерения? Трудно е да се отговори. Във всеки случай, като се има пред вид интернационалният характер на киното като изкуство, бих могъл да кажа, че ще придобие световно културно значение онова художествено откритие, което има най-голям шанс да се интернационализира и разпространи не просто технически, а естетически. Т.е. да окаже специфично художествено въздействие и същевременно да **се превърне в нов културен модел**, който предполага по-продължителна творческа дейност и по-продължителен период за овладяване от страна на широката публика.

Изглежда, че големият шанс на българското кино (а по принцип и на всяко социалистическо кино) е органическата му приобщеност не само към националната култура, но още и към социалистическата култура, схваната като интернационално, като уникално световно явление. Не отричам, че киното трябва да достига чак до най-дълбоките пластове на националното съзнание, но същевременно мисля, че същността на въпроса е издигането на художественото обобщение до такова идейно-естетическо равнище, че то органично да се интегрира с интернационалното съвременно значение на социалистическата култура. Това е въпрос безспорно естетически. Но едва ли само естетически и творчески. Това е въпрос едновременно и идейно-тематически.

Очевидно при сегашното положение в киното, когато отмина епохата на голямото естетическо новаторство, особено **голямо значение придобива новото тематично откритие**. Об-

новлението на киното сега започва именно като тематическо обновление. В това отношение ние вече направихме първата успешна и дори значителна крачка — имам пред вид цялата поредица от филми за миграцията, начело на която като идейно-тематично и художествено постижение трябва да се постави филмът „Последно лято“.

Трудността да се направи следващата крачка е в това, че сега новата проблематика не се носи във въздуха — тя е скрита по-дълбоко в индивидуалното и в колективното съзнание. И са нужни големи усилия, нови средства и нови виждания, за да може тази проблематика да стане реалност и в нашето кино. В това отношение има въпреки не само добри намерения, но и някои постижения. Остава да се направи обаче най-важното.

От абстракцията на теорията към конкретната действителност на изкуството

ИСКРА ДИМИТРОВА

Две уговорки в началото. Първо — нямам специално подготвено изказване, а тъй като импровизацията в подобни случаи крие опасност от известна хаотичност и неточност на формулировките, предварително моля за извинение. И второ, не се смятам за специалист по въпроса за националното и общочовешкото в изкуството. Но с ваше позволение тук ще споделя някои свои, може би твърде субективни съображения, които, надявам се, също имат място в подобен разговор.

От досегашния ми досег с литературата, посветена на проблема, събрал ни тук, у мен остана усещането, че засега като че ли натежава едно теоретизиране, което е в услуга на определен идеологически тезис. Обработването на такъв тезис има свой смисъл и значение, разбира се, но паралелно с това, при такова общо теоретизиране от вниманието убягват конкретните проблеми, те като че ли не се напипват точно. На общоестетическо ниво той, така или иначе, е решен в смисъл, че едва ли някои би се наел да оспорва сериозно факта, че всяко едно изкуство, грубо казано, не може да не бъде национално (по силата на общоприетата в нашите естетически разбирания теория на отражението). Всеки творец принадлежи към дадена нация толкова, колкото всички останали хора, и както никой не може „да съблече“ от себе си националната си принадлежност, така и едно изкуство не може да се лиши от национална специфика. Същевременно, както тук вече се каза, а и в доклада на Юрий Ханютин бе приведен изключително точен цитат от Лихачов, проблемът наистина се усложнява от факта, че няма чисто национална специфика, няма чисто национални черти, които да бъдат отделени и формулирани извън общочовешкото в изкуството.

С две думи, за да не се разпростирам повече, в общоестетически план нещата са отдавна ясни. Често обаче налице е увлечението да се теоретизира именно в този план, докато един друг, по-конкретен аспект на проблема в известна степен се пренебрегва. Примерно недостатъчно внимание се отделя на изследването на диалектиката на националното и общочовешкото в историческия контекст на развитието на дадено национално киноизкуство. Ако се вгледаме в българското кино, не можем да не открием, че тези две начала са се намирали в различно съотношение през различните периоди на неговото съществуване. Ще споделя лично и може би спорно наблюдение, но според мен общочовешкото доминираше над националното в първия период от развитието на нашето кино (този период го виждам някъде докъм средата на 60-те години). Поради което, както за това говори и Йвайло Знеполски, някъде към 70-те години ние се оказахме изненадани от факта, че другите заговориха за националното своеобразие на нашето кино.

Струва ми се, че бихме могли да прозрем една от причините за това във факта, че в първото десетилетие или през първите петнадесетина години от съществуването на българското кино то се оказа призовано да изпълнява преди всичко агитационна, политическа, идеологическа функция (с някои изключения, разбира се). Това предопредели наличието на акцентирането в произведенията на такива моменти (примерно проблемите от социално-кла-

сово естество), които са в по-голяма степен общочовешки. А когато киното ни започна по-цялостно да се осъзнава художествено и когато натрупа в себе си сили за едно по-дълбоко овладяване на реалистичния метод, т. е. навлизайки в периода на своята зрелост, точно тогава у него се появиха такива характерни особености, които и на нас, и на колегите от другите страни дадоха основание да се говори за националното своеобразие на българските филми.

Също така мисля, пак въз основа на впечатленията ми от литературата по въпроса, че все още липсват изследвания, които действително да анализират националната специфика на отделните кинематографии, примерно на руската, полската, българската. А наистина е нужно, колкото и условно да е разграничаването на двете начала — на националното и общочовешкото, — да се стремим да се приближаваме към осмисляне на единичното (националното), макар и никога да не сме в състояние да го изтръгнем изцяло от вътрешната му спойка с общочовешкото. Според мен именно на това ниво, в търсенето и охарактеризирането на единичното могат да се очертаят и огледат някои особено интересни проблеми. Пак ще дам за пример един момент от развитието на българското кино, заслужаващ в този аспект специално внимание.

На всички ни е известно, че през 70-те години в нашето кино се набеляза и разви една ярка тематична тенденция, която ни изправи пред проблема за бездуховното съществуване, за еснафството като социално явление. А в начина, по който това явление намери отражение на екрана (за разлика от трактовката му в други кинематографии), имаше нещо специфично, по-особено, предопределено в голяма степен от също така своеобразните национални особености на явлениято. Една такава особеност е наличието на връзка между еснафския менталитет и ценностната система на българина, „вградила“ се в националния характер. Тук имам пред вид психологическия феномен, че българинът в стремежа си да преодолее своята икономическа и духовна заробеност е изработил в себе си едно чувствително въждание за собствено парче земя — и изобщо към „притежанието“ като такова. Както и че в желанието си да се предпази от чужди духовни влияния е издигнал в ценностна категория непристъпността на дома, докато в други условия и времена идеята за дома-крепост не би била нищо друго освен ретроградност или войнстващ консерватизъм, ограбващ човека от контакт със света и спъващ прогреса. Даже, ако щете, и самият облик на типично българската архитектура говори за тези специфични особености на ценностната система на българина, която е толерира патриархалното, затвореното, материалния интерес. Тъкмо тези моменти в националния характер, изиграли голяма положителна роля за съхранението ни като нация, предопределиха сравнително късното — едва в края на 60-те години (или повече от две десетилетия след революционния прелом) — осъзнаване на отрицателната същност на еснафството както от художественото, така и от общественото съзнание. Поради това в началото българското кино се насочи преди всичко към констатиране, изтъкване и точно описание на симптомите на явлениято — с цел да подпомогне осъзнаването му — и към такава художествена трактовка, чрез която то да бъде категорично осъмяно, иронично или сатирично изобличено.

В заключение искам да се спра на още едно нещо. Струва ми се, че в полето на интереса ни към въпроса за националното и общочовешкото в произведенията на изкуството ни чакат и изненади. Тук ще кажа може би нещо твърде спорно и веднага ще се намерят опоненти, но за мен примерно такава изненада е филмът „Козият рог“. По мое вътрешно усещане, преценявайки структурните съставки на това произведение, не можах да не открия, че то дълбоко в същността си е така да се каже, ненационално. На което се дължеше и големият му международен успех. Въпреки че тук се получи един парадокс, навсякъде по света филмът се възприемаше като еманация на някакво национално съзнание.

Сега нямам възможност подробно да аргументирам своята теза, мога само да кажа, че ако се вгледаме действително в структурата на „Козият рог“, ще открием, че тя е в противоречие с националните ни художествени традиции. Проблемът за насилието в него е третиран като драма на индивидуалното съзнание, докато точно обратното виждаме в традицията на нашата литература или драматургия, в която винаги този проблем е бил изнесен извън микросвета на индивида, винаги е бил конкретно обвързан със социалното, винаги е бил епизод и никъде не бихме могли да го срещнем в отвлечената, интелектуализирана, философска художествена концепция, както е в „Козият рог“. Освен това във филма се срещнахме с опит да се представят такъв тип човешки страсти и да се анализират по такъв начин, каквито също не са присъщи на националното ни художествено съзнание. Единственото, което като структурен елемент се отличаваше с национална специфика, бе темата на отмъщението срещу поробителя. Но тя все пак бе само второстепенен мотив в този филм.

Не бих искала казаното да се възприема като косвена критика на филма, тъй като в случая оспорвам не оценката му, а наложилата се при критическото му анализирание трактовка. И даже напротив, смятам, че този филм е бил правен именно с такова съзнание за противопоставяне на някои типично национални художествени представи, със съзнание, че ще се поведе един общочовешки разговор, в който главно „знаците“ — носители на авторското виждане, ще са с национална окраска, а те все пак са нещо външно.

Възгледите на Айзенщайн за драматическата природа на киноизкуството

НЕДЕЛЧО МИЛЕВ

Изследванията на Айзенщайн върху особеностите на монтажа, композицията на кадъра и цялостното структурно изграждане на филма са широко известни. Те създават впечатление, че няма друг теоретик на киното, който толкова последователно да ги анализира. Но наред с теоретичната формулировка на отличителните черти на киноизкуството Айзенщайн проникновено сравнява изразните му възможности и сфери с художествените параметри на другите изкуства, търсейки неповторимото място на киното в общата система на изкуствата, т. е. родовата му принадлежност. Това е другата, не по-малко съществена особеност на теоретичните му възгледи. В крайна сметка тези две страни определят диалектически единната и цялостна теоретична характеристика на киноизкуството.

В тази теоретическа система възгледите на Айзенщайн за драматическата природа на киноизкуството заемат средищно място. Това е закономерно. Филмът особено тясно обедини възможностите на три сфери в изкуството: пластическата, драматическата и словесно-литературната. Характеризиращият признак, който ги свързва, е именно драматическото начало.

В пластически аспект то се изявява чрез непосредственото движение на пластическите форми, светлината и багрите, както и чрез кадрирането им в определено дадено филмово пространство.

В словесно-повествователен аспект (сроден на разказвателните принципи на литературата) този драматизъм се изявява чрез монтажа.

Наред с пряко изявеното (вътрешнокадрово и покadroво) действие филмовото изкуство обособява и изявява специфичния драматизъм на динамичната пластика и монтажа. То го универсализира и го довежда до край.

Затова драматическото начало е определящ родов признак на киното. Последователната кристализация на възгледите на Айзенщайн в тази насока е израз на обективна научна закономерност.

1.

Исторически погледнато, Айзенщайн е най-задълбоченият и последователен, но далеч не единственият представител на възгледа за драматическата природа на киното, който се утвърждава още в схващанията на първите му сериозни изследователи. Ще се позова на някои от тях:

„Да се покаже целият живот с безкрайността на чувствата, желанията, шоквете и тържествата му, като си служим с неспирната игра на светлината, разбирайки състоянията на нещата като форми на светлината, хармонизи-

рани според одухотворяващата идея на действието — ето тайната и славата на визуалната драма“ — казва Ричиото Канудо в труда си „Фабрика за образи“. Той очевидно обособява два вида драматизъм: драматизма на непосредственото действие в кадъра и драматизма на светлината, който произтича от неговата „одухотворяваща идея“. Канудо още не осъзнава в този ранен стадий драматическите особености на монтажа, а драматизмът на звука и цвета още не са се родили в киното.

„У нас на всяка цена търсят красивото, там — живото. Малък нюанс“ — пише Луи Делюк във „Фотогения на киното“. Според него не застиналата статична красота на фотографията, а динамиката на драматически ж и в и т е форми изразява най-пълно художественото своеобразие на киното.

„Чистото кино не отхвърля нито чувствителността, нито драмата, но се стреми да ги постигне чрез чисто визуални елементи. То търси емоцията отвъд човешките рамки във всичко съществуващо в лоното на природата: в невидимото, в безтегловното, в абстрактното движение“ — обобщава Жермен Дюлак в книгата си „Киното от произхода му до наши дни“. Тя формулира пет особености на филмовото действие. Особено показателни са последните две:

„4. Филмовото действие трябва да бъде „Животът“.

5. Филмовото действие не трябва да се ограничава с човешката личност, а да се разпростре извън нея в областта на природата и мечтите.“

„Същите дадености на чистото кино могат да се открият в някои документални и научни филми“ — заключава Жермен Дюлак.

В нейното схващане най-определено проличава възгледът за у н и в е р с а л н и я д р а м а т и з ъ м на фотографически изразителното движение: в качеството му на филмово действие. Това схващане за филмовото действие не се ограничава нито само с и г р а л н и я вид кино, нито само с драматическото поведение на ч о в е к а (актьор или неактьор) в кадъра. В този аспект Дюлак изтъква р а в н о п р а в н и т е възможности на киното да изобразява драматизма на п р и р о д а т а („извън човешката личност“) и в ъ т р е ш н и я драматизъм („мечтите“).

Тези възгледи кристализират през повече от едно десетилетие: от началото на двадесетте до средата на тридесетте години. Тридесетте и четиридесетте години са стихия и мода на драматически-разговорното кино. През този период и в практиката възгледът за драматическата природа на киноизкуството става преобладаващ, но същевременно той донякъде се херметизира и стерилизира в две насоки:

Първата — това е свеждането на филмовия драматизъм само до формите на игралния вид кино.

Втората — това е стесняването на рамките на филмовия драматизъм само до онези квазитеатрални форми, които са пряко свързани с изявата на действащия човек в кадъра.

Киното през 60-те и 70-те години преодолява тези ограничени схващания. Но като реакция на едностранчивостта им се прояви подчертана тенденция за отричане на драматическата природа на киноизкуството. Анализираше се и се изтъкваше връзката му с всички останали изкуства — само не и с театъра и драматическите изкуства въобще. Това беше исторически закономерен, обясним бунт срещу рецидивите на театралност в киното, които бележат кулминацията си през 50-те години. Но по-нататъшното му естетическо съзряване се оказа свързано с едно плодотворно завръщане към първоизточниците (в контекста на новите открития) — теоретически и практически. Днес е налице едно широко и осъвременено разбиране за драматическите особености на динамичната филмова пластика и монтажа. Без да проследявам развитието

на драматическата концепция за киното през цялата му история, ще приведа актуалните схващания на трима бележити кинематографисти по този въпрос: „Кинематографът повече от всяко друго изкуство е изкуство на *действието*“ — казва М.И.Ром в „Беседи за киното“. Тук изтъкването на действието скурсив (като същностна сфера за изява на драматическото начало) едва ли се нуждае от коментар.

„Важно е при това да се покаже не сума от различни свойства на киното, а да се оголят те като страни от единния метод за организация на кинематографическото зрелище — драматическото действие, възпроизведено върху лента за по-нататъшна прожекция на екран“ — пише С. Фрейлих в „Драматургията на екрана“. Той вече разглежда комплексно различните свойства на киното: не като „сума“, а като „страни“ от диалектически единния метод за организация на филмовото зрелище. За същност на това зрелище той категорично определя драматическото действие.

„Задачи на киноинсценировката е преди всичко търсенето на конфликта, точността на формулировката му“ — пише В. Шкловски в книгата си „За 40 години“.

Мисля, че не е необходимо да характеризирам по-детайлно широкия исторически и теоретически контекст, в който се вписват и възгледите на С. М. Айзенщайн за драматическата природа на киноизкуството. Именно Айзенщайн е в центъра на настоящото изследване, защото и теоретическите му възгледи, и художествената му практика са кристално ясен пример за закономерно съзряване на възгледа за драматическата природа на киното. На най-високо и принципно равнище в кинонауката и практиката.

2.

През 1923 г. Айзенщайн поставя в Театъра на Пролеткулта своята модернизирана транскрипция на пиесата на Островски „И най-мъдрият си е малко прост“ под названието „Мъдрец“. Тя е твърде волна. Класическата драматическа творба е само повод: от една страна, за остроумни циркови атракциони като жонглирането на Гр. Александров (Глумов) върху опънат над главите на публиката тел, а, от друга страна, за експерименти в новата и непознатата област на киното (включването в спектакъла на малък, вметнат филм — дневника на Глумов). Конкретните качества и недостатъци на постановката са хипотетични, защото преките документи и свидетелства, които я характеризират, не са много. Тя обаче е повод за съдържателни теоретически размишления от принципно естество.

Първо, защото Айзенщайн търси със средства, излизащи дори извън рамките на авангардния театър, широк спектър от остри шокони въздействия върху психиката на зрителя. От непосредственото зрителско съучастие в поведението на еквилибрацията над главата му Александров до шока от микро-взрива под седалката му (толкова по-осезаем в бурната следреволюционна действителност, когато изстрелите и взривовете не са рядко явление и в реалния бѐт)...

Второ, защото в рамките на театралното действие се включва и киното. Качеството му на фотографирано действие е използвано, за да се предаде една „вторична“ спрямо основното действие „вътрешна“ действителност — дневника на Глумов.

Прякото действие е инсценирано.

Вътрешното действие е ФОТОГРАФИРАНО.

Айзенщайн пише в статията си „Монтаж на атракциони“:

„Атракциона във формален план аз определям като самостоятелен и пър-

вичен елемент от конструкцията на спектакъла — молекулярна (т. е. съставна) единица за **ДЕЙСТВЕНОСТ** на театъра и на **ТЕАТЪРА ВЪОБЩЕ**."

Не случайно самият автор изтъква с курсив следните две тенденции:

а) отделя театъра като част от един по-широк дял на драматическото изкуство — „театър въобще“;

б) считайки отделните първични психологически дразнители (атракционите) за основа на действието, Айзенщайн формулира и схващането си за монтажа. Според него конфликтното сблъскване на атракционите е основен принцип за конструкция на „въздействащото построение“ (спектакъла като цяло). Терминологията е на Айзенщайн. Ако „предложените обстоятелства“ според системата на Станиславски са основен мотор на непосредственото **АКТЪО-РСКО** действие, тук Айзенщайн изтъква монтажа на атракциони като основен мотор на опосредствуваното **РЕЖИСЬОРСКО** действие.

Това е водоразделна особеност, характеризиращ родов признак, който обособява театъра от киното. Заявка за бъдещите му филмови експерименти.

Режисьорът вече става основен осъществител на действието.

Само две години след тази програмна статия — в „Стачка“ и особено в „Броненосецът „Потьомкин“ — Айзенщайн доказва и пратически, че тази тенденция (авангардно-крайна за театъра) е съществено важна в новия драматически род изкуство — киното. Конспективно ще отбележа различните измерения на драматическото начало в това класическо произведение:

първо, драматизма на детайли като крупния план на пълзящите червеи върху гнилото месо. Той пряко и непосредствено може да бъде съотнесен с документалното и научното кино...

второ, драматизма на движещите се машини на броненосца във финала. Те също в равна степен могат да бъдат обект на документалния или научния вид кино. Новото им качество тук е, че са антропоморфизирани — представени са едновременно като туптящо сърце на матроския колектив...

трето, драматизма на неравнодушната природа, например сюитата на „Одеските мъгли“. Този драматизъм пряко и непосредствено е намерил измерение например в документалния филм „Нощ и мъгла“ на Алан Рене или в научно-популярния „Хора сред облаците“ на Захари Жандов...

четвърто, драматизма на оживяващия каменен лъв в епизода „Одеската стълба“. По същество това е „мултипликационен ефект“, генетична прайформа на оживяващ куклен типаж, макар и парадоксален, защото този ефект е осъществен в документално-строгите рамки на анимационно раздвижени действителни скулптурни форми: три различни скулптури в различни ключови фази на движение...

пето, драматизма на анимационно разрисувания направо върху лентата червен флаг на „Потьомкин“ — в качеството му на далечен сродник на рисуваната анимация.

Тук изтъквам онези форми на филмовото драматично действие, които са същностна сфера главно на останалите три вида кино. Но и в „чистата“ област на игралното кино Айзенщайн умело прилага и обособява такива специфични страни на действието, които не са присъщи на театралната сцена:

първо, драматизма на видяното многопланово и от много зрителни точки масово действие — такива общи сцени като разстрела на тълпата и поклонението пред Вакулинчук. Те не могат да се видят и ритмизират по този начин в театъра...

второ, драматизма на крупния план, изтъкващ детайли като символичното „бягство“ на детската количка по сълбите. То може да бъде показано така **САМО** в киното...

трето, принципа „парпро тото“, обособяващ ключовото, драматическото

значение на такива детайли като пенснето на корабния лекар върху рейката. Взет и пренесен от литературата, този принцип разкрива именно тук (във филма и в киното изобщо) същинското си драматическо битие и значение...

По този начин Айзенщайн отчетливо обособява спецификата на ФИЛМОВОТО действие. Но за разлика от някои едностранчиви теоретици и практики той неотменно подчертава качеството му на ДРАМАТИЧЕСКО действие. Само една година след постановката на „Броненосецът „Потьомкин“ той пише в статията си „Двата черепа на Александър Македонски“:

„Във всяка порядъчна кунсткамера неизменно има два черепа на Александър Македонски: един, когато той е бил на петнадесет години, и друг, когато той е бил на четиридесет и пет...“

От този парадоксален пример, който остроумно подчертава общата родова принадлежност и единната драматическа природа на театъра и киното, авторът прави следното заключение:

• „С други думи киното — това е днешният етап на театъра, поредната, последователна фаза.“

Тук може би се налага уточнението, че появата на нов драматически вид (киното) не зачерква съществуването на други, стари драматически разновидности (театъра, цирка и пр.), но от теоретична гледна точка това не е съществено. Важно е теоретическото изтъкване на общността между театъра и киното като РОДОВЕ на драматическото изкуство, както и обособяването на специфичните им родови признаци. За да бъде съвсем точен, на този етап от развитието като художник и мислител Айзенщайн вече теоретизира пряко в областта на театъра, но използва на първо място неговите характеристики, за да обособи с помощта на сравнителното изкуствознание отличителните черти на киноизкуството.

През 1929 г. в статията си „Зад кадъра“ Айзенщайн за първи път формулира точно и пълно връзката и взаимната обусловеност между драматизма на вътрешнокадровото действие и драматизма на монтажа. Монтажа в прекия, собствен смисъл на думата той формулира като израз на драматическия конфликт. Вътрешнокадровият монтаж от своя страна е охарактеризиран като потенциално възможен явен монтаж. Тук нямам пред вид широко известната, но твърде обща дефиниция: „Кадърът е ядро на монтажа.“ Ето следната твърде разширена характеристика на вътрешнокадровите конфликти като латентен явен монтаж:

„Но кинематографични са:
конфликтът между графичните посоки (линиите),
конфликтът на плановете (помежду си),
конфликтът между обемите,
конфликтът между масите (между обемите, изпълнени с различна светлинна интензивност),
конфликтът между пространствата и т. н.

Конфликти, които чакат само един тласък при интензификацията си, за да се разлетят в двойки късове-антагонисти. Късове от крупен и общ план. Графично разнопосочни. Късове, решени обемно, и късове, решени плоско. Тъмни и светли... И т. н.

Накрая има и такива конфликтни изненади като:
конфликт между предмета и пространствеността му и конфликт между събитието и протичането му във времето.“

Това са вече узрели теоретични предпоставки за окончателната кристализация на научния му възглед за драматическата природа на киното. В „Монтаж 37“ Айзенщайн вече съвсем определено очертава мястото на киното сред другите родове на драматическите изкуства. Уточнявайки връзките им от

теоретична гледна точка, той формулира и етапите в историческото съзряване на този възглед:

„Такава беше първата двуплановост на този спектакъл („Мъдрец“ — Н. М.). От театъра „надолу“ — към цирка. Втората беше от театъра „нагоре“ — към киното.“

Ето и формулировката му за историческата стабилност:

„Ако методът беше парадокс в „Мъдрец“, принцип на реалистично писмо — в „Потьомкин“, то сега пред нас той се изправя вече като път към изясняване на най-важните универсални положения на композицията въобще, не само на киното, но и широко извън пределите му, както ние тук се опитваме да обосновем и докажем това.“

Очертал исторически и теоретически обособяването на киноизкуството като един от видовете на драматическите изкуства въобще, Айзенщайн характеризира формите, чрез които кинорежисьорът се изявява като основно действащо лице в този особен род драматически спектакъл. Пак в „Монтаж 37“ той обобщава:

„Моят мизансцен — това е монтажът.

Жестът и мимиката ми — композицията на действието в кадъра и самият кадър.

Интонацията ми — мястото на фонограмата ми в общия звуко-зрителен контрапункт.“

В едно от последните си изследвания („Цветът“) Айзенщайн обогати драматическата си концепция за киното, съобразявайки се с най-последните завоевания на филмовата изразност в областта на цвета:

„Кадърът — това е един акорд.

Звучаща комплексна единица.

И като колористичен елемент.

Но и като носител на драматическото натоваване.“

Тези теоретични съображения убедително се потвърждават от драматургическата разработка на цвета във временната му динамика — във великолепия финален епизод на втора серия на „Иван Грозни“. Темата на смъртта обогатя студентите сини цветови решения. Темата на властта — огненожълтите и кървавочервените. . . Темата на терора — непрогледно черните. Но тези цветни теми заживяват своя неповторимо свършен художествен живот (за първи път във филма) именно чрез кинематографичното им полифонично сплитане в едно конфликтно драматическо развитие.

Естетизирано и в същото време органично произтичащо от материалната логика на вътрешнокадровото съдържание.

В този смисъл натурно и в същото време енергично допълнено от демонстративно-забележимата светлинна аранжировка на цветотоналното решение, което органично произтича от вътрешната драматургическа логика на мисълта и чувството!

„Иван Грозни“ — както на времето „Броненосецът „Потьомкин“ — хармонично съчета теоретическите и практическите търсения на великия художник, за да ги увенчае, макар и трагично недоведени докрай.

3.

Да направим равностойна на така формулираните съображения за драматическата природа на киноизкуството и за ролята на Айзенщайн в практическото и теоретическото им формиране.

И в практиката, и в теорията на киноизкуството възгледите на драматическата му природа кристализират закономерно като израз на дълбоката му

естетическа същност. Чрез проверката на основния материалистически критерий — практиката — хипотезата за принадлежността на киноизкуството и аудиовизуалните изкуства въобще към раздела на драматическите изкуства се превърна в научна аксиома. Айзенщайн се оказа един от най-задълбочените и последователни изследователи в тази област.

В рамките на самото киноизкуство този възглед е изключително важен както за теорията, така и за практиката. В областта на общата теория на изкуството специалната теория на киното намира своето точно място. Уточнява се и се изяснява положението, че историческото развитие обособи нов, самостоятелен отдел „драматически изкуства“, в който филмовото изкуство се вписва като самостоятелен род. В неговите рамки от своя страна се обособяват отделните видове кино: научно, документално, игрално и анимационно. Това вече дава ориентири и към разработката на теорията на отделните жанрове — в рамките на различните видове кино или по пътя на хибридизацията между тях. Подобен възглед разкрива широки възможности да се разработва частната теория на отделните видове кино, както и на жанровете и поджанровете във всеки филмов вид.

В практически аспект този възглед позволява точно да се формулират драматическите особености на киното като род изкуство, да се анализира конкретното битие на драматическото начало при различните филмови форми и в крайна сметка да се използват най-пълноценно техните ресурси при структурирането на кинотворбите във всеки конкретен случай.

Извън рамките на самото киноизкуство този възглед е крайно полезен за сравнително изкуствознание и естетика въобще, защото очертава не само естетическата природа на самото киноизкуство в отделност, но и стадиалната му връзка с другите родове драматически изкуства, както и с другите изкуства въобще. В тази светлина писмеността въобще и литературата като художествена писмена форма се оказаха частен случай от увековечаването на човешкия опит, а фотографичността — универсална форма (извънхудожествена и художествена) за увековечаване на физическото и духовното съществуване на света. Филмовият монтаж качествено преосмисли литературния опит за повестуване: както в сферата на съпоставянето, така и в сферата на гледната точка спрямо изобразяваните явления. Впрочем гледната точка на кинокамерата събра във фокус особеностите на всички видове изкуства.

От живописата тя възприе точността и конкретната ѝ даденост спрямо обекта.

От скулптурата и архитектурата — последователното им движение във времето, съчетано с точна ориентираност спрямо наблюдавания обект.

От литературата — неограничената ѝ свобода не само като поглед, но и като възглед.

Но във всички тези свои сложни метаморфози фотографичността и монтажът се оказаха неизменно свързани с драматическата природа на киноизкуството. Фотогенията, разбрана като изразителна фотографичност в движение, превръща всяка форма на движение в кинематографично действие (вътрешнокадрово). Монтажът, взет в най-широкото му и универсално Айзенщайново разбиране (като изразителна пластическа композиция, изразителна гледна точка и изразително съпоставяне в пространството и времето на различни гледни точки), представлява специфична форма на мислене чрез фотографически дадени образи. Понеже това мислене е действено — драматическата природа на киното се оказва универсална и тотална. Тя характеризира същността както на фотографичността, така и на монтажа.

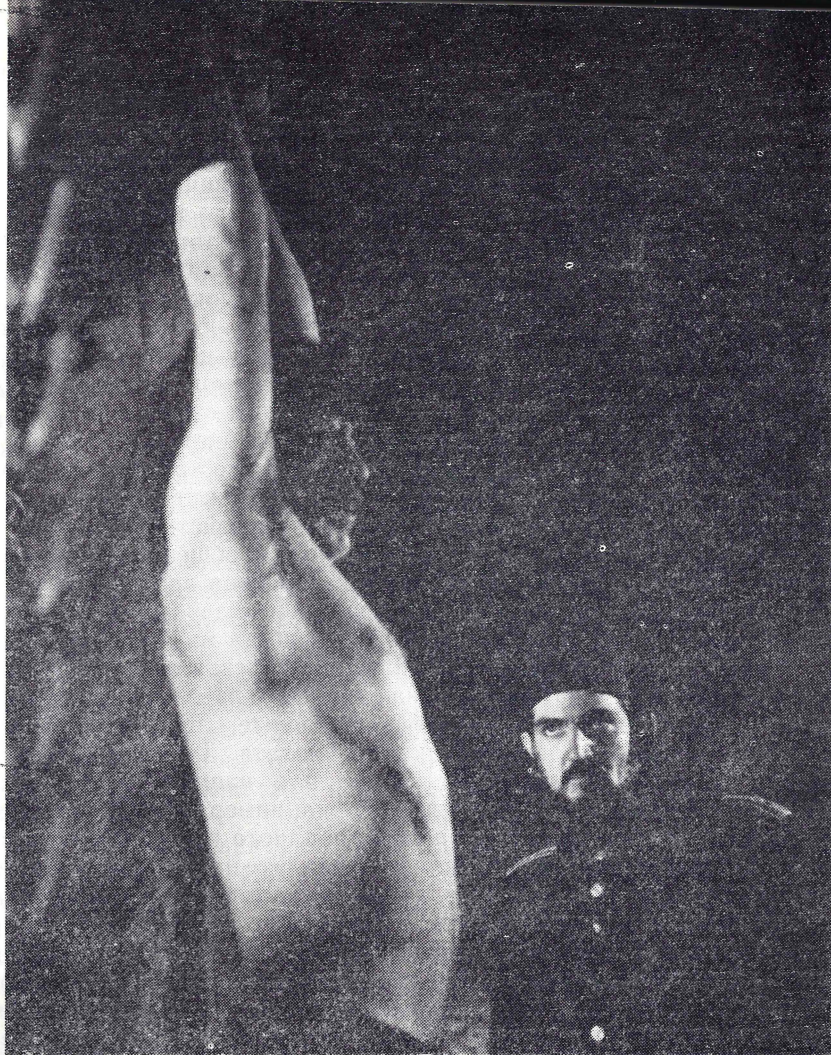
„ПЪТЯТ КЪМ СОФИЯ“

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

Едва ли би могло да се намери по-сериозен и художествено оправдан повод за създаването на този многосериен телевизионен филм от всенародното чествуване на стогодишния юбилей на нашата национална независимост. Паметните събития с вековна давност са истинска политическа и духовна кулминация на многолетните националноосвободителни борби на българския народ, преломен момент в неговата най-нова история, вълнуващи съвременника с епичния размах и човешки трагизъм на неравната битка с поробителя, покоряващи нашето съзнание с безчислените примери на духовно величие и будно национално самосъзнание. В същото време емоционалната памет на народа ни предава от поколение на поколение чувството на обич и преклонение пред подвига на братския руски народ, пролял кръвта на хиляди свои синове за осъществяването на тъй жадуваната свобода. Може би тъкмо заради това няма българин, който да не се връща с особена духовна нагласа към онази недостижима 1878 година, търсейки съкровения смисъл на историята, корените на своето днешно самочувствие.

Нашето кино беше длъжник на своите зрители. Няколкото успешни опита от зората на социалистическата ни кинематография поставиха само началото, но не и голямата творческа традиция в художественото овладяване на темата. Вероятно били са необходимите години на професионално и творческо възмъжаване, на натрупване на производствен опит, на организационен потенциал, на едно постепенно мисловно и емоционално сродяване с отговорната тема.

Петър Слабаков и Ст. Добрев в „Пътят към София“



Напоследък се появиха произведения, които не само запълват „белите полета“ в тематичния репертоар на нашето кино и телевизия, но в които ясно се чувства амбицията на авторите им да интерпретират моменти от националноосвободителната борба на българския народ в един актуален проблемно-художествен план.

Към тези успешни опити телевизионната поредица „Пътят към София“ внася и нещо свое. Преди всичко този сериал вълнува с реалния исторически драматизъм на сюжета си, в чийто център са изведени действителни събития — зимният преход на армията на генерал Гурко, битките за София и превземането на тази стратегическа крепост, отворила пътя към разгрома на османската армия. Бляскавата военна операция на руските войски е само епизод от победния им марш, но в него се оглеждат и героичният епос на войната, и онези съкровени връзки на духовна близост и братско единение между нашите народи, осмислили тъй неповторимо вековните корени на една историческа традиционна дружба.

Създателите на телевизионния филм (сценарий — Стефан Дичев, режисьор — Николай Машченко, оператор — Венец Димитров) вярно насочват нишките на своя подробен разказ около драматичните перипетии на конкретните исторически и военни факти. Те реконструират отделни военни операции, възкресяват реални исторически и политически личности, подават умело липсващата на съвременния зрител информация за съдбата и дейността на отделни герои. Всичко това издава намерението на авторите да проектират частното събитие — битката и превземането от армията на ген. Гурко на стратегическата крепост София — върху един по-широк исторически фон, който да дава представа за размаха на Руско-турската война, за нейния отзвук както сред българското население, така и в лагера на османлиите. Оттук и патетиката, с която те разказват за героиката и саможертвата на хиляди обикновени хора — руси и българи, — и повишената емоционалност в обрисовката на отделни герои, и разточителността в описанието на битови и исторически подробности. Това донякъде определя и художественото своеобразие на телевизионната поредица, в която доминира стремежът към прерастване на конкретния исторически факт в емоционално въздействащ художествен образ. В този план трябва да се отбележи широкият обществен отзвук на „Пътят към София“, докоснал се до възприятието на масовия зрител, актуализирайки неговия поглед към историята, вълнувайки го с действителни примери на подвиг и саможертва, скрепили навеки дружбата на българи и руси.

Авторите на телевизионната поредица тръгват от суровата правда на историята, но не остават задълго на равнището на факта, на отделните подробности. Те са потърсили най-вече човешките, личностни измерения на събитията, в които се оглежда времето, епохата. Такъв творчески подход към темата и материала има своите корени и в нашата културно-художествена традиция: Вазовата епопея „Под игото“ например. И в „Пътят към София“ той до голяма степен допринася за емоционалното възприемане на фактите, сближава духовността на съвременника с идеалите на едно преломно време, когато е подложена на изпитание нашата национална съдба и самосъзнание.

Затова в драматургическата структура на телевизионната поредица наред с конкретните исторически личности и политически дейци активна сюжетна роля изпълняват и цяла поредица от образи, родени във въображението на авторите. Те повече или по-малко активно съжителствуват в тъканта на сериала с легендарните участници в историята, но затова пък са натоварени с важна смислова функция — да придадат човешка топлина и мекота на събитията, да въвлекат зрителя по емоционален път в трагизма и драматизма на времето. В отделни моменти авторите като че ли успяват да овладеят разказа и да го насочат в необходимото художествено русло (това се отнася най-вече за последните серии от поредицата и особено за епизода-кулминация с влизането на Гурко в София), но като цяло остава впечатлението за увлечение по допълнителното „белетризиране“ на историческия материал. Впрочем този недостатък на телевизионната поредица до голяма степен е предопределен още на равнището на литературния материал. Но докато в едноименния роман на Стефан Дичев той остава някак потопен в спецификата на жанра, то телевизионната адаптация безжалостно оголва чисто литературните похвати в изграждането на творбата, подчертавайки тяхната художествена неограниченост със стремежа към постигане на автентизъм, на една убедителна историографична точност.

Телевизионният вариант на „Пътят към София“ поставя на изпитание вкуса на своите зрители, предлагайки им наред с ярките си художествени решения и ред досадни изблици на мелодраматизъм, на схематизъм и фабулно-сюжетна наивност. Очевидно е, че режисьорът Николай Машченко не е успял да

се пребори докрай с литературната концепция на сценария. А тя е тази, която му налага един трафаретен в своята същина композиционен похват, обременил в последна сметка стила на сериала— паралелното водене на разказ за съдбите на две български семейства, чието противопоставяне трябва да символизира и полюсите на идейни разногласия, и житейските позиции в отношението на българите към войната и османлиите. Същите тези белетристични схеми налагат и не дотам интресната, макар и твърде съществена за развитието на фабулата сантиментална история на любовта между Неда и Андрея. Те постоянно тласкат и режисьора, и изпълнителите към използването на познати клишета в изобразяването на състояния и конфликти, на образи и характери, вместо да стимулират въображението им за сериозни художествени открития.

Нещо повече. Недостатъчната литературна издържаност на сценария се проявява и при разкриването на други важни образи—тези на реалните исторически личности, участвували активно в развоя на историческите събития. Това особено подчертано се отнася до образите на чуждестранните дипломати в София Леге и Позитано, които сценаристът твърде произволно свързва с историята на любовното чувство на младите си герои по законите на елементарната мелодрама. Така например френският дипломат Леге се оказва пленен от естествеността и душевната чистота на българката Неда, която пък постепенно се влюбва в своя другар и съсед от детинство Андрея. Като източник на допълнително фабулно напрежение драматургът извежда майката на дипломата, която е против брака на своя син. Изпречва се по същата логика и детето на Леге, което е изведено от действието също тъй мелодраматично—изнасилването и смъртта на малката се превръща в един от ключовите епизоди на сериала.

Към това могат да се прибавят и безкрайните перипетии около зараждането и развитието на чувството на Неда към Андрея: злият баща, подлият брат, който предава на турците Андрея, и безумната постъпка на Неда, хукнала да

Георги Георгиев—Гец в „Пътят към София“



спасява своя любим, и пожарът в камбанарията, и още много други чисто външни фабулни усложнения, взети назаем от други филми, от други литературни образци...

А от това телевизионната поредица определено е загубила в художествено отношение. Първо, защото на места тя не се издига по-високо от стандартните образци на една тиражирана масова продукция, и, второ, защото в известна степен се занижава действителният драматичен патос на суровите исторически събития чрез ненужното им разводняване с мелодраматични отклонения и фабулно орнаментиране. Несъмнено посочените слабости на драматургията са довели и до някои размествания на акцентите и внушенията на телевизионния филм.

Струва ми се, че твърде много място в развитието на сюжета е отделено на един измислен персонаж, чиято смислова функция вероятно е била да илюстрира тезата за активното вмешателство на Англия в събитията на Руско-турската война. Става дума за образа на демоничния английски разузнавач Сенклер, който снове из сериите на поредицата и се намесва във всички възлови исторически събития. Оставям настрана наивността в портретуването на този вездесъщ герой, издаващо определено категорично мелодраматичния привкус както в режисьорското, така и в актьорското решение на образа. Но „де факто“ той в такава степен активно и неотразимо присъствува във вътрешната драматургия на сериала, че на моменти измества вниманието ни от реални факти, оставяйки във възприятието на зрителя като зловещо възплъщение на домогванията на тази личност, срещу която едва ли не трябва да се борят и войските на руската армия, и българските патриоти...

Или пък цялата линия в изобразяването на дружелюбната по своята същност и характер позиция на дипломатите Леге и Позитано, оценена по достойнство и от нашата историография, и от народната ни памет. Но защо е било необходимо на авторите да задържат толкова много вниманието си върху тези герои, при това старейки се да подсилват на всяка цена образите им с подчертано мелодраматични ефекти? И не остава ли някъде у нас усещането, че може би именно благодарение на техния благороден жест София не бива опожарена?

Разбира се, всичко това е главно въпрос на точно акцентирание, на определена стилистика в ангажирането на вниманието на зрителя с ударни епизоди и сцени. Но е нарушен художественият баланс въвеждането на толкова много линии. Например силно се чувства липсата на едно по-уплътнено психологическо портретуване на образа на генерал Гурко — личността, допринесла най-много за победоносния завършек на военната операция по превземането на София. Отсъства подобна разработка и на ред други образи от лагера на руската армия. Това би довело и до художествено правдиво намиране на пропорция в изобразяването на двата противоположни исторически лагера. Сполуките в пресъздаването на отделни образи на османски военачалници (преди всичко на Джани бей и Амир в изпълнението на Св. Неделчев и Ст. Добрев) показват, че авторите имат възможност за по-сложно навлизане в историческия и човешкия материал.

Спирам се по-подробно на тези фрапиращи случаи на половинчати художествени решения, на явни несполуки и неточности, защото те влизат в противоречие както с намеренията на самите автори, така и с декларираната им концепция — „да обобщават историческите събития и ги показват така, както ги е съхранила народната памет“, която четем във финалните надписи на всяка серия. И още нещо, тези грешки дразнят със своята елементарност, която пречи в последна сметка на телевизионната поредица да зазвучи по-мощно и художествено въздействащо.

Защото в отделните епизоди на „Пътят към София“ има и ярки художестве-

Михаил Голубович в ролята на генерал Гурко



ни решения, които ни срещат с таланта и професионалното умение на Николай Машченко, познат на нашия зрител като създател на такива сериозни произведения като „Комисари“ или многосериийната телевизионна адаптация „Как се каляваше стоманата“. В тези сполучени решения на нашия филм се чувства истинският драматизъм на историята, докосваме се до корените на едно изконно национално чувство на благодарност и преклонение пред подвига на руските воители, пред патриотичния устрем на българите. Запомнят се такива епизоди като преминаването на заснежения Балкан или посрещането на Гурко в София, решени по великолепен кинематографичен начин. Те несъмнено издигат сериала и в значителна степен тушират ред драматургически грапавини, превръщайки го в развълнувана изповед на уважение и удивление към онези героични дни на борба. Именно те придават и художествената значимост на авторите внушения, човешката топлина и епичната широта на разказа.

Безспорен успех за филма са няколко интересни актьорски изпълнения. Георги Георгиев—Гец е успял да вдъхне много живот и драматически потенциал в един, общо взето, не съвсем сполучен литературен образ. Майсторството и обаянието на този голям наш съвременен актьор е повдигнало образа на лекаря в общата композиция на сериала, придавайки му особената прелест на неподправено драматично напрежение и човешка топлина. Интересно хрумване е поканата към един неизвестен млад актьор — Константин Цанев, за ролята на Андрея, който с помощта на режисьора е успял да изведе на преден план романтичната условност на този образ и да го впише в доста пъстрата портретна галерия на герои на поредицата. Хубави образи пресъздават и някои други актьори: Св. Неделчев (Джани бей), Ст. Добрев (Амир) и др. Н. Машченко умее да работи с актьорите си, довеждайки тяхното изпълнение до висок емоционален градус. Това му позволява да държи почти винаги насечена линията на драматичното им развитие, постигайки необходимите му паузи или кулминации.

Интересен момент в художествената защита на филма е неговото пластично решение. Венец Димитров е тръгнал от художествената традиция на руската батална живопис и нашите национални традиции в изобразяването на Освободителната война. Неговите композиции са композиционно и тонално уравновесени, без остри деформации и с една нарочно търсена фронталност и наивитет в построението. Те въздействуват монументално и будят културни асоциации, отправяйки възприятието на зрителя към творчеството на Верещагин или Вешин например. Това особено се отнася до такива блестящи в пластично отношение епизоди като зимния преход на Балкана, замръзналите воини. Операторът се изявява и като тънък познавач на българския пейзаж и градския екстериор. Негови постижения са епизоди като екзекуцията на българските патриоти, посрещането на Гурко и др.

Телевизионната поредица „Пътят към София“ постепенно увлича зрителя, набирайки художествена и мисловна енергия във втората си половина, където авторите се освобождават в голяма степен от описателността и наивността на драматургическия материал, за да навлезе в широките води на едно мащабно художествено повествование за драматичните превратности на националната съдба на българския народ. В това аз виждам и оценявам приноса на „Пътят към София“ в разработката на темата. В това се корени и широкият отзвук на сериала сред масовия зрител, който прие без предубеждения тази творба. Той повярва в идеята, прокарана от авторите, стана съпричастен с чувствата на уважение и преклонение пред историческия подвиг на руси и българи, ръководили без съмнение и българо-съветския творчески екип, който реализира телевизионния сериал.

А това не е малко за един опит в художественото осмисляне на този богат исторически материал.

„ПЪТЯТ КЪМ СОФИЯ“, български многосериен филм, производство на БТ, 1978 г. Сценарист — Стефан Дичев, режисьор — Николай Машченко, оператор — Венец Димитров, художник — Валентина Йотова, композитор — Кирил Цибулка.

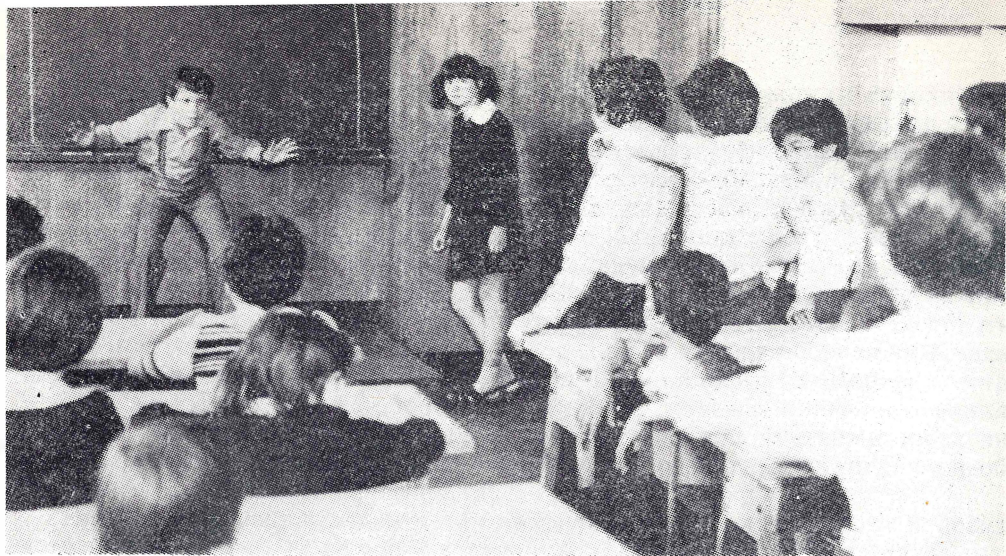
В ролите: Георги Георгиев—Гец, Константин Цанев, Ана-Мария Петрова, Петър Слабаков, Любомир Киселички, Павел Поппандов, Светослав Неделчев, Ст. Добрев, Михаил Голубович, Отар Коберидзе, Владимир Конкин и др.

„ТАЛИСМАН“⁴¹

ДИМА ДИМОВА

Не поставям под съмнение досегашните опити и завоевания в областта на детското кино, но, струва ми се, от благородното желание да се поощрят усилията на творците в тази наистина трудна кинематографична дейност в редица случаи сме били в повече благосклонни и въодушевени при срещите си с детски филм. Към него си изработихме друг тип естетически мерки, друга възискателност и йерархия на ценностите. Седна дума, в стремежа си да го подкрепим, да утвърдим престижа му на равноправно и сериозно творчество, със своя специфика и важни обществени и културни функции, го поставихме в по-привилегировано положение спрямо останалите творби на игралната филмова продукция. Вероятно подобна доброжелателност, понякога граничеща със снизходителност, беше оправдана, естествена, закономерна съвсем доскоро. Днес обаче, в контекста на общото идейно-художествено издигане на нашето кино заставаме пред необходимостта от преоценка и повишаване на собствените си критерии към детския филм. От уточняване на неговото реално място във филмовия процес, на уменията му да се включи в общите търсения, да анализира и осмисля съвременността, да постига сложния портрет на съвременника. И да бъде артистично, художествено овладяно.

Пред тази необходимост ме изправи и новият филм „Талисман“ на сценаристката Правда Кирова и режисьора Рашко Узунов.



Сцена от филма „Талисман“

„Талисман“ е опит за „проблематизиране“ на детско-юношеската тема тика, за разширяване и задълбочаване на нейното проблемно-конфликтно съдържание. Ако до този момент патосът на повечето подобни филми се изразяваше в апела да уважаваме личността на детето, защитаваха се често оспорваното му право самостоятелно да мисли и избира своите постъпки, то в сценария на Правда Кирова това е нещо от само себе си подразбиращо се и нуждаещо се от доказателства. То е априорна авторска изходна позиция. В съответствие с нея детето-индивидуалност също подлежи на проверка като морал и поведение и носи вътрешна отговорност за изявите си. Ако екранът много доскоро се разделяше по хоризонтал (по възрастов признак) — на „децата — по-добрата част от човечеството“, и на възрастни, които се опитваха да ги моделират според своите правила и закони, то тук границата върви по вертикала на съвестта, нрава, морала. И големите, и малките герои според сценаристката еднакво могат да бъдат порядъчни и непорядъчни, честни и безчестни, еднакво могат да защитават справедливата кауза в своето ежедневие или пък да изберат по-удобния и може би „по-перспективен“ път на приспособяването, на конформизма. Тоест с целия си публицистичен заряд сценарият, а по-късно и филмовата реализация, се стремят да защитят тезата, че нравствените добродетели нямат „възраст“; че нравствените норми на обществото ни са валидни за всички. А от тук идва правото и задължението те да бъдат решавани и обсъждани принципно и взискателно в рамките на детско-юношеското общество, на равнището на детско-юношеското съзнание. В центъра са поставени не нравствените качества „въобще“, а едно конкретно явление — конформизмът с неговите не само психологически, но и социални белези. Именно темата „конформизъм“, открита и изследвана в детската среда в нейните все още може би наивни, но не и невинни форми и съдържание, е проблемната стойност и откритието на „Талисман“, причисляващо го към нравствените дискусии за съвременността в нашето кино. Но точно оттук нататък — след остро фактуалното проблемно „попадение“ на замисъла започва голямото художествено изпитание на авторите. На тяхното умение да изграждат от констатираните жиз-



Сцена от филма

нени факти филмова драматургия, да въплътят тезите си в пълнокръвни и убедителни човешки образи и взаимоотношения.

Разказаната история на десет-дванадесетгодишното момиченце Искра всъщност е драматичната история на първото жизнено познание, на раздялата с първите илюзии. Момичето, както и други нейни приятели, спонтанно реагира на неетичността на своя съученик и майка му, но много скоро се оказва самотница в своята честност и доблест. Изпитали натиск „отстрани“, „отгоре“, нейните приятелчета бързо се преориентират, като намират в създалата се несигурна ситуация достатъчен повод и основание за нравствена мимикрия. Само Искра с донкихотовска упоритост и убеденост отстоява вътрешното си достойнство, необременено от непочтени съображения свое разбиране за честност, истина, добро. Но ето че в един миг силите ѝ се изчерпват. Почувствувала болезнено не винаги почтените игри на ежедневието, тя с цялото тотално разочарование и страдание, на което е способно само едно дете, ще престане да вярва в приказките, в поезията. Финалът на филма е открит. Разделяме се с момичето, когато то е само на крачка от сериозния и решаващ избор: дали ще избере мълчанието, равнодушието, раболепието, конформизма, или отново ще види смисъла на усилието да се съпротивлява, да противостои на всичко онова, което деформира и унижава човешката личност. Въпреки привлекателността на оптимистичната перспектива (заложена в многозначната отвореност на финала) мисля, че все пак в дадения случай тя е послужила на авторите да се „измъкнат“ от по-категорично заявяване на собствената им позиция, в известен смисъл им е била по-удобна. Логиката на действието, нарастващият драматизъм във взаимоотношенията на героите подсказваше и един друг финален вариант, отвеждащ до трагичния момент на духовно и морално прекъсване на детето. И ако този трагизъм не бе приглушен, струва ми се, филмът би се изпълнил с по-значима гражданска тревога, би придобил по-чувствително проблемно внушение и би разширил своя обществен адрес.

Ако към съдържателните качества на „Талисман“ не бихме могли да пред-
явим особени претенции, то нивото на тяхната артистична и професионална
реализация буди съществени възражения и неудовлетворение. Редица епи-
зоди още в самия сценарий издават превзета литуатурност (като събитий-
ност и диалог) или вторичност по отношение на вече познати творби с учи-
лищни сюжети, предимно от съветското кино. Така неубедителна е ситуация-
та,служеща за завръзка на основния конфликт на филма (учителката премес-
тва сина си от един клас в друг, тъй като временно ще имат нова преподавател-
ка — „адски гадна“). Конструирана и схематична е цялата линия със сеп-
темвриеца, а пък епизодът с четенето на поетичния текст в часа по литерату-
ра, който авторите очевидно натоварват с много символични значения, от-
давна също е преексплоатиран на нашия и чуждия екран и звучи като стопро-
центово емоционално и драматургично клише. Психологическата неуплътне-
ност на характерите, а и тяхната чисто човешка неинтересност (предимно на
възрастните герои — родителите и пр.) още повече са подсилени от режису-
рата и невдъхновеното актьорско изпълнение. Те са останали на екрана об-
рази-цитати, само маркиращи различни видове нравствени позиции.

Сериозно достойнство на повечето наши детски филми е било свежото
и разкрепостено детско присъствие. То често коригираше драматургичните
несъвършенства на творбите и ни печелеше с неподправена естественост и
достоверност като реакция и отношение. А тук учудващо е отсъствието именно
на подобна истинност и искреност. Например Искра, подозирам, поради режи-
сьорска безтактност, още в първите минути на своя екранен живот създава
тягостно чувство с нищо неоправданата си маска на драматична обреченост—
сякаш пред нас е единствената правдолюбка на земята, върху чиято крех-
ка натура се е стоварило цялото бреме на човечеството. Подобно преиграва-
не има и в поведението на останалите млади изпълнители: те неумело и несво-
бодно живеят даже в прекрасно познатата им училищна среда.

Рашко Узунов съвместно с оператора Цветан Чобански сполучливо се е
насочил към най-адекватния за това повествование документално-делничен
маньер на снимане. Но въпреки че неговата работа този път е лишена от мани-
ерността и псевдопоетизма в пластиката и монтажа на първия му киноопит—
новелата „Чертичката“, все още тя продължава да е някак вътрешно вяла и
безстрастна. Като цяло „Талисман“ не блести с артистично въображение и
житейска яркост. Не му достига и онази задължителна интересност, без коя-
то едва ли ще може пълноценно да ангажира аудиторията,към която директно
е насочен — подрастващите. Не е намерена в него и деликатната, точна мяра
в съотношението проблемност—атрактивност, от която до голяма степен за-
висят резултатът, успехът, смисълът на детския филм.

„ТАЛИСМАН“, български игрален филм, производство на СИФ, 1978 г.
Сценарист — Правда Кирова, режисьор — Рашко Узунов, оператор —
Цветан Чобански, художник — Милко Маринов, композитор — Александър
Йосифов.

В ролите: Даниела Боянова, Диляна Йованович, Михаил Милчев, Емилия
Радева, Любомир Кирилов и др.

„КОМПАРСИТА“

АТАНАС СВИЛЕНОВ

След делнично-приземените и даже предизвикателно антиромантични заглавия на досегашните му сценарии („Хроника на чувствата“, „Смърт няма“, написан в съавторство с Христо Сантов, „Десет дни неплатени“) Тодор Монов ни изненада с „Компарсита“. С нея той събужда очаквания за нещо едва ли не екзотично, нещо меланхолично, нещо пропито с носталгичен унес. Старото аржентинско танго, чиято мелодия веднага се възстановява в паметта ни като своеобразна асоциация на заглавието, ни кара да мислим, че този път писателят може би ще ни върне в отминалото очарование на своята младост или пък може би ще ни пренесе в далечни светове, в друга действителност...

Ала въпреки заглавието Тодор Монов и този път е верен на творческите си предпочитания, на досегашните си пристрастия. Той не е изневерил на „слабостта си“ да се насочва към такива тематични и проблемни „участъци“, към такива герои, които са плътно, кръвно свързани със съвременността. И то съвременност, разбираана не твърде широко, размито, а онази наша съвременност, където буквално ври и кипи, където напрежението е най-високо, където духът на социалното и нравственото обновление се чувства най-властно. И този път действието се развива сред трудова среда, и този път неговите герои са хора, които са погълнати от строителството, с „двата си крака“ са в така наречения работнически делник. Не е изневерил Тодор Монов и на онази тоналност, която познаваме от досегашните му сценарии — той е малко суров, грубоват автор, твърде близко е до натурата, не проявява предпочитания да се извисява над нея. Повече от всичко друго го занимава въпросът да е правдив, да показва действителността такава, каквата тя наистина е — без литературни подправки и сиропи, без заглаждане на ръбовете.

И все пак защо присъства тази „Компарсита“?

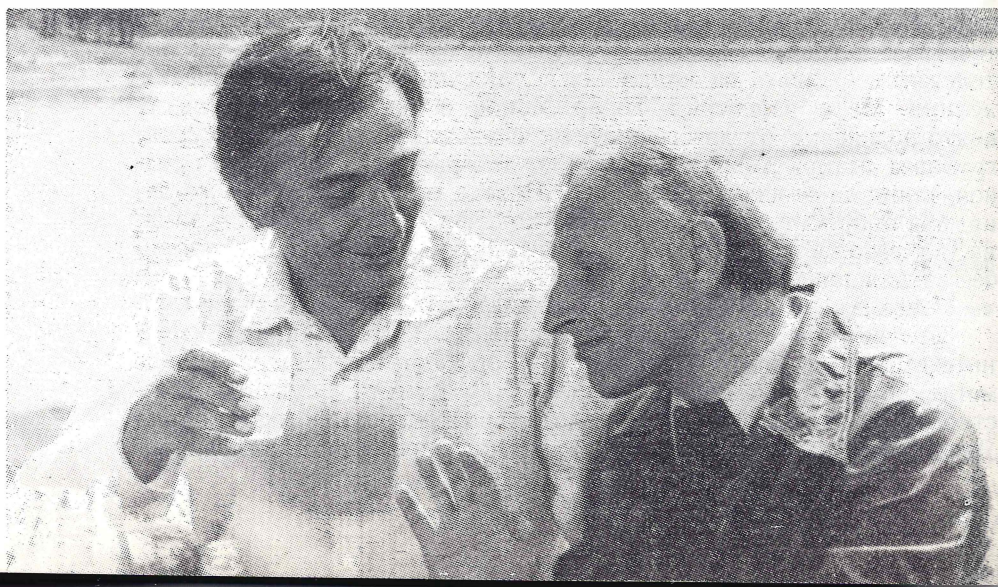
Тя наистина звучи от екрана, в нейния ритъм танцуват главните герои. Но както епизодът, така още повече пък заглавието не могат да се възприемат като нещо между другото, случайно. Наистина се дирят асоциации с младостта на централния герой Марин Янев, наистина в тези минути към нас полъхва нещо меланхолично.

Тук издава присъствието си авторът, намира израз неговото отношение както към съдбата на Марин Янев, така и към подобни на него герои, на хора с подобна съдба. Звучи отново „Компарсита“, но нищо не е тъй, както е било в някогашната младост. И тя си е отишла, а и толкова свидни притежания, толкова надежди и пориви заедно с нея...

Този мотив се подхваща от Тодор Монов без всякакви сантиментални съображения. Той му е необходим, за да се усети още по-остро същността на драмата, в която се е озовал неговият централен герой. Всъщност през цялото време ще се занимаваме с тази драма. Е, по-хубаво би било да употребя изрази ще изследваме художествено тази драма, но аз го избягвам не случайно. В това, че не мога да си послужа с него, е може би пък драмата на филма... Но за това — малко по-нататък.

И тъй филмът ни приковава към личността на Марин Янев в един съдбовен момент от живота му. Композицията не е обременена от ретроспекции, през всичкото време действието протича в съвременността, в текущия делник на героя, но ние съумяваме да разберем, че Марин Янев е взел участие в антифашистката съпротива, че още от първите дни на свободата е ентусиазъм и всеотдайност се е посветил на обществена работа, че е от ония хора, които са пренебрегнали личното си благоустрояване в името на революцията, на нейното утвърждаване. Динамиката на новия живот е увлякла Марин Янев, той е все на места, все на такива постове, където са необходими ценният му съвет, действеността му, нравствената му твърдост и чистота. Но ето че е дошъл ден, в който тъкмо този човек се оказва излишен, ненужен. Той трябва да напусне строежа, да освободи длъжността пълномощник на ЦС на профсъюзите. Сам Янев достига до прозрението, че това е справедливо. Той е изостанал от развитието на времето. Докато другите са трупали знания, усъвършенствували са се като специалисти, той не е имал за това време, защото цял е бил потънал в грижите на текущите делници. И всичко това го сполетява в период, когато той вече не е млад човек, когато е твърде трудно да се поеме в нова посока, да се преустроят генерално нещата. А има и нещо друго — не са в ред и отношенията му с неговата съпруга. Тя си има приятел и вече е достигнала до решението, че е по-добре да отиде при него. Когато обаче научава мъчителната

Сцена от филма „Компарсита“ със Стефан Илиев и Васил Димитров



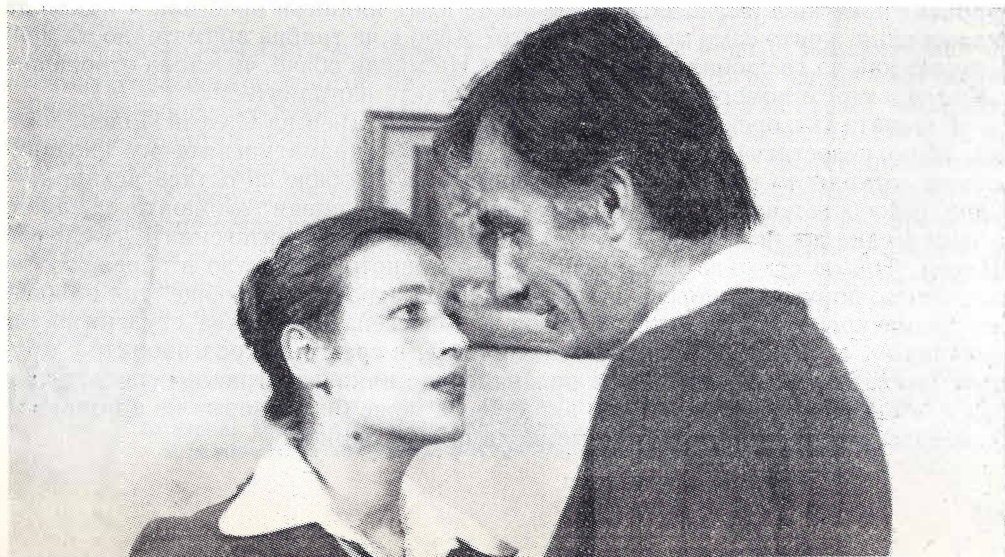
ситуация на Марин Янев, измъчва я угризение на съвестта, отлага крайната стъпка.

И в този най-конспективен план, в който излагам драмата на главния герой (а всъщност и целия сюжет на филма, който е изграден като монодрама), мисля, че е ясен по-мощният замисъл на Тодор Монов. Той тръгва наистина от един личен случай, но в него се оглежда житейската одисея и на други мариняневи, и на други доблестни и силни мъже, които се оказват в един момент отвъд борда на социалното движение. В ролята на своеобразни аутсайдери попадат тъкмо хора, които толкова много са допринесли за обществото, които са били неговият „цвят“, неговият авангард. Това действително е драматичен проблем, който при това не е изсмукан от пръстите на автора, а действителността все по-често ни изправя лице в лице с него. Тодор Монов има смелостта да го постави остро, категорично, с болка. Боли го и за самите „жертви“, за това, че са се поддали на една своеобразна инерция и не са се ока-зали достатъчно далновидни, но го боли и за това, че обществото е допуснало подобна метаморфоза. В авторската позиция присъствува и един друг момент — няма ли при тази смяна на поколенията, при която технически по-сръчните, професионално по-подготвените идват да заменят ентузиастите, да се достигне до нарушаване на моралния климат на обществото ни? Прагматизмът няма ли да обезцени някои хуманни, някои нравствени добродетели, които поколението на ентузиастите носеше със себе си и които отстояваше безкомпромисно докрай? Икономическият ефект, изпълнението на плана няма ли понякога да поставят в сянка най-великия проблем на всяко време — човека? И не е ли висшият идеал на комунизма тъкмо в това — всичко да бъде подчинено на щастие-то на човека?

Като засяга случая с оттеглянето на Марин Янев, писателят не крие своята тревога тъкмо в един такъв обществен план. И оттук е симпатията ни към ге-роя, оттук е съпричастността ни към неговата съдба.

Но не и в онази степен, че да бъдем заангажирани максимално, да се вълнуваме до болка, да ни завладеят състояния на гняв или на одобрение. Много малко нови щрихи към облика на героя, към неговия характер могат да бъдат добавени в повече от онова, което маркирах по-горе, като сюжет.

Бистра Марчева и Стефан Илиев в „Компарсита“



Неговата съдба е наистина точно „хваната“, но за жалост, без да се навлезе в сложността ѝ по пътя на проникновеното психологическо изследване. Героят е по-скоро тип, по-скоро огледало на една ситуация, в която могат да се озоват и други подобни на Марин Янев личности, но не е ярък характер, не е неповторима индивидуалност. Той е предимно илюстрация на една теза, която вълнува Тодор Менов, и тая теза наистина е достоверна, житейски автентична, обществено значима, но когато въпросът допре до нейната художествена плътност, до защитата ѝ със специфичните средства на изкуството, ние не сме удовлетворени. За крайното впечатление във филма действително отговарят и останалите негови автори, но това не измества въпроса за първоначалния тласък, идващ от сценария, за основата, която той предлага, за да се доизгражда по-нататък.

Неумението да се обрисуват запомнящи се характери, художествено ярки характери се отнася като констатация за останалия персонаж с още по-голяма сила. Малко повече свежи щрихи има в иначе доста баналната любовна история с естрадната певица от провинциалния ресторант на „Балкантурист“, но пък тук актьорското изпълнение е на ръба на дилетантизма. Подлите ходове на Митев, неговата игра за „самосъхранение“ са житейски убедителни, а и актьорът Васил Димитров точно провежда линията му на поведение, но и тук се натъкваме повече на образ-зарисовка, отколкото на характер. Някаква очеркова приблизителност, репортажна лековатост обвиват както цялата атмосфера на филма, така и героите, целия по-второстепенен персонаж. Нито Щерев, нито Митев, нито Несторов, нито Хинов, нито Райновски оставят трайно впечатление у нас. В някои от тези роли са се снимали добри актьори, доказали неведнъж дарбата си, но и те са безпомощни да вдъхнат живот на схематично, бедно подадени характери. За Иван Кондов например участието в „Компарсита“ не е нищо повече от номинално присъствие, от бройка в списъка на филмовите му образи. Но той все пак би могъл да си позволи такъв жест, защото е направил достатъчно, за да остане трайно в съзнанието ни, да живее в него с цяла поредица от герои. Опасно е обаче бледото, неизразително присъствие на един млад актьор като Рашко Младенов, защото на него едва сега предстои да ни убеждава какво може. Някакви надеждици бяха подадени в „Слънчев удар“, но като го наблюдава зрителят в „Компарсита“ като журналиста Хинов колко е неорганичен и външен, доверието му започва да се колебава.

Давам този пример с Рашко Младенов, защото обикновено сме склонни да виним повече изтъкнатите ни актьори защо приемат да играят роли, които уронват престижа им. Е да, но все пак те имат някакъв престиж, а какво да кажат ония, които само мечтаят за него? Явно е, че трябва внимателно да действуват как да го сдобият, да го изградят. Не мисля обаче, че в това отношение „Компарсита“ е помогнала на някой от младите изпълнители...

Главната актьорска несполука обаче е Марин Янев на Стефан Илиев. Малко, общо, недостатъчно задълбочено, но все пак драматургията му „подава“ повече, отколкото на останалите изпълнители. То обаче си остава неизползвано, недообогатено от актьора. Възможността да „смени“ амплото си, да го видим в една доста неочаквана, нова светлина не се оказва по силите на Стефан Илиев. Той не съумява да се пребори с основното коварство в образа — тезисността; дори нещо повече — задълбочава с играта си „въобще“ тая слабост на драматургията. Драмата на героя е поднесена с някаква студенина, от дистанция, а в чисто битовите обстоятелства, в срещите и разговорите с другите герои от строежа има нещо предназначено, някаква игра на непосредственост и сърдечност, на която не вярваме. А може би актьорът не е повярвал в образа и това му неверие не може да остане скрито?

Дотук аз не споменах нищо за режисьор-постановчика Никола Петков. Ако имаше къде да го спомена с добро, щях да го направя, защото от някои негови театрални изяви съм повярвал в способностите му. В киното обаче от началото не му „тръгна“. Дебютът му „Автостоп“ имаше значение дотолкова, доколкото беше пръв опит да се направи филмов мюзикъл, но си остана опит плах, възсивичък, без въображение. А май като жанр там Никола Петков повече можеше да намери себе си...

Оттогава изтекоха шест години. Толкова, колкото трябваше да почака и Тодор Монов след „Десет дни неплатени“, за да видим реализиран негов нов сценарий. „Престоите“ не са приятно нещо. Те имат и тази неприятна особеност плюс пониженото самочувствие, че човек в жаждата си за изява започва да се самонавива да не е пък чак толкова взискателен, да се съгласи да прави каквото и да е, но само и само да има работа. Но както при актьорите е по-коварно за младите да правят компромиси, така е по-коварно и при ония режисьори, които не са успели от началото. Е, когато Рангел Вълчанов или Борислав Шаралиев реализират слаб филм, това не остава без последици, шуми се, критиката ги „сапуниiswa“, но Рангел Вълчанов и Борислав Шаралиев и след слабия филм, общо взето, си запазват натрупания морален кредит. А когато след „Автостоп“ направиш и „Компарсита“, вече няма да е леко да получиш и трета постановка....

Но това са общи констатации. А конкретно за работата на Никола Петков над „Компарсита“ може да се каже, че е без въображение, без находчивост, без филмова изобретателност. Вече се спрях на недостатъците на сценария, но и онова сравнително скромно, което е заложено в него, не е доразвито, не е подхванато. Особено дразни неумението историята да получи по-широки обществени измерения, да се извиси разказът над личната драма и да зазвучи със социална мащабност и острота. Много „брак“ има в сътрудничеството с актьорите, като някои от несполуките идват още от подбора на изпълнителите. Рискът например със смяната на амплото у Стефан Илиев не се оправдава, а горе-долу същия резултат наблюдаваме и при Светлозар Неделчев, който този път трябва да напусне черния омагьосан кръг и да бъде розов. Не са ли множо два подобни риска? А като добавим към тях и смелостта да покани за някои от ролите свои колеги — режисьори от театъра (Николай Савов, Красимир Спасов), работата започва да намирисва и на лековатост. Красимир Спасов например може би в някаква приятелска компания е проявил актьорски способности, но на екрана в ролята на приятеля на Лена е толкова фалшив, че на човек му се иска да си затвори очите, та кадрите с него по-скоро да отминат...

Изобщо Никола Петков с нищо не съумява да ни покаже защо се е заел с кинематографичната защита на „Компарсита“, в името на каква своя вътрешна потребност се е заел с тази задача. Няма болка, няма страст, няма категорична позиция тъкмо в случай, когато те са органично необходими. А и най-последното, което може би е тъкмо най-важното: професионализъмът също не е кой знае колко респектиращ. Особено на фона на такава изразителна, ярко индивидуална режисура, която наблюдавахме в последно време от връстници, че и по-млади колеги на Никола Петков, в „Авантаж“, „Звезди в косите, сълзи в очите“, „Хирурзи“. „По дирята на безследно изчезналите“ и други творби, просто задължаващи ни към по-високи критерии!

„КОМПАРСИТА“ български игрален филм, производство на СИФ, 1978 г.
Сценарист — Тодор Монов, режисьор — Никола Петков, оператор — Димо Коларов, композитор — Любен Минчев.
В ролите: Стефан Илиев, Бистра Марчева, Иван Кондов и др.

„ПОКРИВ“

ИСКРА ДИМИТРОВА

Известна (и обяснима) е съпротивата на творците спрямо разглеждането на произведенията им като брънка от един като че ли независим от индивидуалната творческа воля процес. Но има творби, които, за да бъдат напълно оценени, трябва да се анализират в контекста на историко-художествената еволюция на дадени тенденции, които сякаш включват в себе си необходимостта от такъв именно критически подход. Това най-вече се отнася за произведения, които въз основа на художествените натрупвания през отделни периоди извеждат качествено нова концепция, а с това придобиват етапно значение.

Към поредицата етапни за киноизкуството ни произведения сега според мен се причислява и още един филм — филмът „Покрив“, реализиран по сценария на дебютиращия в киното млад белетрист Кънчо Атанасов от режисьора Иван Андонов и с особено активната творческа намеса в драматургията на редактора Боян Папазов.

„Покрив“ не открива нова за киното ни тематична територия. Даже напротив, на пръв поглед като че ли се „движи“ по прекалено утъпкани коловози. И героите, наши съвременници, представители на средна социална прослойка, и средата, в която се развива действието — днешната наша провинция, — и човешките взаимоотношения, разгърнати предимно на битово ниво, и проблемите, потърсени в сферата на еснафския манталитет и консуматорството — всичко това ни напомня за филмите от тъй наречената „мишевска тенденция“ в нашето кино. С лекота се откриват мотиви от „Ако не иде влак“ и „Селянинът с колелото“, от „Мъже без работа“ и „Вилна зона“, от „Силна вода“ и

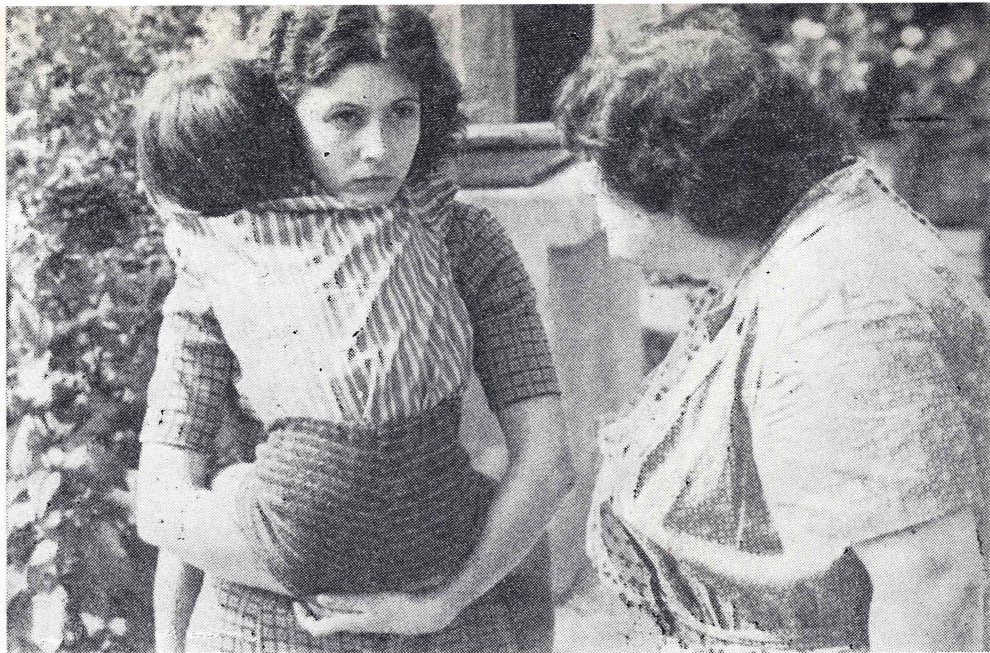


Петър Слабаков и Пепа Николова в „Покрив“

от „Самодивско хоро“. Но ако се подведем по тази близост на мотивите и по общата тематична основа на споменатите произведения, рискуваме да не видим същественото, което отличава филма „Покрив“ от неговите тематични предшественици. Рисуваме да не дооценим онова ново, което се появява тук в трактовката на темата и което според мен ни задължава да признаем етапното значение на това произведение.

Новото е в сферата на мисленето. В сферата на защитата на едно по-различно художествено отношение към повдигани от киното ни и преди актуални проблеми. То от своя страна е довело и до друг начин на водене на разказа, насочило е към друг тип (в сравнение с познатата ни от „мишевската тенденция“) драматургична структура и сюжетна организация на материала. Предопределило е своеобразието на жанровата трактовка.

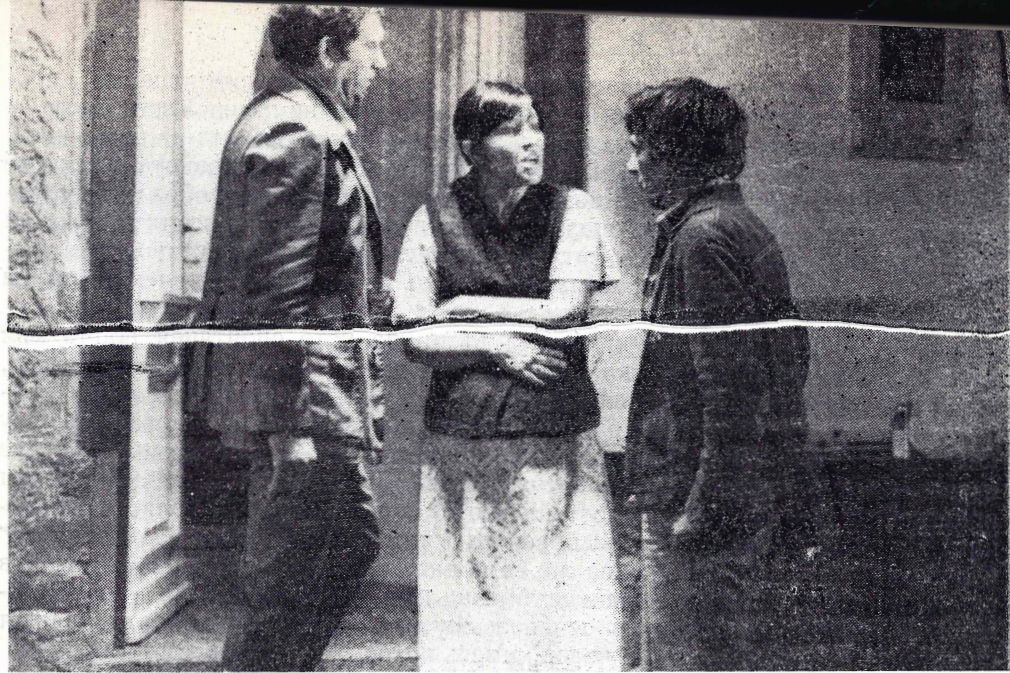
За да обясним новото в художествената концепция, трябва да посочим под знака на какъв именно художествен интерес киното ни досега се обръщаше към дадената тематична сфера и към проблема за потребителското или еснафското съзнание, чрез който фактически с тревога се дискутираше духовният облик на съвременника. На първия етап някои национално специфични особености на явлението еснафство обусловиха своеобразието на подхода към него в нашите филми. Имам пред вид както факта, че социално-историческите обстоятелства на националното ни развитие не способствуваха нито за по-ранното зараждане на еснафството, нито за съвременното му осъзнаване след революционния прелом, така и обстоятелството, че възникването на това негативно явление се съпътствуваше от един психологически феномен — то се подхранваше от някои моменти на ценностната система, вградила се в националния характер през епохата на вековното робство и подпомогнала съхранението ни като нация. В резултат — контурите на явлението не се очертаха достатъчно ясно и много от симптомите му дълго оставаха незабелязани. А когато киното ни в отговор на назряваща общест-



Мария Статулова в сцена от филма „Покрив“

вена потребност се зае с изследването му (към края на 60-те години), то с една много ярна интуиция се насочи към открояване преди всичко на бележите, на симптомите на явлението с цел да дискредитира неговата маска, да фокусира проблема и критическия прицел. Именно по тези причини в досега създадените филми констатацията доминираше над анализа, критичното осмиване — над изясняването на причините и не случайно най-високите художествени постижения бяха от областта на сатирата.

„Покрив“ е първият наш филм в споменатата тенденция, който се дистанцира от констативния подход. Неговите автори очевидно са се водили в своите търсения от убеждението, че нещата вече са ясни, що се отнася до симптомите на явлението и неговата негативна оценка. И те са се опитали да погледнат там, където засега киното ни не е насочвало погледа си — зад явлението, в „пръстта“, дала жизнени сокове на кълновете му. Вниманието им се е фокусирало преди всичко върху човешката материя, която с цялата нейна сложност е потопена в конкретни историко-социални обстоятелства и към които тя по различен начин, чрез победи или поражения, се адаптира, принудена е да се адаптира по силата на един основен закон на живота. Ясно е, че при такъв подход еднозначното отношение е невъзможно. Еднозначната оценка би била художествен провал. Затова на мястото на сатиричното отрицание идва прозрението за човешките драми, скрити зад външните, негативни социални прояви на потребителското съзнание. С това и самата представа за еснафството, градена досега от филмите ни, се поставя на дискусия. Изнасяйки на показ предпоставките за формирането на такова съзнание, филмът усложнява отношението ни към него, прави го по-противоречиво, а с това и по-вярно, по-цялостно, по-отговорно. Защото едно е да бичуваш ненастиращата се алчност на задоволени хора, за които смисълът на живота е във вещите и в материалното свърхблагополучие, а друго — да откриеш подобно затваряне на жизнения кръгозор в доставката на лимент,



Васил Попилиев, Нина Стамова и Петър Слабаков в сцена от филма

греди и тухли у хора, които нямат най-елементарното и за които към естественото им желание да са „като другите“ се прибавя и почерпаното от новите социални условия чувство за законно социално самочувствие.

Оглеждайки проблема от този по-различен ракурс, филмът придобива стойността на своеобразен художествен коментар на днешния етап от обществено-икономическото ни развитие. Предизвиква ни да осъзнаем по-дълбоко някои закономерности на социалните процеси на времето ни, като преди всичко ни дава познание за въздействието на тези закономерности върху човешкото съзнание, върху личностния облик на съвременника. В резултат точно на тази смяна на ракурса проблемът, поставен в „Покрив“, надраства по-частния проблем за еснафството и се превръща в проблем за конфликта между потребностите на личността, преди всичко духовни, и неумолимия ход на един социален механизъм, обслужващ нуждите на обществото от първоначално натрупване на материални блага.

В „Покрив“ този конфликт е материализиран в една драматична любовна история. В любов — непозволена, възвисяваща, истинска и обречена. Авторите са съумели да намерят и претворят пределно достоверно такава жизнена ситуация, в която от сблъсъка на ярки и богати човешки характери и страсти да се извлече онзи висок градус на емоционално въздействие, без който стойността на филма като артистична изява би била под съмнение. А и социологичните значения, за които говорихме досега, биха прозвучали само като чиста публицистика, лишавайки се от измеренията на художествено послание.

Развоят на любовната история събира като във фокус разнопосочните и вместиращи се в твърде широк диапазон жизнени проблеми на героите на филма. Сред тях са проблемите, които възникват при битовото устройване на хората, за което се оказват нужни всякакви начини и средства — от приятелската помощ до подкупа, от изнурителния труд за пари до печеленето им по

„втория начин“. И проблемите на професионалните взаимоотношения, ерозиран от корумпирани методи на работа. И съвсем не на последно място — емоционално-психологическите проблеми на героите в сферата на интимните, приятелски и семейни контакти. Пречупването им в любовната драма се осъществява благодарение на многостранното разкриване на образа на главния герой Кирил, който се оказва действащо лице във всички сюжетни линии на филма и централна фигура в конфликта между установения порядък на нещата и неунищожимата човешка потребност от волен полет на духа.

Любовта между Кирил и Жената възниква като спонтанен порив към духовно изживяване, към красота, към нещо по-различно от монотонното, подчинено единствено на преследването на груби материални интереси ежедневието. Тя е и своеобразен бунт срещу бездуховното съществуване, срещу умъртвяващите човешката душа взаимоотношения, основани на взаимна изгода. Срещу „покрива“, който строи Кирил и който е „поискар“ да му бъдат принесени в жертва честта и достойнството, чистата съвест и правото на емоции. Но тази любов се оказва обречена, животът ѝ кратък. „Покривът“ излиза по-силен и я побеждава не само защото е започнал да се строи във време, когато „един мъж не вдигне ли една къща през живота си — не ми говори за него“, но и защото в основите му са вградени жертви и страдания споделяни с Кирил от друг човек, имащ не по-малко право на щастие.

Авторското отношение към „победата на покрива“ е от принципно значение и в него се крие откритието на филма. Въпросът е в това, че създателите са съумели да избягнат опасността от една инерция в мисленето, която лесно би ги отвела към разделянето на героите на „черни“ и „бели“, на еснафи и нееснафи, при което победата на едните или на другите да се възприема като победа на доброто или обратно — на лошото. Те обаче защитават на екрана едно далеч по-сложно свое отношение, което отчита реалната противоречивост на човешките характери и поведение, търси социалното обяснение на тази противоречивост, осмисля човешкото право не само на по-силните духом, но и на оцелелите от съдбата, на понеслите травма от някои неизбежни процеси.

Благодарение на това авторско отношение към всеки един от образите е пристъпено с непреднамереност, за всеки е потърсена и отстоявана неговата правда, хуманното му право. Така например Мария, съпругата на Кирил, не е само еснафката, с ловък жест прибираща парите на мъжа и искаща още и още, но и една дълбоко страдаща жена, която съзнава, че е пожертвувала най-скъпото — потребността си да дава и да получава нежност, любов — заради онова, без което все пак не може: покрив за семейството. Хуманно право има и Димитрина, съпругата на Пешо, приятел на Кирил, когато в изпълнение се нахвърля срещу Жената — явяваща се за нея олицетворение на всички онези изкушения, които могат да ѝ отнемат мъжа, който не я обича, когато тя чака дете и детето ѝ трябва да има баща. С разбиране, което не означава оправдание, са обрисувани и образите на по-второстепенните персонажи — въввлечени във вихъра на незаконна покупко-продажба, трупаци пари и вещи, но превръщащи се от нямащи в имащи, оставящи след себе си я къща, я вила, я нещо друго, като бакърени котли например, каквито ги няма на пазара.

Същевременно остротата на критическия прицел не е притъпена. Там, където постъпките на героите са в пълно противоречие с етичните и правни норми, създателите категорично боравят със средствата на иронията. Още повече че своеобразната жанрова трактовка на филма е позволила на авторското отношение да се нюансира в пределно широка гама. Би могъл да

се каже, че в „Покрив“ органично са се смесили много жанрове — в него са налице и елементи на комедията, и на лиричния разказ, и на драмата, а даже на места и едно трагично звучене. Органичността на подобножанрово решение е пряко зависима от степента на житейска убедителност и достоверност на пресъздадения на екрана свят, която в този филм е достатъчно висока. Въпреки че създателите са предпочели класическия тип сюжет (за разлика от мозаичната драматургия на филмите от „мишевската тенденция“), който им е предоставил възможността по-цялостно да обрисуват характеристиките и по-драматично и ярко да разгърнат конфликта, те съумяват да ни убедят в автентичността на своя разказ, да ни внушат илюзията за едно едва ли не документално наблюдение. Разбира се, казаното е косвено признание не само на изключително добрата драматургична основа (с блестящ жизнен диалог) и на режисьорската работа, но и на операторската работа на Виктор Чичов, търсил артистични внушения в изобразителната пластика само във формите на самия живот, и в не по-малка степен — на актьорите. И Петър Слабаков в ролята на Кирил, и Мария Статулова в ролята на Мария, и Пепа Николова в ролята на Жената, и Нина Стамова в ролята на Димитрина постигат онова безгранично сливане на актьора с образа, което е залог за най-високо актьорско постижение, а и с трактовката на своите герои показват вярно и пълно разбиране на авторската концепция, ставайки нейни носители и изразители.

За Иван Андонов „Покрив“ е без съмнение навлизане в плодотворна творческа зрелост. Даже е малко трудно да се повярва, че режисьорът, който само преди няколко години показва в своята „Трудна любов“ професионална неувереност и плахост в мисленето, прави такъв качествен скок в творческата си изява. Че с такава лекота владее мисленето във визуални образи, че така майсторски е работил с актьорите, че е съумял да постигне ярко артистично въздействие на творбата си. Но сега вече може да се твърди, че макар и не така успешни, предишните му два филма — „Трудна любов“ и „Самодивско хоро“ — са били за него подготовка за „Покрив“, че още в тях той е дал заявка за тематичните си пристрастия, за художественото си кредо, за онези проблеми на нашето време, които дълбоко го вълнуват и ангажират като творец.

... Финалните кадри на филма оглеждат отгоре един, втори, трети, десети и много още покриви на провинциалния град. Но въпреки че пред очите ни са най-обикновени покриви, покрити с още по-обикновени керемиди, трудно изразима болка се събира в гърдите ни. Художествената асоциация властно покорява съзнанието ни — всеки покрив е стоварил тежестта си върху човешки съдби, прекършил е пориви, отнел е нечия любов. Но тя носи и своеобразен катарзис — новите покриви са наистина много, може би са вече достатъчни?

„ПОКРИВ“, български игрален филм, производство на СИФ, 1978 г.
Сценарист — Кънчо Атанасов, режисьор — Иван Андонов, оператор — Виктор Чичов, композитор — Георги Генков.

В ролите: Петър Слабаков, Пепа Николова, Мария Статулова, Григор Вачков, Васил Попилиев.

Синтез на три художествени жанра

ПЕТЪР ДИМИТРОВ

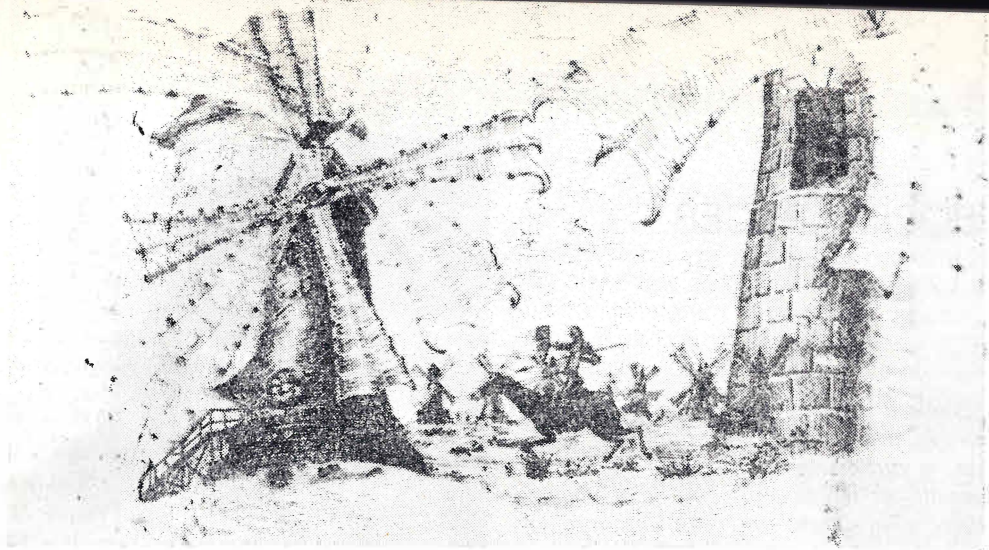
В съвременния си етап на развитие, във века на нарастваща динамика и интеграция киното си завоюва място на водещо синтетично изкуство, немислимо без сценографията, която в съзвучие с духа на времето е изправена пред нови задачи, търсения и решения.

Пример за осъществен синтез на идеите на архитектурата във филмовия декор, интерпретацията им чрез богатите изразни средства на графика и реализирането на сценичните проекти при създаването на филми демонстрира изложбата „Сценография“ на арх. Богоя Сапунджиев, представена в салона на Съюза на архитектите.

Това е третата самостоятелна изложба на Сапунджиев. Възпитаник на Московския архитектурен институт, той вече 20 години работи в областта на филмовата сценография и в активното си творческо изявяване създаде повече от 100 сценографски решения в киното, телевизията и театъра. По-значителни негови филмови реализации са: „Вечен календар“ (1966 г.), „Отклонение“ (1967 г.), „Галилео Галилей“ (1969 г.), „Цитаделата отговори“ и „Фронт 1“ (1970 г.), „Най-добрият човек, когото познавам“ (1973 г.), „Селянинът с колелото“ (1974 г.), „Матриархат“ (1976 г.), „Фильо и Макензен“ (1977 г.), а в момента завършва работата си върху комедията „Топло“. Освен това Сапунджиев изготви сценографията на гала-концерта в чест на 30-годишнината от социалистическата революция в България, изнесен в Кремълския дворец на конгресите, на празниците по случай 100-годишнината от Априлското въстание в гр. Панагюрище, както и сценографията на трудната театрална постановка „Таня“ от Арбузов на сцената на Панагюрския театър, за която е лауреат на III републикански фестивал.

Оригиналните и смели сценографски решения на Сапунджиев убедително показват достигането на една завидна творческа зрелост. Те се открояват със своята широка тематика и сюжетност, съобразени са с духа и стила на представяния исторически момент, отличават се със стабилност на композицията, дълбочина и умело разрешени пространствени планове. При анализа на драматургичния първообраз художникът с много тънък усет за мярка внушава силното си и психологически изострено схващане за типичното.

Във всяка творческа биография има силни и слаби моменти, падове и извисявания, периоди на бурна, трескава, цялостна изява и периоди на преценка. Това особено важи за творци, посветили се на сценографията в киното, където тя, сама по себе си добра, може да се повлияе в неблагоприятен аспект от редица други фактори и компоненти, характерни за синтетичния жанр киноизкуство. Макар и не чужда на такива колебания, сценографията на Сапунджиев показва общата линия на едно възходящо и целенасочено развитие, говори за един непрекъснат растеж и усъвършенствуване. Ако следвайки пътя на това развитие, в „Хроника на чувствата“ (1961 г.) например той не се представи убедително, то по-късно дойдоха реализации на „Галилео Галилей“ (1969 г.) и „Князът“ (1970 г.), за да се стигне до такива вълнуващи творби като „Малката русалка“ (1976 г.) и „Най-добрият човек, когото познавам“ (1973 г.), който филм е носител на награда.



Декор към операта „Дон Кихот“ (из филма за Николай Гяуров)

Отделните графики демонстрират богатите възможности на художника за търсене и изява на личен стил, стремежа му към по-експресивен, точен и синтетичен шрих. Триизмерният конструктивизъм на формата решава сполучливо широки естетически задачи, категорично осъществява предварително определения художествен замисъл на твореца. Чрез своята конкретност изобразяваните сцени стават човешки понятни и близки до зрителя. В тях звучи и блика в мощна лирична струя вътрешната напрегнатост, динамиката на едно неспокойно и претворяващо възприемане на света.

Творческият темперамент на Сапунджиев е подчинен на неговия вкус към рисунъка, който е пластично-обемен, отличава се с декоративност и изящество и е изпълнен с широк замах и техническо майсторство. Чрез собствените за рисунъка си модуляции на черното и бялото художникът постига издържани светлинни градации. Като използва ту ажурна мрежа от леки прозрачни линии, които създават живописни контрасти от полутонове и светли петна, ту гъста шриховка с непрекъснати тонални преходи, където шрихът е съобразен с реалните източници на осветление, Сапунджиев осъществява цялостно издържана ритмика, топлина и интимно светоусещане, пластично и монументално изграждане на формите, интериора и архитектурната, създава пространствени дълбочини с умело степенувани отблясъци. Тук проблемът за светлини и сенки е задълбочено решен и философски осмислен, линиите на рисунъка са постигнати енергично и правдиво, с голяма ескизна свобода и ясна изразителност, чувства се уверената ръка на художника, преценил стойността на всеки положен от него шрих.

В приятната игра на нюансите на моделировката, в смекчената хармония на полутонове, изградена със силно чувство за живописност, в целия този богат свят от преливания и интерпретации пулсира прецизно-виртуозният личен почерк на сценографа и архитекта Сапунджиев, който осъществява чрез своите творби синтеза на три рода художествени изяви — графиката, архитектурата и киното. Неговото изкуство, наситено със силен емоционален заряд и дълбоко съпреживяно от зрителя, буди възхищение и оставя трайни художествени впечатления.

ГЕОРГИ РУСЕВ

Винаги съм считал, че малките, епизодични образи в киното създават у зрителите усещане за правдивост, за достоверност, за неповторимост — което от своя страна води до чувството за присъствие вътре във филма, до съпреживяване.

Това важеше особено за филм като „Най-дългата нощ“, където всички герои бяха безименни и вкупом, поголемите и по-малките, изграждаха колективния портрет на българина от онази епоха.

Така „сдбата“ ни срещна с Георги Русев. Асистент-режисьорите ми показаха не картоната му (не съм сигурен дали той е имал такъв), а малка снимчица, взета отнякъде. Казаха ми, че е завършил ВИТИЗ, че играе в Перник, и толкова.

Първото ми впечатление беше, че от снимката ме гледа искрено, без превземки и поза жив човек. Това като начало беше добре. Пристигна Жоро в студията, казахме си няколко думи — общи приказки за обрза, за предстоящата работа. Разговорът ни беше втората стъпка: тогава той говореше със стеснение, дори леко се изчервяваше. За мен това беше много важно: човекът се вълнува!

Започнахме да търсим детайлите на облеклото, реквизита, поведението. Връзвахме и махахме синджирчетата по джобовете на куртката пробвахме разни ножчета, дялкахме нагайки — дълги пръчки с изрязана конска глава на единия край и кожичка на другия — „Да си чука началството чизмите“ — казваше полицаят (Жоро).



Бяхме се договорили по принцип, че ще търсим кълновете на човешкото в този служител на насилието — излязъл от народа, несъзнаващ смисъла на онова, което върши, способен и на добро, и на зло.

Дотук нещата вървяха нормално: Жоро ме привличаше с дисциплинираността и всеотдайността си, с непосредствеността на човешкото си поведение, с липсата на капризи (което често се случва с нашите най-близки сътрудници — актьорите). Дойде мигът на свещенодействието: снимките. В този миг всичко, което е говорено или вършено дотогава, изчезва, за да се роди новото, единственото, неповторимото. А него актьорът или го може, или не; или го има, или го няма. Радвах се, че Жоро го имаше, че у него гореше огънят, който от човека прави актьор. Той го притежаваше и ми го поднасяше щедро, бих казал, с излишък. Дори беше необходимо леко да се сдържа — толкова много беше натрупаното у него, което се блъскаше д се реализира.

Разделихме се с Георги Русев, както се бяхме срещнали — просто, с взаимна симпатия и уважение.

Когато трябваше да подбираме изпълнител за ролята на Гражданина с колелото (отново безименен) от „Черните ангели“, дори не се замислих. Жоро Русев носеше всичко, което трябваше да представлява този образ — човекът, изправен между небето и земята, между идеите и конфликтите, — без да разбира елементарните повели на времето си. И не поради сходството на ролите бях сигурен, че Жоро ще го направи, обратното — поради душевното богатство и вътрешна деликатност, които той излъчва и като актьор, и като човек.

По същия начин търсихме костюма (особено дълго сменяхме ризи, връзки, папионки), реквизита — каквото точно да бъде колелото и т.н. Що се отнася до ролята, този път нещата бяха казани с няколко думи: какъв човек е гражданинът с колелото. Другото, бяхме убедени, щеше да се роди в процеса на работата.

Когато филмът беше монтиран и озвучен, разбрахме, че краят на последния откъс с Жоро (Андро го бие и го заставя да млъкне) просто не се е получил като звук. А там героят плаче, това бяха най-главните пет метра, те решаваха ролята! Пробвахме много пъти, но все не се получаваше. Извиних се на Жоро и сам опитах да озвуча плача му. Във филма така и остана — неговият говор и моят плач — толкова този образ ни беше близък и на двамата, еднакво беше частица от нас.

Оттогава до днес Георги Русев изигра много големи малки роли в българското кино. Направи ги точно, нови, без да се повтаря. Уверен съм, че така ще бъде и напред, защото той умее да се отдава изцяло и да живее истински на екрана, което всъщност е най-голямото качество за киноактьора.

ВЪЛЮ РАДЕВ

Професия: актьор

Георги Русев е не само опитен, но и самонаблюдаващ се, мислещ актьор. Неговата изповед, отношението му към преживяното и направеното са не по-малко интересни от резултата. А що се отнася до „страничната“ гледна точка, то едва ли ще се намери по-зорко око от това на автора, чиито герои той най-често пресъздава на екрана.

Георги Мишев: Казват, че първото впечатление от човека е най-точно. Лъгал съм се наистина, но с Георги Русев не се излъгах. Още на времето си мислех: „Този човек е роден за киното. Той не играе, а живее на екрана. . .“ И до днес един епизод продължава да трепти пред очите ми с неочаквана жизненост, сякаш е станал „на живо“. Главният герой тича из софийските улици, гонен от куршумите на полицията. И тук внезапно се изпречва гражданин на велосипед. Когато очакваме, че той ще вземе страната на бягация, на по-слабия, гражданинът ентузиасирано, енергично и всеотдайно се включва в преследването. . . Публиката кипеше от гняв и безпомощност, че не може да попречи на този „тип“, забравяйки, че човекът с мургавото, запотено лице е актьор. Илюзията беше пълна! Това може би е магията на киното.

— Вече двадесет и пет години вие работите в театъра. Изиграли сте над четиридесет филмови роли. Как стигнахте до актьорската професия? Удовлетворява ли ви тя?

— Едва ли някой може да обясни защо съдбата ми е такава, каквата е. Аз съм роден през 1928 година в гара Костенец. В детските ми години това беше прашно селце с две хиляди жители. Хората — предимно работници. Рядко се случваше нещо, което да наруши еднообразното ежедневие.

И все пак нашата гаричка си имаше забележителности: беше на средата на пътя между София и Пловдив, кибритената фабрика беше първата и единствената в България. И най-важното — оттук минаваше знаменитият „Ориент експрес“. Може да ви се види странно, но пристигането на влака (той профучаваше без дори да намали скоростта) беше за нас забележително събитие. Когато наближихме определеното време, гледахме да се измъкнем от всяка работа и тичахме на гарата. Посрещането на влака беше среща с някакъв далечен, примамлив и загадъчен свят, безкрайно различен от онзи, в който живеехме. Мечтан свят. . . Сигурно тези детски спомени ми помогнаха по-късно да почувствувам прозата на Георги Мишев като нещо съкровено, преживяно от самия мен. Когато поотраснахме, се пръснахме на разни страни; едни отидоха да учат, други — във фабриките и се събирахме само коледните и великденските ваканции. Тогава в читалището се даваха представления с местни сили и всички участвахме с голям ентузиазъм. Тук изиграх първата (и единствената) си роля на романтичен герой — Калин Орелът от едноименната драма на Никола Икономов. Беше голямо събитие! . . През четиридесет и шеста завърших гимназия, учителствувах една година, а на следващата започна национализацията. Провеждахме акции, участвахме в митинги и съвсем неочаквано, деветнадесетгодишен, аз се озовах заместник-директор на една фабрика. Но както е известно, „заразиш“ ли се от театъра — няма спасение. Така през 1948 година попаднах в класа на Филип Филипов в Държавното висше театрално училище. Изучих се благополучно и постъпих в Пловдивския драматичен театър. По това време в трупата работеха едни от най-добрите български актьори, режисьорите Димитър Пунев и Христо Христов. Пловдивската публика обичаше своя театър и залата беше винаги препълнена. Може би това са най-щастливите ми години. И до ден днешен се помнят постановките на „Седем века в океана“, „Оптимистична трагедия“, „Плодовете на просвещението“, „Боровете не превиват клони“, „Оси“, По-късно четири сезона играх в Народния театър за младежта, а вече дванадесета година работя в Пернишкия драматичен театър. . . Удовлетворява ли ме професията? Ще повторя това, което казваха старите актьори: „Актьорският хляб не е лек.“ За двадесет и пет години човек изпитва всичките ѝ радости и несгоди. Но въпреки трудностите, съмненията, безсънните нощи трябва да ви кажа, че не бих могъл да си представя живота си без тази работа.

— *А как започна творческият ви път в киното?*

— Киното ме интересуваше от момента, в който стъпих на сцената. Четах всичко, което се пишеше, почти не пропусках филм, но никога не съм се надявал, че някой ще се заинтересува от мен. Младите хора тогава се снимаха предимно в героични роли, а в моята външност нямаше нищо героично. Когато Вълко Радев, който ме беше гледал в телевизионния спектакъл „Дванадесет разгневени мъже“, ме покани в „Най-дългата нощ“, много се изненадах. Втората си роля — Гражданинът с колелото в „Черните ангели“ — изиграх пак при него. Повечето от филмите, в които съм се снимал, са създадени през последните 10—11 години. Срегнах се с Людмил Кирков, работих с Едуард Захариев, Вили Цанков, Иванка Гръбчева, Иван Андонов. През тези години направих повече роли в киното, отколкото в театъра.

Георги Мишев: На езика ми е да го нарека „магьосник на българското кино“. Ефектно звучи, пък и не е дотам невярно. Но това са евтини приказки. . . Още повече че, когато се сближих с него, открих един напълно естествен човек, който не прибегва до външни трикове от арсенала на илюзионистите.

За десетина години той направи сума роли в нашето кино. Това не е само неговата заслуга: режисьорите го канят, обичат го, някои просто го имат като талисман. . . И публиката го знае. Веднъж на една среща със зрителите на-право ме попитаха: „А Георги Русев ще играе ли?“ Когато отговорих положително, всички заръкопляскаха. . .

— *Според вас кое от двете изкуства по-активно формира индивидуалността на актьора, неговото майсторство и творческия му облик — киното или театърът?*

— Актьорът е обединяваща фигура за двете изкуства — много театрални актьори се снимат в киното, а филмовите играят в театъра (или най-малкото са минали през неговата школа). Преплитането и взаимодействието на тези изкуства при формирането на актьорската индивидуалност е сложен процес и е въпрос на теорията. А аз работя с конкретни неща и мога да говоря само от гледна точка на практиката. При това основната ми професия е театърът и не съм безпристрастен. Според мен театърът винаги е бил и си остава актьорско изкуство. Съдържанието на творбата, нейните мисли и внушения достигат до зрителя чрез актьора; самият театрален образ се ражда в непосредствения контакт с публиката. Спектакълът е жив организъм и за актьора творческият процес продължава с не по-малка интензивност и след премиерата. Всеки път той отново се пренастройва, при всяко представление отново търси верния тон. Следователно винаги трябва да бъде във форма и да поддържа в изрядно състояние своя „инструментарий“. Вероятно това е една от причините, поради която в киното обичат театралните актьори.

Значението на театъра за формирането на актьорската индивидуалност в не по-малка степен се дължи и на драматургията. Като правило в киното рядко се срещаме с качествен литературен материал, докато театралната класика е школа не само за професионално, но и за естетическо развитие.

А в киното между творческия процес и крайния резултат (завършения екранен образ) има много „посредници“ — камера, монтаж, режисьор. Ако някой от тях не е на ниво, това се отразява дори на гениалното изпълнение. Обратно, мащабната личност на режисьора може да извиси посредствения изпълнител. Но в случая става дума за друго: за това, че актьорът по принцип не е самостоятелен, не е „субект на творческия процес“. Тук се експлоатира натрупаното в други сфери (предимно в театъра). Но не бива да се забравя, че приближавайки го до зрителя, камерата заставя изпълнителя да бъде по-точен, по-пестелив и лаконичен, отколкото на сцената. Искаме или не, трябва да се съобразяваме с това, че съвременният зрител се възпитава и формира своя вкус под влияние на киното. Театралният актьор в не по-малка степен трябва да владее кинематографичните изразни средства, да отговаря на кинематографичния критерий за достоверност. В този смисъл най-удачният творчески режим е съчетаването на работата в киното и театъра.

— *Как мислите, кои са онези качества, които правят съвременния филмов актьор пълноценен творец?*

— Естествеността и свободата пред камерата са първото стъпало в работата. Съвременният актьор трябва не само достоверно да присъства на екрана, да владее до съвършенство своята професия, но вътрешно да покрива своя герой. Същественост е да постигнеш духовния живот на персонажа, да откриеш неговата индивидуалност в своята. Пълното проникване в логиката на характера ражда естественото, органично действие — не на актьора в обстоятелствата, а на самия герой.

В това отношение актьорската професия е уникална. Докато художникът работи с платно, бои и четки, музикантът — със своя инструмент, актьорът сам е „инструмент“, материалът на неговото творчество е неговата личност. Той се опира на преживяното, на собствения си опит. Най-трудното е може би това, че актьорът играе винаги нещо от себе си, трябва да постигне чуждата индивидуалност в своята. Това предполага богатство на актьорската личност, способност всеки път да откриваш в себе си нови импулси, мисли, емоции. . . . Голямото постижение се ражда не при външното наподобяване, а при проследяване и преживяване на състояния; при непрекъснатото, без паузи съществуване в образа; тогава, когато осмислиш съдбата на героя си и го видиш в неговата конкретност.

— *Мислите ли, че на това се дължи успехът на вашите отрицателни герои?*

— Може би. . . Но в случая опираме до нещо по-важно. Често пресъздаваш много по-различен от твоя собствен характер и категорично трябва да изразиш своето отношение. В същото време трябва да помниш, че всеки има своя истина. Когато играе отрицателен герой, актьорът е задължен точно да познава неговата истина. На практика това значи да вникне в човешката му същност, да прецени точно всички „за“ и „против“. Само тогава ще накараш зрителите да помислят, да потърсят корените на злото. Присъдата (при моите герои се стремя към това) не е над човека, а над неговия начин на мислене, над жизнената му позиция. Тогава актьорът е пълноценен съавтор на филмовото произведение.

— *Но все пак в нашия „режисьорски век“ съавторството в голяма степен зависи от режисьора.*

— Наистина актьорът в киното рядко се чувства истински свободен. Често режисьорът не намира за нужно дори да го „посвети“ в сценария, нещо повече — дразни се, когато обсъжда проблемите и има свое мнение. При команда „Камера!“ от него се очаква рефлексивно действие. Тези режисьори обаче пропускат нещо важно: в киното, режисьорско или не, реализацията на идеята става посредством човешката личност. Никакви хитроумни приспособления не могат да заменят пълноценното човешко присъствие. Когато актьорът остане сам пред камерата, безпогрешно се усеща „незадължителността“ на неговото присъствие. И художественият резултат не печели.

Но има режисьори, които проявяват голямо внимание към актьорите, работят еднакво сериозно както с изпълнителите на централните роли, така и с участниците в краткия епизод. Най-доброто, което съм направил, е именно в такива филми. Автори като Людмил Кирков, Едуард Захариев, Вълко Радев безпогрешно се ориентират във възможностите на актьора, познават точно неговата индивидуалност. Те търсят самостоятелно мислещия изпълнител, който не само точно следва указанията, но пълноценно участва в работата с целия си жизнен и творчески опит; интерпретирайки характера, му придава конкретност и неповторимост. Всеки режисьор си има свой стил на работа, но мисля, че резултатът в решаваща степен зависи от това, какво място е отредено на актьора в режисьорския замисъл — дали той е основан на неговата индивидуалност или просто на външната му фактура. За пълноценно сътрудничество може да се говори само когато режисьорската концепция изхожда от актьорската индивидуалност. Тогава удовлетворението за актьора е пълно.

За мен такава беше работата ми с Людмил Кирков. При него всичко „работи“ за актьора. Той прекрасно познава силните страни и недостатъците на хората, с които снима. Мисълта му е ясна, точна, Той знае какво иска и умее да го обясни, умее да запали актьора със задачата. . . Съвместната ни работа беше за мен голям шанс. . .

Георги Мишев: Наблюдавал съм Георги Русев на снимачната площадка. Той не поглежда към текста — отдавна го е научил с прецизна точност. Просто слуша указанията на режисьора откъде да влезе, докъде да стигне, къде ще бъде камерата. Останалото като че ли идва от само себе си. . . Но, разбира се, не е така просто. Много преди това той е разчепкал героя до последната нишка. Характерът, биографията, всичко около героя му е ясно, толкова, колкото на режисьора и сценариста. Намерил е вече израз, интонацията, жеста, походката. . . Как?. . . Не бива да го питаме. Пред камерата той не изразява отношението си към героя, не казва: аз го мразя и затова играя така. Просто става Дочо Булгуров или ветеринарният техник Цветан. Забравя, че е Георги Русев, и всичко свързано с него.

— Струва ми се, че във вашата кинематографична съдба има и друг голям шанс — срещата ви със сценариста Георги Мишев.

— Имате право. Наистина е голям шанс да срещнеш „своя“ автор. Ако онова, което съм направил, има някаква стойност, това в значителна степен се дължи на героите на Георги Мишев. Когато попаднеш на дълбок, значителен, правдив характер, истински усещаш удовлетворението от своята работа. Няма да говоря за Георги Мишевите сценарии, защото едва ли ще прибавя нещо към казаното вече. С какво са ми близки те? Със своята човечност и човештина, с това, че не избягват острият ъгли на живота, че са български и продължават най-добрите национални традиции. И още с това, че в тях откриваш неща, дребни и прости на пръв поглед, които обаче дават вкус на живота.

Георги Мишев: В човека съжителствуват ангелът и сатаната. Вече хилядолетия той се бори със своите инстинкти, страсти, осъзнати и неосъзнати пороци. Мъчи се да си изработи трайни антители. . . Мислим ли обаче за тия хора, които играят на сцената и на екрана символите на злото? Как устояват те на опасните бактерии? Каква сила, устойчивост, желязна воля трябва да притежават те срещу разрушителните стихии, събудени при възплъщаването на отрицателния образ?. . . Тези актьори ми приличат на микробиолозите, вкарващи във вените си първите капки на новата ваксина, рискуващи да изгорят в огъня на заразата. Да се жертвуват.

Такъв рицар на дълга и борец за доброто в човека е и актьорът Георги Русев.

Разговаря ИВАН ДРАГОШИНОВ

Задачи, постижения, преценки

Освобождението на България е тематичната програма на Главна редакция за документални филми при БТ и студия „Екран“

През 1976 година в тематичната програма на Главна редакция за документални филми при Българска телевизия и студия за телевизионни филми „Екран“ бе отделено място за серията с временно заглавие „България на 1300 години“. Тя обхваща около 60 заглавия и е най-голямата телевизионна поредица, създавана досега у нас.

Идеята и творческите намерения на редакцията бяха да се обхванат с изразните средства на документалното кино основните моменти от хилядолетното развитие на българската държава и общество. Тази първа по рода си киноистория на България е разделена на четири основни дяла: „Античност и Средновековие“, „Османско владичество и Възраждане“, „България по пътя на буржоазното развитие“ и „Летопис на социалистическото строителство“, който обхваща съвременността. Четвъртият раздел е решен по-самостоятелно, въпреки че между него и историческата част съществува неразривна връзка. Не е възможно да представим цялостно многовековната история на страната ни, без да отделим специално внимание на проблемите на съвременността и изграждането на развито социалистическо общество.

През 1977 година подготовката за чествуването на 100-годишнината от освобождението на България от османско робство със своята значителност и политически смисъл накара редакцията да насочи усилията

си към един от вътрешните кръгове на поредицата — темите, свързани с историческите събития, създали условия за избухването на Руско-турската война (1877—1878 г.), с нейната подготовка, ход, резултати и международно отражение. Това беше един добър повод да проверим чрез събитието и реакцията на зрителите жизнената и естетическата ефективност на едно патриотично начинание, чиято реализация е свързана с преодоляването на много трудности от професионален, технически и научен характер.

Осемнайсетте документални филма, посветени на 100-годишнината от Освобождението на България, очертават два основни периода — годините, характеризиращи развитието на българското общество през Възраждането, и върховия момент — подготовката и избухването на Априлското въстание и последвалата го Руско-турска война.

Филмът „На ползу роду“ (сценарий — Анна Георгиева, режисьор — Васил Минчев) запознава зрителите с периода, който историческата наука поставя в началото на Българското възраждане — жизнената и творческата дейност на Паисий Хилендарски. „История славяноболгарская“ изиграва решаваща роля във формирането на българското национално съзнание и със своето непреходно значение внушаваше на творческия екип, че работи върху тема, която е актуална и днес.

„Възрожденското училище“ (сценарий — проф. Николай Генчев и Наталия Стамболиева, режисьор — Кирил Тошев) доразвива, както се е получило и някога в живота, апостолската мисия на Паисий и неговите последователи. За кратък исторически период възрожденско-

то училище пробужда България и не случайно то ражда идеята за национално самоопределение и политическа свобода.

Друг институт, който предхожда и дава живот на новото образование, са старите центрове на книжовност — манастирите. Тези „Светилища на българския дух“ съхраняват националното съзнание и го подготвят за революцията в нейните социално-политически и духовни измерения. Филмът е дело на сценариста проф. Николай Генчев и режисьора Васил Кисимов.

„Двете страни на един въпрос“ (сценарий — Никола Даскалов, режисьор — Кирил Тошев) е филм за една съдбоносна страница от българската история — борбата на народа за църковно-национална автономия. Авторите са вплели във филма съвременното научно отношение към проблема с присъствието на професорите Тончо Жечев и Тодор Събев. Пред зрителите се разкрива многоплановата предистория на Източния въпрос и националните въжделения на българите.

По сценарий на проф. Николай Генчев режисьорът Кирил Тошев създаде филма „Дати от Априлското въстание“, който поднася историческите факти от подготовката, развитието и разгрома на въстанието. Този филм представлява хроника на революционното опиянение на народа, но не излиза от рамките на онова време за разлика от филма „След години“ (сценарий — Георги Друмев, режисьор — Юли Стоянов), който прониква в сложните човешки съдби, останали необяснени от историята и след сто години. Това са два примера на различен творчески подход към една и съща тема, за стремежа на редакцията да превърне историческата проблематика (така живо търсена и следена от публиката) в повод за размисъл и съвременна оценка.

Върху фона на тези събития са изградени филмовите очерци „Хри-

сто Ботев“ (автор-режисьор — Константин Гуляшка) и „Панайот Хитов“ (сценарий — Яко Молхов, режисьор — Христо Мутафов).

С трилогията на режисьора Иван Ботушаров, която включва „Дипломатическа хроника“ (сценарий — доц. Милен Семков), „Освобождението“ (сценарий — ст.н.с. Цонко Генев) и „От Сан Стефано до Берлин“, трябваше да се обхване периодът на дипломатическата подготовка, провеждането и резултатите от Руско-турската война (1877—1878 г.). Подходът към темите беше чисто изследователски, в резултат на което изобразителната основа на филмите беше наситена с неизвестни или почти непознати снимки, рисунки и архивни материали. Авторската позиция също допринесе за повишаване на научната и познавателната им стойност.

Това сериозно проникване в проблемите накара редакцията да разшири погледа си към събитията от онова време. Нещо повече — въпреки че се съобразяваше с мащабната телевизионна програма, посветена на 100-годишнината от Освобождението, в която многобройните предавания, интервюта, репортажи, коментари, импресии и др. бяха наситени с много информация, редакцията достигна до убеждението, че някои факти и събития дават възможност за по-задълбочено филмово изследване. Така възникна необходимостта от „Участието на българите в Освободителната война“ (автор-режисьор — Христо Минински), „Панорама Плевенска епопея 1878—1978 година“ (автор-режисьор — з.а. Нюма Белогорски), „От век на век“ (автор-режисьор — Христо Мутафов) — филм за бойната дружба между руските воини и Българското опълчение.

Повишената активност, свързана с големия юбилей, извади от архивите на времето малко познатите, но с общочовешко значение прояви на солидарност с България. Така се

появиха филмите „**Финландци край Плевен**“ (автор-режисьор — Васил Кисимов) — филм за участието на финландския батальон в боевете за Плевен и Дъбниците; съвместната продукция с киностудия „А. Сахиа“—Букурещ, „**Балада за редута**“ (автор — Иван Данов) — филм за героизма на румънските воини при Гривица, Плевен и Смърдан; „**Заветът на Гарибалди**“ (автор-режисьор — Христо Мутафов) — за отношението на прогресивната италианска общественост и на Гарибалди към съдбата на поробените българи и Освободителната война. . .

Творческият подход към историческата тема подсказа идеята за създаване на документалния филм „**Пътят на Гурко към София**“ (сценарий — Емил Цанов, режисьор — Никола Златанов). Заглавието е познато. То напомня игралната поредица, излъчена по Българската телевизия в началото на годината. Но съпадението не е случайно. Искахме да покажем едно събитие — зимното преминаване на Балкана и освобождението на София, — видно и чрез кинокамерата на документалиста, и като художествено претворяване.

Сега, когато повече от филмите са излъчени по телевизията или са показани на многобройна публика в киносалоните, след обсъжданията със зрители от Варна, Русе, Димитровград и София, след разговорите със специалисти-историци и кинотворци, могат да се направят някои изводи:

— Историческата тема се посреща с изключително голям интерес от зрителите. Тя въздейства емоционално, респектира с фактите, обогатява личността, възпитава национални добродетели.

— Историческата тема пренася поуките на миналото в днешния ден и дава възможност да се обхванат поцялостно мащабите на развитие на съвременното общество.

На какво трябва да се обърне внимание в бъдеще при разработката на историческата и съвременната част от поредицата „България на 1300 години“?

— Връщането в миналото, към историческата и революционната тематика, трябва да се счита за постоянна творческа задача на българската кинодокументалистика.

— Изискването за художествена и естетическа ефективност на филмите с историческа тематика налага те да достигнат до най-широк кръг зрители — не само чрез телевизионния екран, но и чрез кинорежата в страната, чрез младежките клубове, средните училища, поделенията на народната армия.

— Голямата задача, която се поставя пред историческата тема — да достигне до целия народ, както и извън границите на страната, — предполага непрекъснато повишаване на творческите изисквания, разнообразяване на киноформата, търсене на нови изобразителни решения.

— Да се връщаме в миналото, за да го направим достойно на съвременните поколения, означава да търсим теми и събития, свързани с непреходните стойности в живота, да осмисляме съдържанието на съвременността, да се ориентираме в динамичната промяна на политическата сцена на планетата.

Миналото на България е неразривно свързано с градивните процеси, които се извършват днес, и това още повече задължава творците. Историческата тема трябва да улови тези процеси на съзиждане и възраждане на революционните стойности и да търси обобщения облик на промяната, която гради и извисява съвременния човек.

ДИМИТЪР ХАДЖИЕВ

главен редактор на Главна редакция за документални филми при Българска телевизия

ИВАН ДАНОВ

отговорен редактор на поредицата „България на 1300 години“,

Равносметка за една изминала година

Кабинетът на младите филмови дейци разви своята дейност през 1977 година в няколко направления.

Първата и особено наложителна задача бе да се изработи нов статут на кабинета, наброяващ повече от 120 млади кинематографисти. Това се налагаше преди всичко от високите и пораснали изисквания към нас не само като към хора, които откликват на съвременния обществен-политически и културен живот в нашата страна.

Един от основните пунктове в новия статут е повишаване на идеологическата и професионалната подготовка, подпомагане творческото израстване на членовете на Кабинета на младите филмови дейци (КМФД) с предоставяне възможност на дипломиралите се млади киноспециалисти за първа самостоятелна творческа изява (дебют) в Експерименталната филмова студия в рамките на късометражната форма, обхващаща всички жанрове на киноизкуството, с бюджет според постановъчната сложност на произведението.

Въз основа на новия статут бяха разработени и обсъдени конкретни предложения за изменение на правилника на Експерименталната филмова студия (ЕФС).

През септември 1977 година започна и подготовката на може би най-важното ни презентативно мероприятие — IV национален преглед на творчеството на младите филмови дейци в Смолян. Предварителното решение на ръководството на кабинета бе да се даде широк достъп до екрана на много произведения на младите кинематографисти. По време на селекцията това бе постигнато. Този път прегледът премина при добра организация, което е по-радостното, с филми, произведени през последната година, които заслужиха признанието на нашата филмова критика, гостите от чужбина и обществеността на гр. Смолян. Би могло да се каже, без да прозвучи нескромно, че нивото на прегледа бе на нивото на кинофестивал на младите.

Бяха показани двадесет късо- и среднометражни филма, анимационни, научно-популярни и документални. Не без значение е фактът, че сред тях имаше немало произведения, които пристигнаха в Смолян със сериозен атестат — национални и международни награди. Такива са анимационните филми „Балончето“ (реж. Емил Абаджиев) — Москва '77, отбелязаният с Главната награда в Оберхаузен '77 и наградата за най-добър анимационен филм в Пловдив '77 „Хипотеза“ на Анри Кулев, документалните филми: „Броени дни“ (реж. Георги Стоев) — Златния тракийски ритон в Пловдив '77, наградени със щото там „Гласове“ (реж. Елена Владова) и „Пловдивски художници“ (реж. Илко Дундаков). Ще ми се да отбележа „Генерация“ (реж. Милан Огнянов, сц. Зелма Алмалех), научно-популярните „Охлювът“ (реж. Панчо Цанков, оп. Любомир Халачев), „Грамофонната плоча“ (реж. Адела Пеева), както и филмите на Експерименталната филмова студия „Къщичка на мечтите“ (реж. Слав Бакалов, сц. Владимир Ганев) и „Лесни пари“ (реж. Евгени Тодоров). Сред показаните шест пълнометражни игрални филма бе „Хирурзи“ (реж. Иванка Гръбчева, оп. Яцек Тодоров) — носител на сребърния медал на Международния червенокръстки фестивал във Варна през 1977 г.

Високо бяха оценени както от чуждите гости, така и от нашата филмова критика „Сълзи в очите, звезди в косите“ (реж. Иван Ничев), „Утрото е неповторимо“ (реж. Никола Любомиров), а „Авантаж“ на Георги Дюлгеров бе изтъкнат като явление в нашето кино. Доказателство за това е наградата на Съюза на българските филмови дейци за режисура, с която филмът бе отличен преди известно време, както и „Сребърната мечка“ за режисура на фестивала в Западен Берлин '78. С наградата на СБФД за анимационно кино бе отбелязан „Хипотеза“ (реж. Анри Кулев), а за операторско майсторство бе награден Радослав Спасов за филмите „Авантаж“ и „Мъжки времена“. Накрая ми се ще да отбележа и големия успех на младата наша актриса Мариана Димитрова, която получи Златната награда за женска роля на Шестия международен фестивал за игрални и късометражни филми в Техеран '77 за филма „Мъжки времена“.

Засага равносметката е следната: една трета от всички показани филми в Смолян са обществено отбелязани. А общо от спечелените награди на международните фестивали в областта на игралното и анимационното кино половината принадлежат на млади кинематографисти. Едно сериозно завоевание на нашето младо кино.

Внимание и жив интерес предизвикаха късометражните филми на Експерименталната филмова студия. Във връзка с това искам да направя малко отклонение, макар някои от фактите да са добре известни на всички. Кабинетът на младите филмови дейци при СБФД е, така да се каже, един от най-привилегированите кабинети на Националния клуб на младата художествено-творческа интелигенция. В европейски мащаб той единствен

има експериментална филмова студия — още едно доказателство за големите грижи и внимание, които нашата партия и правителство и лично др. Тодор Живков полагат за развитието на родното ни кино.

След своето дипломиране във филмовите академии у нас или в чужбина младите кинематографисти могат веднага да започнат в Експерименталната филмова студия (ЕФС) реализацията на късометражни филми (по международен стандарт до 26 минути) във всички жанрове на късата форма, от анимационния филм до игрални новели. Нещо повече — те могат да заснемат филми, които биха били експерименти в областта на формата и езика на киното. С една дума, всичко е възможно в ЕФС, стига да има човек идеи.

Освен това интересното тук е, че се събират само млади творци и с един филм се открива възможността да осъществят няколко дебюта наведнъж — на режисьор, оператор, художник, композитор, сценарист. Образува се екип, който се сработва и често би могъл да продължи съвместната работа върху други филми в Студия за игрални филми (СИФ), Българска телевизия (БТ) и останалите студии. Едновременно с това филмите се реализират в професионални условия, тъй като ЕФС ползува техническата база на СИФ, телевизията и другите студии. Младите режисьори и директори на продукции могат да намерят (ако желаят, разбира се) и начин за икономическа ефективност по време на подготвителния и снимачния период и да заснемат понякога постановъчно сложна новела по най-удачния финансов начин, тоест с по-скромни средства, без да губят от художествения ефект. Това също влиза в един експеримент (финансов) в областта на киноикономиката. Разбира се, това става само по добра воля и ако младите творци имат амбицията да кръстосат шпатага си с тайните на киното, което не е само изкуство, но и производство и техника.

ЕФС получава годишно дотации от ДО „Българска кинематография“, Българска телевизия, Творческия фонд на СБФД, Комитета за култура и понякога от ЦК на ДКМС. ЕФС разполага засега със скромни средства, но в случай на необходимост от повече те ще бъдат набавени.

ЕФС има и свой художествен ръководител — народния артист Захари Жандов, чиито талант и умение да работи и живее с младите е всепризнат. При студията действа 20-членен художествен състав и сценарна комисия с портфейл, който разполага с известен брой надеждни заявки и сценарии.

Обсъжданията на сценариите и филмите от художествения съвет имат най-демократична форма; авторите получават често пъти интересни идеи. Тези художествени съвети са своеобразна школа за размяна на опит между младите и по-възрастните творци. Режисьорите имат възможността да канят и художествен ръководител, ако филмът е от по-сложно естество, измежду своите по-опитни колеги.

Избора на сценария или литературния материал режисьорът прави сам. На всеки млад сценарист или писател също е осигурена възможност за дебют — след приетата заявка от художествения съвет той може да сключи контракция за написване на литературен сценарий, една възможност засега все още малко използвана.

Наскоро художественият съвет при ЕФС взе решение: да бъдат допускани самозаявки и сценарии, чиито качества ще гарантират максимално най-добра изява на режисьорите и снимачния екип и които по своите амбиции ще надхвърлят рамките на доброто средно професионално производствено ниво на творческите колективи в другите студии.

Засега след шестгодишно съществуване на ЕФС резултатите са скромни — само две ярки изяви на международни кинофестивали (това са филмите „Откъде се знаем?“ на Никола Русев-Любомиров и „5+1“ на Мая Борисова), но са налице всички предпоставки за едно по-динамично и авангардно представяне.

Припомням всичко това, защото считам, че при сегашната ситуация някои неща са от особено значение.

През изтеклата година във връзка с окончателното изготвяне на статута и правилника на кабинета бяха временно спрени от производствено пускане няколко филма. Въпреки това можем да изброим заглавия, повече от които са участвували на прегледа в Смолян: „Гледна точка“, „Имен ден“, „Къщичка на мечтите“, „Тесни пари“, „Мигове“, на който предстои художественият съвет, и „Надблгване“ — единствената новела за годината. При документалните филми се забелязва интересна и определена социологическа тенденция спрямо някои явления в нашия живот. Те допринесоха много за достойното представяне на ЕФС на прегледа.

Бяха направени и някои организационни изводи за прегледа. За в бъдеще той ще трябва да се удължи с три дни, като програмата на чуждестранните филми бъде отделена било в началото, било в края на прегледа като програма за обмяна на опит. Не бива да се забравя, че прегледът е преди всичко национален. Що се отнася до дискусиите, които имаха голямо значение, то те трябва да се провеждат при много по-добра техническа организация с микрофонна уредба и в зала без външни посетители.

Друга важна задача на ръководството на кабинета бе провеждане на разговор с генералния директор на Българска телевизия Иван Славков относно дипломатите се

млади кинодейци и тяхната бъдеща творческа ангажираност в системата на нашата телевизия. Изготвени бяха пълни списъци на всички режисьори, оператори, художници, сценаристи и предадени в Главна филмова редакция и студия „Екран“ при БТ, където с младите кинематографисти ще се проведе разговор относно плановете на редакциите и личните планове на творците.

По предложение на ръководството на кабинета Българска телевизия ще представи на няколко пъти двучасова програма от филми с емблемата на ЕФС, с което ще съдейства за нейното популяризиране. Вече е готов и първият видеозапис на програма на ЕФС.

Успешно се развиват и връзките ни с унгарската студия „Бела Балаш“. В момента се готвим за разменен двустранен творчески гостуване и евентуално сътрудничество през тази година.

В последните месеци на изтеклата 1977 година бяха засилени контактите с другите кабинети на младите дейци, по-специално с Кабинета на младия композитор и Ателието на младия художник. От 14 до 21 ноември се проведеха няколко творчески срещи между КМФД и КМК, на които двете страни се информираха и запознаха с творческите проблеми, които стоят пред младите творци. Бяха поставени и важни от практическо естество въпроси, като всичко това залягна в един общ документ. Основното в него е да бъдат активно привлечени младите композитори за работа в киното чрез ЕФС, както и да им съдействуваме за реализиране на професионални записи на тяхна оригинална музика, на техни нови произведения, които ще станат собственост на фонотеката на ЕФС и ще бъдат използвани в някои от нашите филми.

Ателието на младия художник готви четири общи изложби за нашия салон — плакат, графика, скулптура и живопис, които ще се осъществят през тази година.

Накрая искам да се спра с няколко думи и върху работата на кабинета с младежките дискуссионни кино клубове, дейност, която е от голямо значение и представлява важна част от програмата за всеобщо естетическо възпитание. Дискуссионните кино клубове имат задача да съдействуват за естетическото възпитание на младежта, за изработване на правилен естетически критерий и вкус, за формиране на марксистко-ленински мироглед у младите хора и непрестанно повишаване на социалистическата им съзнателност. Да задълбочават техните познания в областта на киноизкуството, което със своята идейност, общодостъпност и емоционалност е могъщ фактор за патриотичното, интернационалното и нравственото възпитание.

Младежки кино клубове съществуват на редица места: дискуссионният кино клуб към младежкия дом в София, кремиковският клуб, дискуссионните кино клубове в Бургас, Ямбол, Стара Загора, Димитровград, Плевен, Русе и Варна, наскоро откритият в Смолян и предстоящият за откриване в Котел. Може да се каже, че до този момент голяма част от споменатите дискуссионни кино клубове, с които поддържахме връзка, работят добре. Филмите, върху които се провеждат дискусии, са от репертоара на студийните кина. Правят се срещи с творческите колективи на български филми. Отзивите за дискусии, водени от наши колеги критици и от студенти в последните курсове на специалността киноведение във ВИТИЗ, са много добри. Въпреки това обаче ръководството на кабинета счете, че е крайно наложително тази дейност да се постави на сериозни организационно-методически начала. В течение на близо година др. Елена Василева, отговаряща за мрежата на дискуссионните кино клубове в страната, извърши задълбочено проучване на състоянието ѝ с оглед активно съдействие за нейното разширяване. Сформира се комисия за съставяне на статут и специално методическо ръководство на дискуссионните кино клубове с тенденция през тази година да станем действителни членове на Международната асоциация на дискуссионните кино клубове.

Основната насока през тази година ще бъде засилване на производствената дейност на ЕФС и оказване на помощ по всички направления на дебютиращите във всички области, за създаване на климат и стил при раждането на първите творби на нашето най-младо поколение кинодейци.

Ще ми се тук да подчертая и голямата педагогическа роля на изключителното слово на др. Тодор Живков пред младите литературни творци. Спонтанният отзвук на откровените думи, който се получи сред младите хора, посветили се на трудния път в изкуството, за дълги години напред ще ги окриля:

„Ние вярваме в нашата млада творческа интелигенция. Вярваме в нейните политически позиции, в нейната безпределна преданост на идеите и делото на социализма, в нейната кръвна свързаност с народа, в нейното будно обществено чувство, вискателност и отговорност.“

Нищо по-хубаво от такива думи, нищо по-хубаво от радостта спокойно да твориш за хората.

МАРГАРИТ НИКОЛОВ
председател на Кабинета на младите филмови дейци

Така се започна

(Спомени)

Винаги съм смятала, че ако трябва някога да разкажа нещо за българското кино, ще трябва да започна от дядо си Васил Тенчев. Той беше учител по есперанто и (още преди 50 години) създател на читалищното нямо кино в Кърджали. На тавана му имаше купница стари киноапаратури, ролки, изпокъсана стара лента (оцветена в оранжево, зелено, червено), фото- и киноснимки и киноафиши. Захласвах се пред стария грамофон с огромна фуния и големи плочи, които придружаваха немия филм. Това беше за мен един приказен свят.

Майка ми, страстна любителка, не изпускаше филм; мъкнеше и нас, децата, и ми втъпяваше, че приличам на тази или онази кинозвезда.

По-късно се преместихме в София и започнах да посещавам школата на Николай Фол и балетното училище на Анастас Петров. Но въпреки желанието на майка ми от мен артистка не стана. Снимах ме в един рекламен филм за пудра и червило „Адоки“. Като се видях на екран в новооткритото кино „Балкан“ не се харесах.

През месец април 1941 г. бях назначена в експедицията, която се намираще в Ученическото кино (сега Телефонната палата). Тук се запознах с пионери на българското кино: режисьора Борис Грежов, тонооператорите Георги Парлапанов и Кирил Попов. И сега ме вълнува първата ни среща. Озвучавах някакъв филм. По стълбите и коридора на киното светеха червени лампички с надпис „Тишина“. Хора, застанали като вкаменени, ми даваха знак да спра. След малко лампите угаснаха, разнесоха се възбудени гласове — явно нещо беше сръсено и трябваше наново да почне озвучаването. На горния етаж, всред куп книги и афиши, беше застанал говорителят, който четеше текста, когато режисьорът Грежов му подаваше светлинен сигнал.

В канцеларията на киното беше монтирана тоноапаратурата на Парлапанов — Попов, изработена саморъчно от тях по някакъв германски модел. Апаратурата записваше направо на тоннегативна лента, която се проявяваше в лабораторията, копираше се тонпозитив и чак тогава се монтираше. Трябваше много де се внимава при монтажа — една грешка означаваше ново вадене на тонпозитив.

По-късно се преместихме на сегашната улица „Софийска комуна“, където заварих операторите Петя Юрицин и Асен Чобанов и монтажиста Гаро Сюзмеян. Тук имаше две стаи за монтаж, а две други стаи ги подготвяха за тонстудио. Коридорите бяха тесни със стари, изгнели и скърцащи дъски, така че при даден червен сигнал всички замръзваха на място. И досега помня с какъв жар и увлечение работеха всички и не забелязваха кога е ден и кога — нощ.

Г. Парлапанов и К. Попов вечно човъркаха нещо по своята тоноапаратура. Попов все запояваше нещо и навиваше бобици, Парлапанов струговаше, изглаждаше оптични леци, поправяше кинокамери, майстореше части и бурмички.

През 1942 г. тогавашният отдел „Кино“ се премести в бившето студио на Радио София на улица „Московска“ 19 (сега Спестовна каса) и се обособи като фондация „Българско дело“.

Фондацията имаше съвсем модерно студио за онова време: Проекционната зала имаше голям екран и беше обезшумена, вратите — плътни, а коридорите — застлани с килими. Столовете имаха от дясната си страна по-широка облегалка и нещо като елипсовидна масичка за писане. Монтажът имаше две стаи: едната беше светла и слънчева, а другата — затъмнена.

През тази година за ученик-монтажист беше назначена Елена Димитрова, а аз бях назначена като телефонистка. Всичко бяхме около 20 човека заедно с администрацията. Аз имах много свободно време, та понякога пишех на пишещата машина съобщенията за кината.

Тук освен Грежов като режисьор работеше и Борис Борзанов, който се занимаваше с игрално кино. Същата година бе назначен и Васил Холиолчев. И досега си го спомням с голф, винтага и туристически обувки; когато вървеше с подкованите си обувки, всичко къртеше. . .

След това дойдоха бомбардировките над София, евакуацията, пренасяне на фондация „Българско дело“ в Костенец, а по-късно — през лятото на 1943 година — в Панягюрище. Настаниха ни в местното училище. Нямаше телефонна централа и мен ме поставиха да полагам в „монтажа“ на Гаро Сюзмеян. „Монтажът“ беше обзаведен с две маси с прикrepени вертикални навивачки. Проектирахме с апарат, кой-

Кирил Попов и Георги Парлапанов

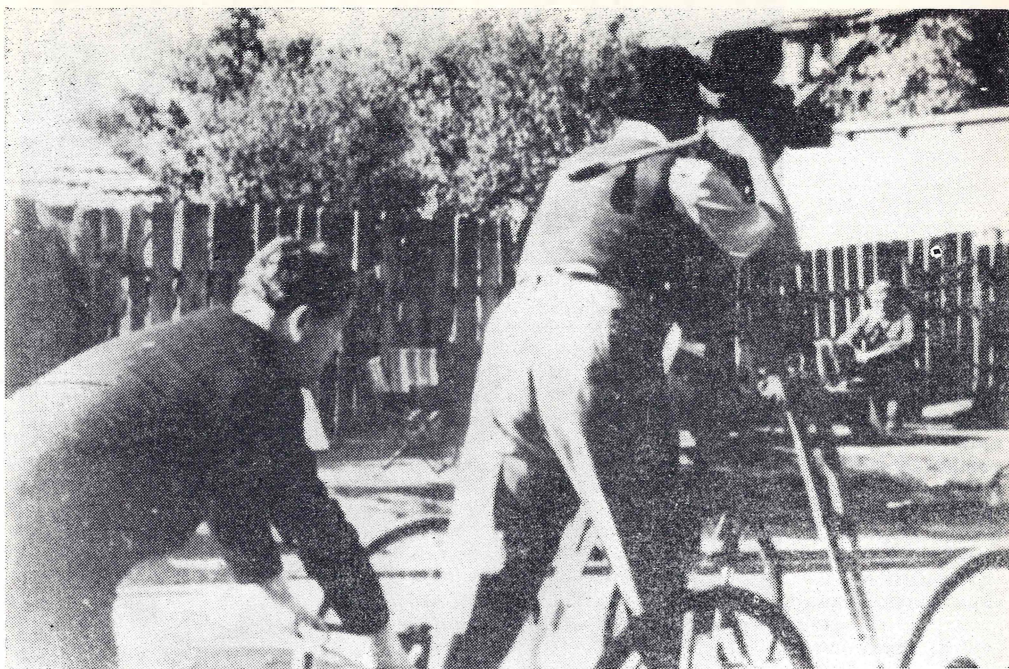


то беше направен от стари части. Представяваше скеле на прожекционен апарат, съвсем открито, поставено на дървена стойка. Наричахме го „тращатка“, заради трясъците, които издаваше. С него си служихме чак до 1948 г. Прожекционна зала ни беше тесният коридор на тоалетните. Изобщо условията за работа бяха под всякаква критика.

В началото събирах и лепях бракленките и често се опитвах да ги монтирам сама, за което, разбира се, ми се караха. Една събота, след работа, реших да видя какво съм постигнала. Бях монтирала от брака един обект — жътва. Вмъкнах се в прожекционната и унесена в своето „произведение“, не чух кога е влязъл директорът

на фондацията, придружен от режисьора Борозанов. За голяма моя изненада, вместо да ми се скарат, казаха, че мястото ми е само в монтажа. Този ден беше най-щастливият в живота ми, защото се сбъдна голямата ми мечта — да стана монтажистка.

Под ръководството на Гаро монтирах обекти за кинопрегледа, а след време започнах и самостоятелен монтаж. Освен Сюзмеян монтажистка беше и Елена Димитрова, която по това време работеше в изгратната продукция „Росица“, с оператор Георги Парлапанов и асистент-оператор Сашо Вълчев. Елена работеше на първия етаж, в гимнастическия салон на училището, където имаше една дву-



Стоян Христов—Доктора по време на снимки

бандова италианска мовиола. По това време в монтажа постъпи и Надежда Антимова, която се ориентира към негативния монтаж. Тъй като приближаваше учебната година, нас ни преместиха в две новопостроени влажни стаи. Тук ни заваря 9. IX. 1944 г.

Тогава бях на 19 години, вълнувах се с цялата си душа. Занизаха се безброй забележителни събития. Операторите Г. Парлапанов, П. Юрицин, Ас. Чобанов, Ст. Петров, Ст. Христов — Доктора, В. Бакърджиев, В. Холиолев обикаляха цялата страна и снимаха ссичко.

Тогава имахме две филмови лаборатории, които работеха денонощно. В тези две малки, неугедни и с примитивна техника лаборатории се проявяваше и копираше цялото ни производство. Имаше няколко тесни, дълги дървени вани (кувета), няколко дървени рамки, на които се навиваше заснетият материал и се закрепваше с габърчета. След това се потапяше във ваните за проявяване, фиксиране и измиване. После филмовият материал се сушеше на дървени барабани, които се въртяха ръчно. Копирането на позитивното копие ставаше на съвсем примитивен копирен апарат — дървена кутия с лампа от 150 вата и кош, в който падаше лентата.

В тези две филмови лаборатории се

изработиха всички исторически и уникални кадри, заснети по 9. IX. 1944 г., които и до днес ни вълнуват.

Временен началник след 9. IX. 1944 г. ни беше В. Холиолев. После в Панагюрище пристигнаха „член-делегатът“ Георги Георгиев и директорът Страшимир Раиев, които заеха своите постове.

В края на 1944 г. се прибрахме в София и се настанихме на ул. „Врабча“ № 3 (сега „Янко Забунев“), като за началник назначиха Георги Кейев. През 1945 г. се пренесохме на ул. „Гаврил Генов“ № 7. Множеството събития из цяла България ни принудиха да правим по два прегледа: единият — новини от страната и чужбина; а другият — новини и събития от фронта. За фронта заминаха операторите Ал. Вълчев, Ст. Петров, Г. Парлапанов, В. Бакърджиев, Кисъев.

Тук му е мястото да вмъкна, че през това героично време се заснеха много неповторими и уникални филмови кадри, които завинаги ще останат в златния фонд на българското кино. „Слизането на партизаните в Белово“ засне Парлапанов. „Тодор Живков поздравява чавдарци“ засне Ст. Христов — Доктора. „Посрещането на съветските войски в София“ заснеха Холиолев, Христов и Бакърджиев. Вълнуващите кадри „Възрастна жена с рок-

ля на точки целува съветски войник“ и „Дете със стрък маргаритка поздравява съветските бойци“ са на Ст. Христов — Доктора. Безсмъртният кадър с Чапай е дело на Парлапанов.

В студията на ул. „Г. Генов“ освен кинопрегледите се правеха и късометражни документални и хроникални филми, а така също и първите научно-популярни филми. Директори на студията бяха Пантелей Матеев, Димитър Ангелов, Петко Здравков, Борис Милев и др.

Първият научно-популярен филм бе „Дългият път на цигарата“ на Бончо Карастоянов, направен през 1946 г. Същата година Ст. Христов — Доктора направи „Сватба на село“, а Захари Жандов — „Хора в сред облаците“. Негови са и първите опити за цветно кино. По-късно се създадоха и историческите филми за Г. Димитров („Той не умира“), за В. Коларов, за конгресите на БКП, за бригадирите на Хаимбоаз и др. За филма

„Славянски конгрес“ последните събития се заснеха в 16 ч. Монтираха го на негатив и игралното копие беше проектирано в 18 часа пред делегатите.

Тук за първи път жените от студията създават филма „Българката се бори за мир“. За този филм Паулина Станчева написа статия във в. „Труд“, а Л. Керанова награди колектива.

През 1946 г. член-делегатът Г. Георгиев създаде и първото киноучилище у нас. Дойдоха и първите ученици на практика в студията: Д. Китанов, Ил. Христов, Г. Георгиев, П. Томов, Н. Минчев, К. Василева, К. Петрова, и др., които бяха разпределени по отделите „Монтаж“, „Звукозапис“, „Оператори“, „Режисьори“ и др.

От 1948 г. аз съм режисьор по монтажа в хроникалното и документалното кино. Монтирах седмичния кинопреглед. Тогава нямаше режисьори, а операторът, режисьор-монтажистът и редакторът създаваха прегледа.

Елена Попова и Блага Малева



При мен на практическа подготовка дойдоха учениците от втория випуск на школата на Г. Георгиев: Д. Димчева, Г. Пантев, Г. Георгиев, Ог. Данаилов, Я. Якимов, Ж. Радева, Л. Костова, П. Недялкова, а по-късно и Цв. Янкова, Л. Пенкова и др. Младият редактор Юри Арnaudов направи първите си стъпки като режисьор с хроникално-документалния си филм „Пловдивският мострен панаир 1949—1950 г.“, а Румен Григоров — като редактор в киното. Назначен беше като режисьор по монтажа и Вили Румп. Двете монтажни бригади бяха в непрекъснато съревнование.

По това време в студията се получиха и първите светски прожекционни апарати — „передвижките“. Прожекцията на материала ставаше на екрана, но за монтажиста все още беше трудно при подбора на кадрите. Трябваше да се притежава зрителна памет. Монтажът ставаше на ръце. Материалът се разкъсваше, избраните кадри се подреждаха и съкращаваха в зависимост от вътрешнокадровото действие, плана, движението на кадъра и т. н. Това налагаше многократни прожекции, докато се получи желаният ритъм и монтаж. По-късно се сдобихме с двубандови мовиоли, на които само маркирахме длъжните с дерматограф, а всичко друго се правеше на очи и с ръце. Режехме с ножици, стържехме с бръснарско ножче, лепехме с ацетоново лепило на дървени лепачки.

През 1948 г. от Студията за хроникални и документални филми се обособи отдел за научно-популярни филми, а през 1951 г. отделът се премести на ул. „Бирюзов“ №9. През 1952 г. с декрет стана „Студия за научно-популярни филми“ с директор Стоян Шарланджиев. Директори на студията са били Тр. Трифонов, М. Гинев, К. Кирков, П. Хаджийска, Д. Бахчеванов, Ив. Иванджийски. К. Кънчев и сега Т. Чукovski. В началото правехме годишно около 10 научно-популярни филма, от 3 до 5 журнала „Наука и техника“ и няколко селскостопански новини. Режисьори на филмите бяха Ст. Христов — Доктора, В. Бакърджиев, К. Костов, Ю. Арnaudов, Ст. Топалджиков, Й. Розев, А. Аронов, а оператори — С. Карадимов, Д. Пенев, И. Христов, Д. Китанов, А. Вълчев и др. Под тяхно ръководство се изградиха и младите, дошли от киноучилището асистент-режисьори Л. Цолов, Л. Йончев, М. Несторов, и асистент-операторите Цв. Найденова, П. Божкова, С. Атанасов, Ц. Радинов и др.

През 1951 г. се започна снимането на първия цветен научно-популярен филм „Плодовете на нашата земя“ с режисьор Ст. Христов — Доктора и оператор Д. Китанов. Голяма част от заснетия материал се проявяваше в 30-метрова корексдоза, измиването и подсушаването ставаше на гаермашина при прякото участие на

Д. Китанов, В. Мирчев, Данчев и Цв. Найденова в новата лаборатория на ул. „Странджа“.

През 1953-1954 г. в Студията за научно-популярни филми се създаде отдел за рисуван и куклени филми. Под ръководството на режисьора Димо Лингурски колективът направи типаж и дъкори на кукления филм „Майстор Маноя“, а по-късно и самия филм. Бях член на художественния съвет и си спомням вълнуващите дискусии по приемането на типажа и макетите. Под ръководството на Д. Тодоров — Жерава колективът за рисуван филм скицира върху листове и плаки първия български рисуван филм „Горска република“.

През 1953 г. Любен Юруков използва динамо на велосипед като двигател и създаде показрова камера за заснемане на куклен филм. Стъцият приспособява и камера, която заснема първия цайттрафен кадър — поникване на кокиче. По-късно във филма „Гъбарството“ на режисьора Коста Григориев и оператора Цв. Найденова подробно се проследява поникването на гъба. Впоследствие Атанас Баделов и Георги Дачев обзавеждат малък павилион за цайттрафери и микроснимки, като създават и специална апаратура. Чак през 1959 — 1960 г. от Германия се внася апаратура, на която операторът Георги Дачев заснема редица кадри и вника в процесите и измененията.

През 1956—1957 г. Тодор Динов създаде първия си рисуван филм „Крали Марко“. Стефан Топалджиков и Арон Аронов също създадоха рисувани и куклени филми в свой личен стил.

Към студията имаше и отдел за диафилми с началник Фархи, който съществено увеличи производството си.

При нас, в Студията за научно-популярни филми, беше и Военната студия, която създаде доста филми с военна тематика. Тук като оператори и режисьори работеха Цв. Русев, Д. Струмски, М. Делчев, К. Раднев, В. Василев, В. Бакърджиев, Ив. Фичев и др. и монтажистките Н. Панайотова и Г. Златева. Към Студия за научно-популярни филми беше и дублажното студио. В него работеха режисьорът Александър Вазов, тоноператорите Грозев, К. Обрешков, М. Кръчмаров, и монтажистката Ел. Ботева.

Вече 36 години съм в киното и не мога да не си спомня за някои режисьори, които са оставили у мен трайни следи. Първият режисьор, с който работих, беше Ст. Христов — Доктора. С него направихме филмите „Сватба на село“, „Градът на черното злато“, „Към народна република“, цветния „Плодовете на нашата земя“ и др., а последния му филм — „Захари Зограф“, поради смъртта му завърших самостоятелно. Доктора се отличаваше с богата фантазия, работеше експедитивно, задълбочено, при-

тежаваше голямо чувство за хумор, беше прям.

Когато снимахме историческия филм „Търновград“, бяхме на терен цялата група. Спомням си как режисьорът Юри Арнаудов ни събуди при зазоряване, за да гледаме вдигащите се мъгли. В първия момент му се разсърдихме, но когато видяхме каква дивна красота представляваха вдигащите се над хълмовете мъгли, как къщите сякаш изплуваха от реката, му бяхме благодарни. Възхищавахме се от богатата му душевност и художествена култура.

Спомням си как тогава, в Търново, трябваше спешно да монтираме и един военен филм на Юри. В хотела взех една табуретка и я обърнах нагоре с краката; надянах калъфа на възглавницата и си направих „кош“. Седнах на кревата, взех два капака от филмови кутии и ги поставих от двете си страни. В полата си сложих парче стъкло, на което стържех и лепех лентата. Макар и с големи трудности, подредих материала, който гледахме в местното кино. Завършихме филма в срок. . .

Режисьорът Йохан Розев през 1953 г. създаде серия медицински филми из областта на хирургията. Той имаше фантазия, която не винаги можеше да реализира поради липса на техника и на обучен кадър. Разказваше ми как искал, снимайки от кран, да открие цялото конопено поле с керван натоварени коли, но операторката Цв. Найденова я distraшало, разплакала се. Той обаче настоявал. Действително кадърът беше импозантен.

Йохан Розев беше много производителен. За 17 години направи над 60 филма: „Великата рилска пустиня“, „Рилски манастир“, „Белоградчишки скали“, „Мелник“, „Вредни навици в децата“ и много други.

През 1966 г. режисьорът Константин Обрешков във филма „Законът на Кирхов“ внесе оригинална трикова разработка и превърна трудно усвоимата суха

материя в интересна за зрителя. Филмите му „Електромагнитна индукция“, „Ефектът на Мьосбаур“, „Изотопи“, „Късче от вечността“, „Електроника под микроскоп“ и др. спечелиха много наши и чуждестранни награди.

Трябва да се върна назад в спомените си и да разкажа нещо и за директорите на продукция. Когато преди години им дадох тази титла, някои сметнаха, че „директор“ означава най-важната фигура във филмовия екип. Започнаха да дават наляво и надясно нареждания на хората. Един режисьор ми е разправял как били на снимки в затънтено село. Наближавало обяд, а директорът на продукцията, вместо да се погрижи за храната на групата, давал наставления на свинегледачките как да се движат и държат пред камерата, т. е. пречел на режисьора. Последният не издържал и накрая му креснал да върви и да търси хляб и да не му се бърка в работата. После надълго и широко започнал да обяснява какви са правата и задълженията на директора на продукция... При друг случай самият директор на студията издаде строга заповед, когато са на снимки, никой от групата (и особено директорът на продукцията) да не ходи по къси панталони. Това ги правело несериозни и не могли да се представят авторитетно. . .

И така неусетно преминаха близо четири десетилетия на работа в киното, с всеотдайния ни труд, с хубавото и лошото в процеса на работата. Много хора си отидоха, но още повече дойдоха. Започнахме от нищо, а сега вече разполагаме с огромна материална база. Преди години всички се стараехме да направим нещо ново. Нека сега младите творци го утвършават, за да не угаснат пламъкът и любовта към родното ни кино, любовта, с която живяха и твориха ветераните на българското кино.

БЛАГА МАЛЕВА

„Берлинале“ — мъртво или живо?

XXVIII международен филмов фестивал в Западен
Берлин между търговията и изкуството

ХАНС-ЙОАХИМ ШЛЕГЕЛ

Тъй нареченото „Берлинале“, Международният филмов фестивал в Западен Берлин, промени своето лице. Най-напред то отразява историческите промени в нашето време: това, което някога започна тук като провокационна манифестация на студената война, полага днес усилия да бъде равноправен филмов форум и за социалистическите страни, които с успех участвуват в него. С назначаването през миналата година на либерала д-р Волф Донер за нов ръководител на фестивала бе поставен съвсем ясен акцент. Акцент, който същевременно бе придружен от дръзки филмово-политически програмни слова от устата на представители на западноберлинския сенат: Западен Берлин да се превърне в бъдеще в „централен пазар на световното кино“, а филмовият фестивал съответно в „най-важния фестивал“. Забележително е, че през тази година бяха оповестени още няколко фестивала на „Третия свят“ и на младежта. Смисълът и мотивите на този филмово-политически стремеж за господство биха могли да се потърсят и в сферата на икономическите съображения. Обаче ще трябва внимателно да се следи доколко третираното тази година все още с дискретност посещение на фестивала от страна на федералния президент Валтер Шеел и последващият прием в двореца Белвю няма да подхранват политически спекулации за статута на Западен Берлин.

Специално за сп. „Киноизкуство“

По общо впечатление тазгодишната фестивално-политическа изява на могъщество бе повече от словесен характер. Това, което можеше да се види под панаирджийския лозунг „кино както никога досега“, разочарова почти изцяло, а „златната мечка“ по-добре да не беше връчвана. Поне в официалния конкурс — с някои малки изключения бяха показани само посредствени филми. Положително вина за това не носят само директърът на фестивала Донер и неговият щаб от помощници. Стресът и принудата за успех ги бяха притеснили твърде много: за да бъдат поне календарно „първият фестивал“, времето за провеждане бе изтеглено напред — значи преди Кан — в неблагоприятния къснозимен сезон от 22 февруари до 5 март. Многобройни интернационално реномирани продуценти и кинотворци останаха скептично-сдържани, т. е. запазиха своите филми (между тях филма на Фасбиндер „Деспер“ и на Хандке „Жената - левачка“) за традиционния филмов фестивал в Кан. Въпреки всички добре организирани рекламни манифестации (по американски образец нещо средно между панаирджийска суетня на народно празненство), които наистина успяха да привлечат многобройни нови посетители, западноберлинският филмов фестивал остана в най-добрия случай един „междинен фестивал“, както д-р Донер определи веднъж малко по-сдържано ситуацията.

Нещата изглеждаха по-добре — но не съвсем на същото ниво, както в предишните години — в програмата на „Международния форум на младото кино“, един изграждан от Улрих Грегор години вече репрезентативен показ на нови филмови тенденции. Това, което беше тази година в Западен Берлин интересно, представително и достойно за дискусии, можеше да се види тук или в информационните прожекции и ретроспективи на фестивала.

Филми от ГФР и Западен Берлин

Качествената разлика между търговски ориентирания официален конкурс и насочения чисто кинематографически „форум“ се прояви особено ясно при съответните програми от западногермански и западноберлински филми.

Печална кулминация на филмово-търговска смехотворност бе филмът на Никлаус Шилинг „Рейнско злато“: една тривиална мелодрама за любовта и смъртта на една оксигенно-руса съпруга на дипломат (невероятно зле изиграна от продуцентката Елке Халтауфдерхайде), която трябва да заплати със смъртта си своите сексуални игри с келнера от вагон-ресторанта — нейният съпруг я намушква с един златен нож за отваряне на писма. Тук не помагаша нито преминаващите край прозорците на луксозния влак рейнски пейзажи, нито музиката на Вагнер или пък разказването на стари легенди за Лорелей и Рейн — иначе тъй търпеливата и непретенциозна публика освирка и изпрати филма с викове на явно неодобрение. Объркано - потиснато премина пресконференцията за очакваната с такова нетърпение съвместна продукция на реномираните западногермански режисьори Райнер, В. Фасбиндер, Александър Клуге, Фолкер Шльондорф, Едгар Райц, Алф Брустелин, Бернхард Зинкел и др. „Германия през есента“. Това, което заглавието поднася като „Германия“ е в същност ГФР от есента на 1977 година, когато убийството на председателя на съюза на индустриалците Ханс Мартин Шлайер от терористи-анархисти развихри една всеобхватна истерия, в процеса на която продължи суспендирането на демократични права и стимулирането на десни тенденции, когато между неорганизираните леви интелектуалци се създаде климат на страх. Именно този страх е истинската тема на прекалено дългия филм. В едно формално и съдържателно твърде хаотично потпури изброените по горе режисьори се опитват да формулират своето стъписване: Фасбиндер своя истеричен гняв и безпомощност в една нетърпимо гнусна екзхибиционистична сцена със своя хомосексуален приятел, която се прекъсва от оживени спорове с неговата майка, настояваща за „ред и законност“. Клуге с документални откъси на германската история (германско работническо движение, фашизъм, погребение на Ромел и т. н.) и с една учителка по история, която с типична „клугешка“ безпомощност „търси корените на немската история“. Шльондорф накрая, който в същност е имал възможност да се противопостави на връхлетелите го чудовищни клевети и преследвания, екранизира една литературна основа от Хайнрих Бюл за фиктивната забрана на едно представление на „Антигона“ в телевизията поради „твърде актуални алузии“. Всичко е поставено в рамка от снети в игрален стил документални снимки от погребението на Шлайер и самоубиелите се или убити в затвора Шамхайм Баадер, Енслин и Распе. Положително филмът носи информация за много неща, които бяха премълчани от масовите средства за информация в ГФР. Но той не показва нищо от решаващите обществени промени и опасности в днешната ГФР, които споменатата вече шумна истерия за тероризъм се опита да заглуши: увеличаващата се безработица, забрана за упражняване на професията за ангажирани демократи, социалисти и комунисти, все по-дръзко проявяващи се неофашисти. Всичко това, което именно днес поражда страх в западните съседни на ГФР и буди опасения, всичко това, което в крайна сметка е истината за западногерманската есен, липсва в „Германия през есента“. Потискащото мълчание на пресконференцията е обяснимо.

Дискуссионен, макар и далеч не във всяко отношение свършен бе третият конкур-



„Авантаж“

сен филм от ГФР „Мориц, скъпи Мориц“ от Харк Боом, който още в предишните си филми „Четан, индианското момче“ и „Северното море е море на смъртта“ се опита да разчупи търговски лакирания, повърхностно-хармонизиращ младежки филм в ГФР и да го насочи по реалистично русло. В новия му филм един младеж на пубертетна възраст е отклонен от своя предопределен, стабилно-буржоазен път поради банкрута на своя баща. Той започва да гледа на света с нови, критични очи: безчувствена е неговата майка, мек и безпомощен е баща му, циничен е педагогически напълно неспособният му учител по математика, страда неговата отпратена в старопиталище баба, на която той помага да намери една достойна смърт, арогантни са неговите съученици от едробуржоазни семейства, човешки се отнасят първоначално заплашително изглеждащите работнически деца, в чийто роков оркестър той започва да свири саксофон. Изненадващи и положително нелишни от проблемност са в този филм брутално-натуралистичните картини, взети сякаш от „Гран Гиньол“, на който впрочем и самият Айзенщайн е отделял голямо внимание: разпорени корemi, кървящи отсечени глави, измъчени до смърт котки — реализирани символи на агресивно-невротичните принудителни представи на едно пубертиращо момче.

Истински важните западногермански, респективно западноберлински филми бяха показани обаче, както вече се спомена, на „форума“. Интересно е, че най-добрите филми бяха направени от жени за проблеми на жени. Както е известно, дискусията за еманципацията на жената в западните страни, между тях и ГФР, навлезе в нов, оживен етап. Това е дискусия, която понякога отклонява от истинските социални и социално-психологически проблеми на модерното капиталистическо общество и достатъчно често насочва нещата в сектантската задънена улица на един догматичен, изолационистичен феминизъм. Затова още по-изненадващи и радостни бяха показаните в Западен Берлин „женски филми“, които като цяло бяха далеч от подобен глупав екстремизъм. Създадени извънредно талантливо и с чувствителност, тези филми са нова надежда за западногерманското кино.

Това се отнася главно и особено за Хелке Сандер, която между другото е и издател на едно списание със забележителното заглавие „Жени и кино“. По-различно от това — някое все пак белязано от феминистично-догматични съображения списание тя нахвър-



„Премиера“

ля в своя филм „Всестранно редуцираната личност — Редлич“ чуждия на всякакъв филмово-стилистични или съдържателни фойерверки непатетично-реалистичен образ на една неомъжена западнберлинчанка с дете, фотограф по професия, която трябва да си пробива път в едно определяно от мъжете общество, правейки опит да запази своята социална и емоционална идентичност. Така тя вижда и „своя град“, за който приготвя фотоси за изложба, със собствени, далече от всякаква нормативност очи. Във всеки случай не с похабения рекламно-естетически поглед на проспектите. Определено може да се каже, че Хелке Сандер и нейната автобиографична героиня не успяват да се справят с политическия феномен на разделящата Западен Берлин от ГДР — две принципино антагонистични обществени системи — гранична стена. Въпреки това обаче нейният чувствително независим поглед, който се опитва субективно честно да обхване действителността, се различава коренно от официозните метафори на студената война, поради което и нейните фотоси биват отхвърлени от културните функционери на Западен Берлин. Голяма изненада бе и филмът-дебют на Маргарете фон Трота, спътница в живота, актриса и сценаристка на Фолкер Шльондорф: „Второто събуждане на Криста Клагес“ е една свободна екранизация на автентичния случай с учителката от една мюнхенска детска градина Маргит Ценки, която с двама приятели ограбва една банка, за да набави пари за нейната неполучаваща от държавата субсидия детска градина. След като единият от приятелите ѝ е арестуван, а вторият застрелян от полицията, тя се оказва безпомощна с притежаваната сума, която един млад, отнасящ се иначе с разбиране и услужлив пастор не желае да препрати на детската градина. Една нейна приятелка от младежките години освободила се от веригите на един брак със солдафонски офицер от бундесвера, прави накрая безуспешен опит да отнесе парите в детската градина, която отдавна е наблюдавана от полицията. Също така безуспешно е и социално-утопичното бягство в едно португалско кооперативно селско стопанство. Завърнала се в своята родина, героинята стига поради самотност и изолация до ръба на лудост, която я довежда до опит за самоубийство. Едва нейното арестуване, при което обаче една от банковите чиновнички, взета на времето като заложник и прозряла междувременно някои неща, отказва да идентифицира Криста Клагес, става причина за второто пробуждане от утопията и его-

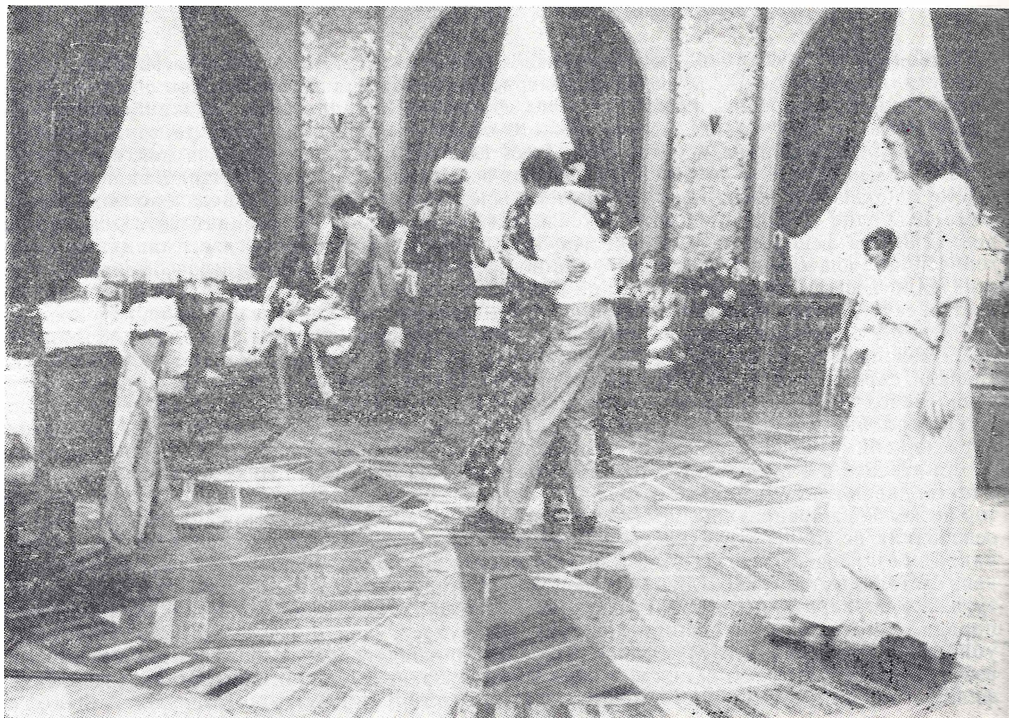
центричното революционерство. Това е филм, който от автентичен случай създава изпълнено с напрежение, чувствено и пълно с визуална и епична страст кино. Но което същевременно въпреки „екзотичния“ си сюжет не фабрикува лекомислени сънища, а формулира ситуации и характери от сеизмографно-актуално качество: картината на обществен процес, който е показателен за съвременната ГФР със загубата на старите „ценности“, на демократичната сигурност и на икономическата стабилност. Картината на една утопична безпомощност на объркани и развълнувани честни интелектуалци, които се стремят към един по-справедлив обществен строй, но все още не намират пътя към организираната работническа класа. Същото важи и за филма на Юта Брюкнер „Едно напълно занемарено момиче“, в който героинята извървява самотен, труден път на социално, психическо и сексуално самопознание.

Безпомощност в желанието си да се отзове на един глух, почти безсловесен вик за помощ на едно абсолютно обедняло селско момче проявява и режисьорът Райнхард Хауф в своя дебютен филм „Главният изпълнител“, в който се опитва да преработи собствените си преживявания по време на снимачната работа за телевизионния филм „Пауле Паулендер“ (1975 г.). Тогава младият натурщик-изпълнител, един още малолетен селски момък, бе последвал в Мюнхен режисьора, внесъл за пръв път дружелюбност и разбиране в неговия живот, за да получи чрез него достъп до мечтания живот далеч от ужаса на ежедневието, нуждата, зависимостта и потисничеството. Във филма си Хауф е точно така безпомощен и в пълна безизходица както режисьорът Макс спрямо Пепе в „Главният изпълнител“. Един филм, който безкомпромисно поставя въпроса за отговорността на кинотвореца и за връзката на неговото изкуство с живота.

Филми за филми

Може би най-смислената и характерна черта на тазгодишния фестивал в Западен Берлин бе това, че бяха показани едновременно повече филми, поставящи въпроса за смисъла и стойността на самото кинотворчество. „Киното — мъртво или живо?“ е заглавието и основният въпрос във филма на швейцареца Урс Граф от „фил-

„Пъстървите“



мовия колектив Цюрих“. На основата на процеса по създаване на една сцена от игралния филм „Ионас“ на Ален Танер се изследват естетически, идеологически и икономически предпоставки за кинотворчество в капиталистическите страни. Въпросът за монтажната техника се превръща във въпрос за това, дали на режисьора може да се гласува доверие или не, старият въпрос за „изкуство и пари“ — във въпрос за свободата на художника, за естетическата и идеологическата корумпираност на режисьора и на публиката. Един въпрос, който, така да се каже, висеше над целия фестивал, изникнал не на последно място и поради пропастта между „форума“ и „конкурса“. Италианецът Джулиано Монталдо придава на тази тема една необикновена, извънредно кинематографична форма: тази на криминален филм, чието действие протича в киносалон, където се проектира един обикновен, евтин уестърн. Ситуацията изглежда позната: от относително малкия кръг зрители, намиращ се под подозрение в затворения салон, скоро се очертават няколко особено подозрителни. Комисарят прави реконструкция на изходната ситуация. И тогава става второто убийство, на същото място и по същия необясним начин. Настава паника. Човек започва да подозира, че тук става дума за някакъв бунюелски ангел-унищожител или за някакъв луд. Обаче краят е така парадоксален и така стъписващ, че довежда до сериозен размисъл над феномена филм: бруталният герой на уестърна, това дяволско, спекулиращо с носещи печалби садизми в човека филмово създание оживява и стреля от екрана в зрителната зала. Един кошмар с дълбоко значение: „Дяволският кръг“. Значително по-плосък, макар и нелишен от някои кинематографични достойнства, е образът на един бивш скитник от американски уестърни, който разказва своите евтини трикове на наивни югославски селяни, мъчейки се да ги плени с мечтата за „големия, широк свят“ — „Кучето, което обичаше влаковете“ на Горан Паскалевич. В ролите на прочути филмови и шлагерни звезди се превъплъщава един хомосексуален трансвестит в канадския конкурсен филм. „Обидени“, в който култът към звездите се иронизира силно, с весел, освобождаващ смях. Защото за разлика от други многобройни филми с трансвестити режисьорът и автор на сценария Ришар Бенер не се подхлъзва в плитките води на порнографската зрелищност. Филмът дори не изобличава, а е пропит от един своеобразен хуманизъм. Двама души, изхвърлени от обществото на „нормалните“ —

„В една дъждовна нощ“



един хомосексуален трансвестит и една шизофренична девойка, си помагат взаимно и възпитават човешко съчувствие в заобикалящите ги. Точно обратното — безкритично показан култ към американски шлагерни звезди от рода на Елвис Пресли и евтини спекулации с порнографски ефекти и секс през ключалката демонстрира израелският игрален филм „Lemon porsicle“ на Боаз Давидсон. Един филм, въпреки, лишен от всякаква културна самостоятелност, една имитация на най-евтина холивудска масова продукция и по свой начин илюстрация на колониалната култура и идеология на Израел. Отношението между култ към звездите и действителност се изследва от американеца Джон Касаветис в „Премиера“ — показани са вътрешните кризи на една старееща актриса от Бродуей, която изпада в най-дълбока депресия от смъртта на млада своя почитателка. Въпреки това тя трябва да играе своята роля, пияна, нервно съсипана, вечно на прага на една психическа катастрофа. Много неща са подадени твърде черно, много неща изглеждат познати от по-ранни американски филми и все пак актьорското постижение на Джина Роуланд е забележително. Във всеки случай много по-добро от много други, които имаме възможност да видим в Западен Берлин.

Роля и действителност, фикция и реалност — най-последователният принос към тази тема, единственият филм, който честно и безспорно заслужи своята награда — „Сребърната мечка“ — беше български: наистина по средата на филма „Авантаж“ известен брой зрители напуснаха зрителската зала, защото очевидно не можеха да се освободят от навика си да гледат по-къси, с по-бързо темпо монтирани филми и да се пригледят към по-бавния ритъм на разказа в този филм. Действително в него има някои композиционни дължини. Но като цяло филмът „Авантаж“ на Георги Дюлгеров бе кинематографичното събитие в конкурсната програма. Един филм, който не желае да ни отведе към фикцията, а дори там, където при налагаща се реконструкция прибегва към квазидокументално, съзнателно инсценирано игрално действие, ни възвръща към конкретната нефиктивна реалност. Фикцията се превръща в демонстрация, в анализ на един процес, във филмов вариант на Брехтовия урок, в епична структура, в творческо развитие на маркар и не всички принципи на Айзенщайновата „интелектуална филмова концепция“. Във всеки случай това е филм, който не оставя зрителя да се възвръне към ежедневието просто така, който разкрива обществената отговорност за отделния човек именно с един необикновен пример и с това помага за изменение на нещата. Филмово творчество като излиза на активни възгледи за преобразования се опитаха да покажат и други режисьори в Западен Берлин — например показаните в работен план филми „Горещина“, „Ти и аз“, „Крила“ и „Извисяване“ на Лариса Шепитко, наградена през миналата година със „Златната мечка“ в Западен Берлин и член на журито през тази година. Тези филми, които превръщат сложни социално-психологически характеристики и ситуации в барометър на исторически етапи за съветското общество, са въодушевили със своята необикновена композиция на пространствена дълбочина и тон например западногерманския режисьор Вернер Херцог („Аквирре“, „Щросек“). Извънредно важен бе и показаният във „форума“ филм „Белегът“, в който полякът Киесловски поставя без разкрасяване, реалистично въпроса за отговорността на един социалистически директор за социалните нужди и естествената среда на човека. Особено интересен бе напълно пренебрегнатият от журито японски филм „Далечната улица“ на известната досега главно като актриса режисьорка Сахико Хадари. Един филм, който започва с тържественото масово пенсиониране на японски железничари, за да се върне след това назад по техния жизнен път. Път, белязан от нужда и мизерия, и път на оформящо се класово съзнание, при което активната роля се поема изненадващо не от жените. Ясно е разкрита връзката между породената от необмислената, безотговорна свръхтехнизация социална мизерия и разрушаването на естествената околна среда. Особено впечатляващ е последният епизод във филма, когато дъщерята и зетят на стария железничар стоят на острова на своето детство — междувременно превърнал се в кошмарен пейзаж от развалини и отпадъци. Тук се долавя един нежен копнеж към „Мамутите на Сибир“. Неволно човек започва да мисли за Акира Куросава, големия майстор на японското кино, комуто комерсиализацията на родното кинопроизводство отне всички шансове и който след това успя в съвместна продукция с „Мосфилм“ да реализира своя голям филм „Дерсу Узала“. . . в Сибир. Страната, която за много японци очевидно се е превърнала във видение — метафора с много нереални атрибути („мамутите“), „Далечният път“ е бил създаден със средства на японския профсъюз на железничарите. Един факт, който събужда надежда за едно възраждане на японското киноизкуство от културните потребности на японското организирано работничество. Защото това, което показва във „форума“ Шужу Тераяма в своите сюрреалистични, кодирани експериментални филми — „История за лабиринта“, „Песните на Малдоро“, „Опит за описание на едно джудже“, „Жената с двете глави“, „Машина за четене на книги“, са фактически стилови упражнения на човек интелектуално и икономически привилегирован без обратна връзка към реалния живот и реалната култура на неговата страна.

В Западен Берлин имаше също филми с обществени, политически цели. Така например дебютантът Октавио Кортазар от извънредно широко и репрезентативно представената кино

страна Куба се опитва с определен наивитет във филмовия език да разкрие пред широката зрителска маса и своята страна революционния характер на първата кубинска кампания за огромяване на населението. С елементи на мелодрамата, на филмовата комедия и на „филма на действието“ — „Първите учители“. Подобен е и филмът на индийския режисьор Сатяжит Рей, създаден с оглед навиците на една възпитана от парфюмирани сътворни фабрики индийска публика. В „Играчи на шах“ той обаче все пак успява да преобрази мелодраматичните изобразителни елементи в една антиколониална експликация на индийската история с актуално-критични остроти срещу безотговорността и мудността на богатия обществен слой. Тази филмова форма застава функционално равнсправна до реализма на друг индийски режисьор — Б. В. Карант, чийто познат ст Карлси Вари 1976 година филм „Барабанът на Хома“ за непоносимата мизерия на постепенно гневно събуждащите се „недостижими“ бе показан на „форума“.

Средства от американския уестърн е използвал италианецът Паскуале Скитнери в „Железният префект“, за да разкаже по един формално твърде неуравновесен начин за борбата на един префект с мафията. Елементи ст „филма на действието“ използва и бразилецът Руй Гуера във филма си „Падането“, за да изрази социално-политически протест. Метафорично зашифрован протест срещу стживялата времето си, декадентска едра буржоазия на Испания изявява и Х. Л. Герсия, който в своя филм „Пъстървите“ обаче не съвсем успешно се домогва до нивото на един Бунюел („Ангелът унищожител“) или дори на един Ферери („Голямото плюскане“). До много неприятна маниерност достига този вид естетизиращо поднесени социални обвинения в мексиканския филм „Книжни цветя“, в който глудуващите хора от „бидонвилите“ проникват в апартаментите на богатите като потоп от апокалиптични размери, но без социално-конкретен сбраз. Показаният на последния фестивал в Оберхаузен колумбийски документален филм „Човешки бръмбари“ се отнася към същите тези изхвърлени на крайградските купища за смет хора и в социално, и психическо отношение сериозно и се превръща в аналитична и конкретна творба. Мексиканският режисьор Ж. Ретес обаче използва тези хора по безотговорен начин за филмови атракциони на ужаса. Неговият социален ангажимент се казва алиби на един естет. Неговата — съзнателна или несъзнателна — функция е визуално предателство.

Накрая няколко думи за два очаквани с любопитство филма на известни режисьори. Италиано-американската съвместна продукция „В една дъждовна нощ“ на все пак, изглежда, твърде надценяваната Лина Вертмюлер, която по-скоро дръзко, стисклокото успешно се домогва да бъде своеобразна наследница на Фелини. Своите социално-критически амбиции Вертмюлер е пожертвувал по-скоро на една саркастична резигнация. Кандис Берген играе една руса американка, чиято глава на учена жена е пълна с несмлян феминизъм и постулати на Маркузе. Нейният другар в живота — Джанкарло Джинани — е трагичен образ на един интелектуално-несериозно флиртуващ с ИКП бсгат гражданин, който в най-добрия случай демонстрира южноиталиански комплекс на мъжественост в спор с наслоения от традицията пуризм. Сериозността на актуални политически и социални проблеми тук се превръща във фарс и ниҳилизъм. Идеологията — в празни формули, които в най-добрия случай могат да се използват за сексапил или за примамка. Да не говорим за това, че мислите в този филм за съвременния брак и неговото разпадане бяха формулирани далеч по-последователно психологически и филмсево далеч по-сбосновано във филма на Бергман „Сцени от брачния живот“.

„Сребърна мечка“ за своя филм в Западен Берлин „Смъртта на президента“ и за цялостното си творчество получи един режисьор, който казва за себе си: „лично аз загубих напълно вярата си в игралния филм“ — Йежи Кавалерович. Тсва, ксето неговият филм ни казва и показва за убийството на първия полски президент Габриел Нарutowич, се различава съответно силно от по-ранната филмова естетика на този режисьор, както и от всякаква класическа кинодраматургия. Естетически оскъдно и аскетично, в резигнация режисьорът рисува в квазидокументална реконструкция политическата ситуация в Полша с партийните борби и предфашистките настроения, портретите на убийците и на убийтия. Доминират сцени в съда и дебати в парламента. Че въпреки тсва има напрежение — разбира се, не това на криминалния филм, а на логичното прстичане, — е безспрно резултат от огромния опит на Кавалерович, който е съхранил въпреки всичко свсята вяра в киното, и на неговия съавтор на сценария Болеслав Михалек.



Сцени от новия български филм „Всеки ден, всяка нощ“ по сценарий на Кирил Войноз, режисьор — Владислав Икономоз. На снимките актьорите В. Горанов, Д. Тончева, Ал. Благоев и др.



СССР

Екипът на режисьора Игор Маслеников снима в градчето Нова Ладога историческия филм „Ярославна, кралицата на Франция“. Действието се развива през последните години на XI в. Това е историята на едно голямо пътуване, което Ярославна, дъщеря на Ярослав Мъдри, е предприела от Киев през Полша до Париж, за да стане кралицата на Франция Ана, жена на Хенрих. Пътуването позволява да се създаде широка панорама на живота през оная епоха. Ярослав Мъдри сил владетел с широки връзки. Една от дъщерите си той прави кралица на Норвегия, а своята сестра Добро-нега омъжва за полския княз Казимеж Одновичел. Ролята на Ярославна изпълнява Елена Коренева, позната на нашия зрители от филма „Романс за влюбени“. Във филма тя е представена като мъдра жена, която приема с разбиране своята мисия, отказва се даже от любовта си.

Както съобщихме, Марлен Хуциев ще снима филм за Пушкин по собствен сценарий. Това известие се посреща с голям интерес, тъй като досега в своето творчество режисьорът е давал предпочитане на съвременната тема. „Моят нов филм се отнася към началото на XIX в. — разказва Хуциев. — Насочвайки се към миналото, ще се постараю да го свържа с настоящето, да намеря начин да покажа паралела между съдържанието на филма и днешната действителност... Пушкин е починал преди 140 години, но и до днес

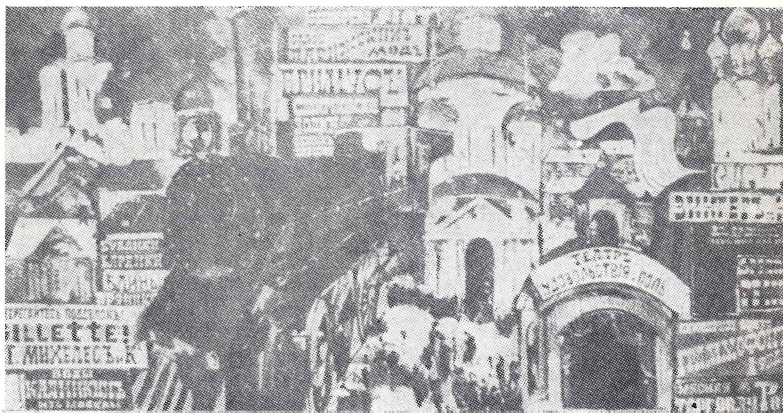
оказва влияние върху хората, прави ги вътрешно по-богати и затова не смятам, че отминавам съвременната тема... Филмът не ще бъде типично биографичен. Той обхваща периода от завършване на лицей до трагичната смърт на поета. Ще се постарая да намеря такива изразни средства, чрез които бих могъл да покажа неговата философия за живота и за творчеството му, да покажа как и защо геният надраства своята епоха, да покажа възможно най-пълно неговата индивидуалност...“

Режисьорът Анатолий Буковски от киевската студия „А. Довженко“ екранизира книгата на А. Фьодоров „Нелегалният обком действува“, за дейността на партизанския отряд под командването на генерал Орленко — секретаря на Черниговския обком А. Фьодоров. Във филма ще бъдат запазени имената на партизаните. Сред действащите лица са видните военни Д. Коротченко, М. Бурмистеренко, А. Епишев, Н. Попудренко.

Главните роли във филма „Комисия за разследване“ на младия режисьор Владимир Бортко изпълняват Олег Ефремов, Ирина Мирошниченко, Владимир Рецептер. Действието на филма, по сценарий на Пьотр Попогребски, протича в една електростанция, където се е случила авария. За да се установят причините, се създава специална комисия от представители на различни министерства. Сложни взаимоотношения свързват тримата главни герои. „Изпълнителите на



В новия съветски филм „Полет“ по сценарий на Олег Остепски, режисьор — Сава Кулиш, главен образ ще бъде геният на космонавтиката, основоположникът на теорията за междупланетни съобщения Константин Едуардович Циолковский. Неговата роля ще се изпълнява от известния съветски поет Евгений Евтушенко. На снимките (скизи към филма) на художника В. Аронин



тия роли по разному разкриват една от главните мисли на нашия филм — делата и чувствата на съвременния човек, които трябва да се проверят от позицията на най-висок нравствен критерий“ — казва режисьорът Бортко.

В студия „Максим Горки“ режисьорът Владимир Сарухов снима филма „Последният бой“. Ролята на младия Гайдар изпълнява Андрей Росточки. Гайдар е бил човек с много интере-



Сцена от филма „Рискът е благородно дело“, сценарист и режисьор Яков Сегел

сен характер. Във филмата той е 18-годишен, командир на полк от Червената армия, изпратен да разгроми бандата на Соловьев.

Известният молдавски актьор Михаил Бадикину, дебютирал като режисьор с филма „Между небето и земята“, снима втория си филм „Подозрителният“. Това ще бъде романтичен детективен филм с много хумор и музика. В основата на сценария са положени реални исторически събития, случили се в Кишинев в края на 1917 г. Главният герой, младият молдавски революционер Евгений Димитру, е из-

пратен от Петроград в Кишинев под името барон Каранфил. Той трябва да проникне във висшето общество. Помага му руската болшевичка Ана Сабурова.

Скоро зрителите ще видят актьора Анатолий Кузнецов („Бялото слънце на пустинята“) в четири нови роли. В „Инкогнито от Петербург“ (по „Ревизор“ на Гогол, постановка на Леонид Гайдай) в ролята на Ляпкин-Тяпкин, във филма „Хамут за Маркиза“ в ролята на бивш жокей, а сега пияница. Във филма „Право на пръв подпис“ А. Кузнецов ще се появи на екрана като съвременен елегантен, малко ироничен ръководител на голямо ново предприятие. В „Квартет „Гварнери“ актьорът играе музикант, талантлив диригент.

На 250-годишнината от присъединяването на Армения към Русия е посветен филмът „Изпитание“, постановка на режисьора Едмонд Кеосаян. Сценарият на филма е по мотиви на едноименния роман на арменският писател Серо Ханзаян. „Това е може би най-мрачният период от историята на Армения, разказва на страниците на сп. „Съветски екран“ режисьорът. Краят на XVII началото на XVIII в. — цялата страна се намира под гнета на Османската империя, близо до края на пропастта. Само планинската ѝ част въстава, водач е Давид Бек, а по-късно — Мхитар Спарапет. Малката държава Сюник не пуска ордите на османците. От лицето на земята изчезват големи цивилизации, а 9000 армен-

ци се опълчват срещу 75 000 османци и успяват да задържат нашествениците...“

Главните роли са поверени на Армен Джигарханян, Едишер Магалишвили, Лаура Кеворкян, Хорен Абрамян.

Започнала е усилена подготовка на първия съветскотурски филм „Фархад и Ширин“ по мотиви на едноименната поема на азербайджанския поет от XII в. Низами. Режисьор-постановчик и сценарист е нар. артист на Азербайджанска ССР А. Ибрахимов. Редица епизоди ще бъдат снети в Истанбул и околностите му, а значителна част от снимките ще бъдат направени в Узбекистан, Армения и в студиите на „Мосфилм“. Филмът ще разкаже за величието на човешката душа и за подвига в името на любовта. В главните роли — И. Мирошниченко, А. Папанов, И. Смоктуновски, А. Джигарханян, А. Искендеров, известната турска актриса Тюркан Шорай.

Филмът „При мене всичко е нормално“ на режисьора А. Игишев ще запознае зрителите с живота на съветските военнслужещи от ракетните войски. Централен образ във филма е майор Баташов, офицер, който дълбоко осъзнава своя патриотичен дълг.

Режисьорът А. Лазенас снима в литовската студия историко-биографичния филм „Яков Смушкевич“, посветен на съветския летец Я. Смушкевич, сражавал се в Испания срещу фашизма.

Неотдавна Наталия Аринбасарова е завършила снимките във филма „Улан“ на киргизкия режисьор Толомуш Океев и вече работи над две нови роли. Във филма „В нощта на лунното затъмнение“ по едноименната пиеса на М. Карим (режисьор Б. Халзанов) актрисата пресъздава образа на героинята Шафак, която по своему се бори за любовта и щастието си. В четирисерийния филм „Вкус на хляб“ (режисьор — А. Сахаров) Аринбасарова играе енергична, волева девойка, секретар на Райкома на Комсомола.

ПОЛША

Режисьорът Ришар Филипски снима филма „Високи полети“ по сценарий, написан заедно с Владислав Войчеховски. Героят на филма, секретар на заводски комитет, се бори срещу съществуващата в завода клика, която изразходва фондове, предназначени за социални мероприятия. Ролята на секретаря играе Йежи Александр Брашка. Оператор — Яцек Стахлевски.

Анджей Вайда работи над филма „Без значение“, чийто герой е известен журна-

лист, автор на няколко книги за обществено-политически проблеми в съвременна Африка. Преживява психическа депресия, предизвикана от трудности на професията и от раздялата с любимата жена. Автор на сценария е Агнешка Холанд, оператор — Едвард Клосински.

Във филмовия колектив „Х“ режисьорът Йежи Домарадски реализира своя първи полнометражен филм „Белият урожай“ (по мотиви на романа „Дяволът“ на Алексей Толстой). Героят е помещик, който в навечерието на Първата световна война се завръща в запуснатото си имение с желанието да го възстанови. Животът на този немлад вече женен мъж съвсем се заплита от голямото му увлечение по една красива млада селянка.

Лодската студия е реализирала няколко нови филма. Особено внимание по отзиви на критиката заслужава филмът „Белият театър“ на Тадеуш Киянски за група пътуващи актьори, които всяка неделя играят в детски домове и болници.

Интересен опит за показване на екрана произведенията на забележителния полски скулптор, график и поет Анджей Струмило



Кадри от светско-югославския филм „Хроника на яростните дни“. Режисьори — Р. Батиров (СССР) и Ж. Ристич (Югославия)



Сцена от френския филм „Един друг мъж, един друг шанс“. Режисьор — Клод Льоуш, музика — Френсис Ли

е направил Анджей Барански във филма „Струмило“.

Режисьорът Йежи Хофман („Гангстери и филантропи“, „Пан Володйовски“, „Потоп“, „Прокажената“) работи върху новия си филм „До последна капка кръв“ по сценарий на Збигнев Сафиян. Действието се развива през годините 1941—1943.

„Това ще бъде филм не толкова за войната, колкото за исторически събития, засягащи Полша — казва в едно интервю за сп. „Филм“ режисьорът. — Зимата на 1941 г. Немците са пред Москва. Посещение на президента на Полша Сикорски в Кремъл. Сикорски разбира необходимостта от обрат в полско-съветските отношения. Налага се да се прецупи бариерата на взаимно недоверие, на натрупалите се

през вековете комплекси. Сикорски е искал това, но може би недостатъчно настойчиво, а може би е срещнал от членовете на правителството много силна опозиция, с която не е съзрял да се справи. Но събитията, свързани с посещението на Сикорски, са имали огромно значение за поляците, пръснати из Съветския съюз. Именно тези поляци, организирани в Дружеството на полските патриоти, взимат единствено правилното решение да вървят заедно със Съветския съюз. Бих искал да покажа колко трудно се е извършил този обрат, как трудно се е променяла психиката на хората. Действието на филма се развива в два плана — исторически, основан на документи, записи на разговори, снимки, хроники, и сюжетен, чиито герои са полски комунист, борещ се в редовете на Червената армия, неговата сестра, коя-

то работи в една куйбишевска болница, и млад полски поручик, делегиран от Сикорски в полската легация, евакуирана, както много други легации, в Куйбишев. Съдбата на тримата герои патриоти с различни възгледи ще бъде ядро на филма. Филмът е адресиран преди всичко до полските зрители, до участниците в описаните събития и до младежта. Бих искал да представя картината на този период като фрагмент на полската история, да покажа съдбата на големите и малките хора, вплетена в съдбата на целия полски народ.“

Филмът „До последна капка кръв“ е продиктуван от една вътрешна потребност на режисьора Йежи Хофман. „Събитията във филма са моя собствена съдба — казва той. — 1940—1945 съм прекарал в Сибир. Майка ми беше лекарка, лекуваше поляците, пръснати на участъци в тайгата. Баща ми премина бойния път от Ленино до Берлин.“

В творчески колектив „Илюзион“ режисьорът Силвестър Хенцински поставя филма „Роман и Магда“ по сценарий на Иренеуш Иредински. Това е разказ за едно семейство, което преживява остра криза.

За десети път полското списание „Екран“ е присъдило наградата „Збигнев Цибулски“. Този път лауреат е станала талантливата актриса Кристина Янда.

Режисьорът Войчех Фивек е посветил различни свои къси и среднометражни филми на децата и младежите. На тази тема е останал верен и в новия си пълнометражен филм „Погребение на шурци“. Главният герой е 17-годишен юноша, на когото в къщи никой не обръща внимание. Това положение довежда до драматични за него събития.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Известният чехословашки режисьор Ярослав Балин работи върху филма „Отражение“ с ангажирана съвременна тематика. Героят е политик, който заема важен пост, намира се на върха на своите възможности и сили. Именно в този момент той се замисля за своя досегашен живот. В тази роля играе полският актьор Станислав Зачик.

Романите на Жюл Верн със своите интересни приключенски сюжети продължават да привличат вниманието на кинематографистите. Режисьорът Людовиг Ража е избрал романа „Тайната на Железния град“. Филмът ще се снима съвместно от студията „Барандов“ и Пражката чехословашка телевизия.

Цветния куклен филм „Акуратно“ е реализирал в студия „Иржи Трънка“ режисьорът Лубомир Бенеш. Разказват се приключенията на един мъж, който иска всичко около него да бъде

точно според представите му, да бъде „акуратно“. Не му харесват цветята, защото не са еднакви, дразнят го кулите, които вижда през прозорците, защото не са еднакво високи, и т. н. Иска да прекрои света така, че всичко да бъде „акуратно“.

За съдбата на двама младежи, завърнали се след Първата световна война от фронта, разказва филмът „Палтото“ (сценарий и режисура — Карел Стекли). Събитията се развиват на фона на работническите борби в Чехословакия по онова време.

Карел Кахиня е завършил филмите „Очакване на дъжд“, „Среща през юни“. Аленка, героинята на първия филм, е 12-годишна и има свои тревоги и грижи, които лесно ще отминат. Вторият филм разказва за чувствата, породили се между разведената учителка Клара и Якуб, един от нейните много прилежни ученици.

По сценарий на Войтех Мещан режисьорът Ота Функ снима криминалната комедия „Хората от бензиностанцията „Златната подкова““. В остро сатиричен план режисьорът разкрива начините за незаконно забогатяване на хора, работещи при бензиновите помпи.

УНГАРИЯ

Филмът „Саман“ на Пал Золнай е предизвикал истинска буря в Унгария. Едни от критиците остро



Марша Мейсън в кадър от американския филм „Момиче за довиждане“ на режисьора Херберт Рос, предложена за „Оскар“ за най-добра женска роля

осъждат този експеримент, обвинявайки режисьора в липса на професионализъм. Другите се опитват да разберат езика на Золнай и откриват в неговата нова филмова творба високи художествени качества.

„Саман“ се различава от другите филми на Золнай — „Фотография“, „Как тичат дърветата“. Тук липсва действие, сюжет, герои. Този жанр би могъл да се нарече неутрално филмово моделиране. Елементите на творбата нямат помежду си връзка. Например есенна оран и раждаща жена, църковна процесия и селски каруци със сено. Филмът се оказал необикновено труден за тройката изпълнители — Габи Маршек, Марк Зала, Томаш Йордан. Работата във филма изисквала от тях нови изразни средства, отговарящи на стила на Золнай.

Неспокойният живот на Ендре Ади (1877—1919), един от представителите на модерната унгарска музика, е послужил за сюжет на филма „Кой ме е видял“. Режисьор — Дьорд Ревеш, в главната роля — Кароли Шафранек.

Новият филм на режисьора Микло Сиж „Гишина, какви дюни!“ разказва за промените, донесли в Унгарската пуста петролните сонди, и за хората, пристигнали от различни краища на страната. В главните роли — Йозеф Мадараш, Каталин Ладик, Гюла Сабо, Янош Ковач.

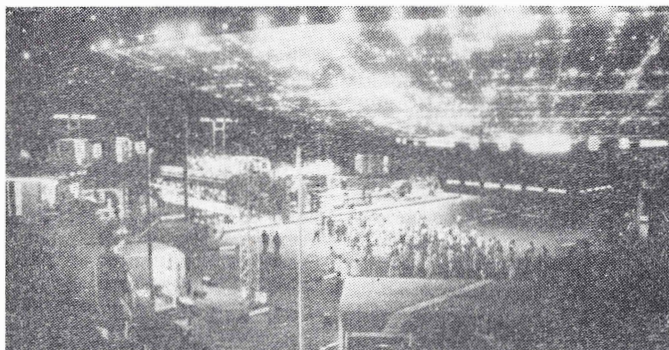
ГДР

В студията ДЕФА тази година ще бъдат реализи-

рани 17 дългометражни игрални филма. Повечето от тях са със съвременна тематика. Режисьорът Йоахим Хаслер снима комедийния филм „Хей, ру!“ — за една рибарска бригада. Режисьорът Хорст Бранд е спрял вниманието си върху книгата „Огненият пожар“ на известния западногермански писател Франц Йозеф Дегенхард. Това е историята на едно пътуване на хамбургския адвокат доктор Капел до Рурската област. Той търси една приятелка от студентските години, оплетена с анархисти, която трябва да се укрие. При това търсене героят открива сам себе си, прави преценка на възгледите си. Главните роли играят Дитер Ман, Хайдемар Венцел и Анекатрин Бюргер.

Към годините на нацизма се отнася филмът „Искам да ви видя“ — за немския антифашист Фритц Шменгел (режисьор — Янош Вейчи), който през 1941 г. се е борил рамо до рамо със съветските партизани. Актьорският състав е междunaroden: Григорий Григориу, Нина Масленикова от Съветския съюз, Леон Немчик от Полша. Два филма са биографични — „Сбогом, малката ми“ е посветен на последния период от живота на рано починалия немски писател Георг Бюхнер. Режисьор е Лотар Варнеке. Другият филм — „Йорг Ратгеб — художникът“, постановка на режисьора Бернхард Шефан — е посветен на един от най-забележителните художници на немското средновековие. Главната роля е поверена на чехословашкия актьор Алоиз Швехлик. Негова партньорка е полската актриса Малгожата Браунек. В плановите на ДЕФА фигурира и един приключенски ин-

диански филм с участието на специализирал се в този жанр актьор — Гойко Митич. Темата за Чили също е намерила място в заплануваната продукция. Чилийският режисьор Орландо Люберт в „Преходът“ ще разкаже историята на трима чилийски държавни функционери, които след преврата на Пиночет се опитват да избягат през Андите в Аржентина.



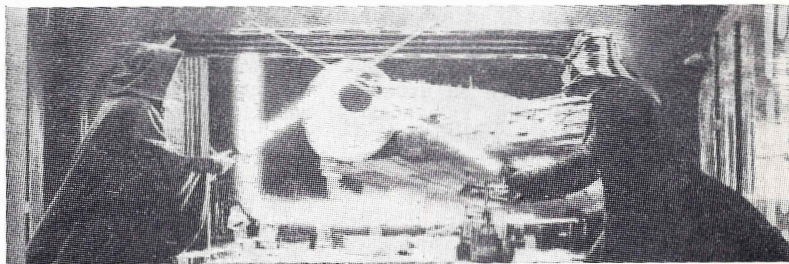
ШВЕЙЦАРИЯ

Клод Горета, един от най-талантливите швейцарски режисьори, познат на нашите зрители от филма „Плетачката на дантели“, снима трисерийна биография на Жан-Жак Русо. В този филм, както и в своите предишни филми режисьорът насочва вниманието си върху проблема за отчуждението в западния свят, стреми се да покаже пагубното влияние, което оказва върху емоционалния живот потребителската психология и философия за успех на всяка цена. Затова Горета се обръща към Русо, който е мечтал за времето, когато хората ще живеят в пълна хармония със сърцето и природата. В главната роля — швейцарският актьор Франсоа Симон.

ИТАЛИЯ

Вълната на терор в Италия е взела такива размери, че правителството е решило да се възползува от една почти забравена правна клауза, забраняваща употребата на истински оръжия при реализацията на филми. Забраната дала силно отражение върху ита-

Сцени от филмите „Срещи от близо от третия вид“, режисьор — Стивън Спилбърг (снимката горе) и „Междувъздушни войни“, режисьор — Джордж Лукас (снимката долу), които ще се състезават тази година за наградата „Оскар“.



лианското филмово производство. В около сто филма, които са в подготвителен период, са включени кадри със стрелба на оръжия. Филмът „Безславните бандити“ е трябвало да претърпи големи промени. Герои на филма са група американски войници от един немски концентрационен лагер във Франция, които успяват да избягат и се промъкват към Швейцария. Една от най-напрегнатите сцени е схватката с хитлеристки патру-

ли. В новата версия тя трябва да бъде снета без нито един изстрел. „Цялата тази история е смешна — е заявил режисьорът на филма Лучио Фулчи. — В Италия нападения стават всеки десет минути, но правителството решава киното да бъде изкупителната жертва.“ Кармине Джанфарани, председател на Съюза на италианските кинематографисти е апелирал лично до министър-председателя Андреоти за отмяна на забраната.

Новият 36-и филм на Луиджи Дзампа „Чудовища“ с участието на Сидни Ром и Джони Дорели е посрещнат добре от публиката, но не и от критиката. Филмът е остро критикуван заради липсата на правдив психологизъм. Чудовищата, това са родители, които лошо възпитават децата си, внушават им още от малки колко важно е да си пробият път в живота, макар даже и с юруци. По мнението на критиката в Италия такива родители не са типично явление и такъв филм няма място на екрана.

Режисьорът Марко Лето и сценаристът Ренцо Роси филмират романа „Стари и млади“ на Луиджи Пирандело. Авторите са избрали от този труден за екранизиране роман най-забележителни исторически и обществени промени в Сицилия в края на XIX в.

Модата на Запад да се смята, че съществуват свръхестествени сили, намира отражение в киното. Във филма „Осмото поколение — магьосници“ Мариса Мел и Лоу Кастели играят прислужници в едно семейство, в което на всяко осмо поколение се ражда потомък, който носи смърт и разрушение.

ФРАНЦИЯ

Фестивалът в Кан ще претърпи тази година известни промени. Продължителността му ще се намали от 15 на 13 дни (17—29 май). За да се повиши

художественото равнище на фестивала, за който вече се говори, че се е превърнал в „количествен“, а не в качествен преглед на филмовата продукция, конкурсните филми се свеждат от 30 на 20. В трите извънконкурсни прегледи, на които през 1977 г. са били представени 39 филма, сега броят им е намален на 10—12. Организаторите на фестивала начело с новия директор Жил Якоб са учредили още една награда — „Златната камера“, която ще се присъжда за най-успешен дебют.

Филмът „Седмата рота в лунна светлина“ на режисьора Робер Ламурьо е третата подред комедия за съдбата на една френска рота през време на окупацията на Франция. Ротата е разформирана и сержант Шошар се завръща при семейството си. Но неговата жена и дъщеря взимат на своя глава участие във войната. Те укриват в малкото си ресторантче офицер от Съпротивата. Във филма играят Пиер Монди и Жан Льофевър.

Режисьорът Клод Зиди е намерил партньорка на Луидьо Фюнес в лицето на Ани Жирардо. Филмът „Семейни раздори“ е комедия за един фабрикант, който с такова голямо усърдие се заема да преустрои своята фабрика и така обърква всички работи, че накрая се налага да пожертвува и къщата, и градината си.

Известният френски актьор Жан-Клод Бриали отново ще застане зад каме-

рата, за да снима филма „Решението“, в който участва Анук Еме. След филма „Един мъж и една жена“ на Клод Льолуш, който донесе световна известност на актрисата, тя е играла в още един филм на същия режисьор „Ако това би могло да се отработи“, където е имала за партньорка Катрин Денъов.

ШВЕЦИЯ

За най-добър шведски филм през миналата година е признат „Братята Лъвското сърце“ на режисьора Оле Хелбом, по мотиви на едноименната книга на шведската писателка Астрид Линдгрен. Филмът е имал огромен успех и шведските кинокритици са били единодушни при определяне на наградата.

Гунел Линдблом, известна шведска актриса, играла във филмите „Седмият печат“ и „Мълчанието“ на Ингмар Бергман, е дебютирала като режисьорка на филма „Летният рай“. Филмът развенчава представата за Швеция като страна на социално благоденствие, рязко осъжда сексуалната свобода на Запад. Гунел Линдблом насочва сатиричните стрели не само срещу мъжете. Тя счита, че и жените в еднаква степен са отговорни за липсата на здрави човешки контакти в шведското общество.

Я П О Н И Я

Япония, традиционен продуцент на филми с чудо-

вища, а днес терен на остра борба за пазар на научна фантастика. Фирмата „Тохо“ е пуснала филма „Война в Космоса“ и снима вече филм за чудовището Неси. Ще очакваме още веднъж на екрана прословутата японска Годзила.

* * *

Комаки Курихара, която гледахме в съветско-японския филм „Мелодия на белите нощи“, играе главната роля в „Плодородна есен“ — съвместна продукция на фирмата „Тохо“ и ирански кинематографисти. Това е историята на една японка, която, възхитена от персийските килими, тръгва да се срещне с народните майстори на това чудесно тъкаческо изкуство. Филмът се поставя от режисьора Мазаки Кобаяси.

САЩ

„Магьосникът от Оз“, реализиран от Виктор Флеминг през 1939 г., е един от най-хубавите музикални на Холивуд. Нови версии на филма са направени в Австралия и Холивуд, но несполучливи. Холивудският филм с участието на Лайза Минели изобщо не се е появил на екраните. Сега там е снет още един филм, но този път с участието на негърски актьо-

ри. Главната роля изпълнява 33-годишната певица Дайна Рос, която е водила голяма борба, за да получи тази роля. „Ако внимателно се прочете книгата — казва тя, не е трудно да се забележи, че там няма никакво описание на Дороти. Тя може да бъде и момиче, но може да бъде и жена на каквато и да е възраст. Няма значение цветът на кожата.“ В новия филм Дороти е учителка в Харлем, отнесена от урагана в страната на Оз. Режисьор на филма е Сидни Люмит, който досега не е снимал музикъл. Учасуват още популярните негърски актьори и певци Тед Род и Майкъл Джексън.

* * *

От 35 години чуждите журналисти в Холивуд (от 50 страни) ежегодно присъждат наградата „Златният глобус“, която не конкурира с „Оскар“ и може да се похвали с голяма независимост на оценката. Гласуването е тайно, а тържественото връчване на наградите се предава по телевизията. За 1977 г. наградата е получил филмът „Повратен пункт“ като най-добър драматичен филм, а „Довиждане, момче“ — като най-добра комедия. За най-сполучлив задграничен филм е признат „Обикновен ден“ (Италия). „Златният глобус“ са получили актьо-

рите Джейн Фонда и Ричард Бъртън, за сценарий — Нейл Симон, а за режисура — Херберт Рос („Повратен пункт“).

* * *

След „Кабаре“ с Лайза Минели, след „Змийско яйце“ на Ингмар Бергман зрителите ще видят още веднъж на екрана Берлин през последните години на Ваймарската република. Режисьорът Дейвид Хемингз снима филм, чието действие се развива в периода непосредствено преди идването на Хитлер на власт. Филмът носи наименованието на много известния в миналото шлагер „Хубав жиголо, беден жиголо“. В главните роли — Ким Новак, Дейвид Бауй. Изненада за зрителите ще бъде участието на Марлен Дитрих в една от главните роли; тя ще изпълни отново популярния шлагер.

* * *

Режисьорът Робърт Олтмън снима филма „Квинтет“. Актьорският състав е международен — Пол Нюмън, Виторио Гасман, Фернандо Рей, Боби Андершън и три френски актриси — Изабел Аджани, Мари-Франс Пазие, Бриджит Фосей.

* * *

С черни пригладени коси и мустаци Грегори Пек ще играе първата в своя-

СЦЕНАРИЙ

Боян ПАПАЗОВ

**Всичко
е
ЛЮБОВ**

За другите Тевеута няма какво да ти разправам. Другите Тевеута не са нищо, Падево е страшното. Падево е трудововъзпитателно училище със строг режим. Училището е далече от селото.* Селото преди петнайсет години се е преместило цялото на високото, на три километра, а в ямата са оставили само старото училище, черквата и един паметник на загиналите през войните. Тоя паметник е точно пред портала. Старото село е било като в яма. От всички страни стръмни баири. Ямата е отворена само на една страна, там минава Искърът. Само училището е, няма една къща наоколо. И не можеш да излизаш извън района, не е като другите Тевеута. Даже мач като играем, ни пазят. Ние тогава го щипнахме по време на мач. Нали неделя и маляците ги държат в столовата, а ние сме на игрището. Пазеха ни само двама — бай Манчо пазача и един дежурен възпитател Бочев.

И сега ние какво правим. Ние с Джипси и с Варната сме се уговорили и трябва аз да го щипна първи. Аз като побягна, Бочев и пазачът ще се юрнат след мене и тогава Джипси и Варната избягват от другата страна на училището и се срещаме на моста на Искъра.

И сега ние си играем. Обаче все едно че нищо. И аз гледам — Бочев седнал и пуши, бай Манчо блее и аз решавам сега. Чакам Джипси да хване топката и почвам да му викам:

— Джипси, пусни ми я! Джипси, виж ме!

И бягам напред, по крилото. Джипси ме вижда, обаче не ми я пуска леката, а праска един страхотен шут към работилниците. Аз му викам:

— Сванта!

И уж отивам да подам топката. И както съм се затърчал, свивам зад работилницата и драсвам покрай караулката към портала. Знам, че караулката е празна, че няма никой вътре, и затова минавам оттам. Ония разбраха, че бягам, и почнаха да пискат:

— Другарю Бочев, Другарю Бочев! Радослав бяга!

Ще ме хванат — на връщане! На сто метра никой не може да ми излезе. Аз три години съм републикански на сто метра. Не иначе, на Тевеутата само.

И сега аз бягам към моста на Искъра. Виждам го Бочев, че се качва в москвича си, обаче не ми пука, защото той не може да мине след мене. Той трябва да заобикаля, а докато заобиколи през селото да ни пресрещне, ние ще минем моста.

И аз ги виждам Джипси и Варната, и те бягат. Идват през полето към реката. Преди моста се събираме и бягаме заедно. Никой не ни гони, обаче бягаме. Не говорим, само бягаме. . . Аз в Падево изкарах тогава три месеца и седемнайсет дни. Вечер едно мисля, сутрин друго. Вечер мисля как да се отърва от това училище, сутрин се събудя гладен, хайде на закуска и пак тръгне същото — уроци, търги, това-онова, залисам се и денят мине. Най-трудно минава неделата. Никой не иска да гледа телевизия. Аз като гледам телевизия, най-много ми се бяга. Като вземат да пеят и да танцуват. Разпалвам се и искам да бягам. Обаче като знам, че пак ще ме хванат. . . където и да бягам, каквото и да правя, ще ме хванат, обаче бягам. Колкото ще да е, ама докато ме хванат, съм свободен. И бягам.

Тогава ако не тичахме, нямаше да ни забележат. Обаче няма начин да не тичаш. Така е. Може никой да не те гони, ама ти тичаш. Бяхме далече от Падево, ама пак тичахме. Не можем да се спрем.

И сега ние се качваме над една кошара. Един такъв много полегат хълм. А долу минава път. И по пътя се задава една джипка. И ние мислим, че нас гони и хукваме. И като хукваме, и джипката веднага отби по пътя. Сви и тръгна към нас. Викам:

— Видяха ни.

Тичаме нагоре по поляната — джипката пуска сирената, Да ни плаши. И идва вече на стотина метра от нас. Джипси вика:

— Дайте да си направим комбина, защото ще ни хванат всичките. Аз трябва утре да съм в София. Ари знае, имам среща. Час съм уредил, ден, всичко. Залъжете ги, аз ще бягам.

А голо — да се чудиш къде да бягаеш! Няма начин да им избягаме. И тогава Варната се нави и вика:

— Чао, копелета. Много здраве на София.

Ние с Джипси искаме да бягаме, той вика:

— Нека дойдат по-близо.

И ние заставаме един до друг и чакаме джипката да се приближи съвсем. А Варната им прави с ръка така, за да ги ядоса повече. И ни блъска да бягаме. Ние побягваме, а той остава срещу джипката и почва да ги върти по поляната. Ония го гонят с джипката, не слизат. Накрая слязоха. В движение скочиха. Не бяха военни, цивилни бяха. Четирима души — как няма да го хванат! Варната се опита да се измъкне, обаче ония го заобиколиха. Ние бяхме далече и Варната си казал: няма смисъл повече. Испрял. Легнал на тревата и се свил така. Ако го бият, да е запазен. Ония не го били. Те били тръгнали на лов и като ни видели, че бягаме, се усъмнили. А Варната лежи така. И ония

* Набраният с получер шрифт текст е задкадров глас.

не могат да разберат защо лежи така и викат:

— Стани бе, момче. Що лежиш така?

— Ще ме бие — вика.

На ония им станало кофти и даже си тръгнали към джипката. Единият само хванал Варната за ръката и го повел. . .

2

И сега ние с Джипси излизаме на шосето за Кнежа и почваме да вдигаме на камионите. На частници не вдигаме, те не спират. Вдигаме само на камионите и се оглеждаме да не се зададе отнякъде Бочев с неговия москвич. И един камион спира.

— Закъде сте бе?

— За София — викам.

Той ни гледа в дочените дрехи, обаче Джипси нали беше командир на класа, имаше червена лента тука с една звезда. Като на бригадирите, същите. И аз викам:

— На бригада сме. Отиваме си за малко.

— Хайде — вика, — качвайте се!

И така стигнахме в София.

3

И сега какво става с мене. Отивам аз в „Малашевци“ при вуйчо. Обаче майка ми ме видя. На тях къщите им са съседни. И като ме видя, все едно някой звяр видя. Ние не се поздравяваме.

Влизам във вуйчови, вуйна ми като ме видя, все едно господ дошъл в къщи. Прегърна ме, на мене ми кофти, защото вуйната е страшна мадама. Обаче и аз я прегърнах — няма да я гледам!

— Леле, що си смешен! — вика.

Понеже аз съм ливада в главата. Косата ми малка. И ми прави така с ръка по главата и ме целува. Хванала ме и не ме пуска. Вика:

— За колко те пуснаха?

— За малко — викам. — Вуйчо тука ли е?

— Тука е — къде да ходи?

И аз като чух, и веднага се дърпам, защото вуйчото, ако ни види, не знам дали ме разбираш! А тя се смее и вика:

— Много те е страх от тоя вуйчо.

Аз си трая и влизам в спалнята. В спалнята вуйчо играе с един балък. Спуснали завесите, запалили една свещ посред бял ден и постлали върху малката масичка чаршаф. С малките зарчета играеха, дето са за табла.

Вуйчо като ме видя, и веднага позна. Вика:

— Ела, ела. . .

Отивам при него и той като ми отвъртя един шамар, на мене главата ми бръмна. А той все едно че нищо. Вика:

— Седни.

Аз се държа за бузата и сядам, той си играе. Те играеха на двойка. Вуйчо е единственият човек, от който се коркам. Честно. Само той може да ме командува. Никой друг. Много ме е страх от него. Като ми каже нещо, и си трая — правя се на луд.

— Що си избягал? — вика.

И аз почвам да го лъжа. Викам:

— Заковах едно гадже. Уредихме си среща. . . Ден, час. . . Затова.

— Изкарваш срещата и се прибиращ. . . Добре ли се чувам?

— Добре де!

— Само внимавай как отговаряш.

— Добре.

— Е това се иска! . . .

— Ще ми пуснеш ли една десетарка? — викам.

— Лесна работа — вика. — Бягай сега, че ми пречиш.

— Пусни ми я сега.

— Спокойно. Първо ще си поприказваме, после ще видим. . . Хайде!

Отивам аз отатък, хвърлям дочените дрехи и първо се измивам. Хапвам от хладилника това-онова и отивам в хола. Отварям гардероба и си изваждам дрешките. Едни дънки „Джеймс Бром“, едно поло, едно яке и едни шпиц патъци. Изтупвам се като първи баровец, отварям прозореца и скачам навънка, за да не ме усети вуйната, ако мина през вратата. Излизам на улицата и минавам покрай къщата на майка ми. А на вратата им табелка — „Образцов дом“. Ритнах я вратата, ама никой не се обади. Ще се пишат образцови!

Ние с Джипси си бяхме наредили среща на Луна парк. И аз отивам, навирам се в тарапаната и гледам — Илийчо работи на скутерите. Обикаля скутерите и къса билетите. Аз го знам Илийчо отпреди, с него сме правили големи работи. Обаче аз съм вътре, а той — навънка. И аз го причаквам и заставам срещу него. Нищо не му казвам, само стоя и си го бройкам. Она се уплаши, защото е мой. Каквото си искам, това правя с него.

— Какво искаш? — вика.

— Дай една цигара.

Илийчо вади пакет, взимам си цигара, чакам да ми запали и после му кльопам и цигарите, и запалката. Викам:

— Ще ме уредиш ли при тебе?

— Тебе винаги. Даваш паспорта и утре почваш.

— Нямам паспорт — викам.

— Как може да нямаш бе? Кой набор си?

— Може — викам.

— Донеси тогава на някой от ваште.

— Джипси познаваш ли го? — викам.

— Що?

— Ако дойде, ще му кажеш да ме чака. И ти ме чакай. След час и нещо се връщам. Чао!

5

И аз отивам при бащата. Той живее в комплекса „Дружба“. Звъня аз, той отваря и нито „добър ден“, нито нищо. Само притваря вратата зад гърба си. Стои и ме гледа. На мене почва да ми превърта леко шайбата, обаче се сдържам.

— Какво има? — вика.

— Трябва ми паспорта ти. Иначе не ме взимат на работа. За малко.

— Не мога да ти дам паспорта си.

— Ще ти го върна бе!

— Не може.

Какво да говориш с такова говедо? Аз мислех, като е баща, да помогне нещо. . . Повече не съм го търсил. Аз тогава го видях за последен път. И аз стоя, и така ми идва да му тресна един, обаче викам:

— Дай малко пари.

А отвътре оная се обажда и вика:

— Любе, кой е?

— Един познат — вика бащата.

И изважда от задния джоб портфейла и ми подава една десетарка.

— Тия знаеш ли за колко ще ми стигнат? — викам.

А той ми показва, че портфейлът му бил празен.

— Как не те е срам бе! — викам.

— Гледай — вика, — гледай, ако не вярваш!

И ми навира портфейла си да го видя.

— Пинтия! — викам.

Хвърлих му десетарката и си тръгнах.

6

Връщам се аз при Луна парк, а Джипси вече ме чака.

— Ходи ли на срещата? — викам.

— Не дойде — вика Джипси. — Ама аз ѝ се обадох. Вика, искам да ми свършиш една важна работа.

— Разбра ли що ѝ трябваш? — викам му, а Джипси мълчи. — Джипси, може ли да си толкова глупав? Щом е някоя мацка от буржоата и ти веднага — така! . . . Някой от твоята махала ако те повика, ще избягаш ли? Ще избягаш — нанай! Така ли е?

— Така е — вика, — ама тая Нела е фрашкана с пари. Има едно портмоне, тука го носи. . . — Оная на врата го носела. — Води ме да ядем пици. Тя много обича пици. И на приятели пълни гушите. Знаеш ли как ме е яд! . . . Иначе няма грешка. А е шейсет и първи набор. Няма да я изпусна, та каквото ще да става. Сега ми разправя, че ще купува на нея и на мене японски габардин от двайсет и осем лева да си шием еднакви панталони.

А аз съм страшно гладен и викам:

— Дай десет стотинки за една баничка.

— Няма въздух, братче — вика Джипси.

— Не можеш ли да изрсиш от някого?

— Кого да изръсва? — вика Джипси и се оглежда. — Трябва да се пишем мародери.

— Навит ли си?

— Няма как.

И ние се вдигаме при скутерите, и аз на Илийчо само като му направя така, и той веднага идва. Викам:

— Знаеш ли някой селянин да се вози често?

Илийчо си оглежда хората по скутерите и вика:

— Е, оня.

Аз го гледам — то хлапе още. Викам на Илийчо:

— Свободен си.

Ние излизаме с различни номера, хитри сме. Ние сме богове на тия работи. Чакаме го момчето да слезе от скутерите и го пресрещаме. Те бяха две момчета. И аз им викам:

— Извинете, може ли за малко?

Културно говоря с тях. Гледат ме — не съм селянин. И аз викам:

— Може ли да извикате едно момиче от този вход. Само ще се качите до втория етаж и ще позвъните. Неудобно ми е от майка ѝ, стана един скандал. . .

— Добре — вика момчето.

И ние тръгваме — двете момчета, аз и Джипси. Влизаме във входа, аз го хващам момчето за яката и викам:

— Слушайте сега, няма никакво момиче. Извинявайте много, че ви излизам с тоя пиниз, обаче трябва да пуснете малко стотинки.

Викам нарочно стотинки, не левове, за да не ги уплаша. И ония почват:

— Аз вика, — нямам. Имам само два лева.

— Аз, батко, имам петдесет стотинки.

— Хубаво — викам. — Ти ако имаш петдесет стотинки, няма да ти ги взема. И твоите два лева няма да ги взема. Обаче ако са повече, ще ги взема. Ела тука сега.

И аз почвам да ги джобя. Изкарвам двата лева и му ги давам. Обаче аз съм ги играл тия игри и веднага го познавам, че има още пари. Имам си чувство. Изваждам му паспорта, в паспорта десетарка. Кльопам я веднага и викам:

— Гледайте какво. Ако се обадите, ще ви побъркам от бой. Сега ние с моя човек си тръгваме. Ще излезете оттука десет минути след нас.

— Добре, батко.

— Добре ли се чувам? — викам.

— Да.

И ние с Джипси се измъкваме. Излизаме на улицата и хукваме. Бягаме две-три преки и се спираме. После отиваме и си купуваме по две баници. Много бях гладен тогава.

7

И сега Джипси ме води при Нела и нейните съученици. Те бяха в „Замъка“ в парка до зоологическата градина. Там има една беседка и те вътре. Бяха десетина души. И нас с Джипси Нела ни води.

— Това са хората — вика. — Навити са.

Ония ни гледат така. На нас с Джипси ни кофти, че ни гледат, обаче няма как. И се правим на печени.

— Аз мисля да не се запознаваме — вика един. Те му викаха Топалов. Вика: — Така е по-добре.

Аз тогава Бени я видях за първи път. Не я познавах още. Непозната мацка. Обаче хубаво момиче, веднага ми се наби в окоето. И тя вика:

— Да не се обидят момчетата?

— За конспирация — вика Топалов. — Вие не ни знаете, ние не ви знаем.

— Ясно — викам и им хвърлям на Илийчо цигарите на масата. Ония почнаха да грабят като невидели. И Нела вика:

— Сега да се разберем дали сте навити всички да участвуваме.

— Ние сме на първо място — вика Бени. — Ние сме най на зор.

А Топалов вика:

— Идеята е наша. Ние сме първи.

— Хайде без глупости! — вика им Нела.

— Нело, и нашият трябва да се вземе. Време му е, много се напълни.

— Дайте тогава да вземем и нашия.

— Вашия няма смисъл — вика Нела, — много е нов.

— Абе нов е, ама пак са се насъбрали доста отсъствия.

— Гледайте какво — вика Бени, — където са два дневника, там са и четири. Ако са два, ние сами стесняваме обсега на търсенето. После ще търсят само в два класа. Трябва да се направи удар. Ако са всичките единайсти класове, няма въобще да загреят къде да търсят.

И Нела вика:

— Какво решаваме тогава? Всичките, така ли? Гласуваме. Кой е „за“?
И ония всичките вдигат ръце.

8

И на другия ден аз отивам в даскалото на Нела и Албена. Обаче изтупан като първи ученик. Сакото, емблемата, ризката, един толчав възел на връзката. И почвам да играя, както сме се разбрали. Влизам в единия клас и викам:

— Извинявайте, другарко Манчева, другарят Ашкенази моли, ако може, да му дадете дневника.

И тя веднага:

— Вземи го. — И ми го показва на катедрата.

Взимам аз дневника, обаче на Нела и Албена нито намигване, нито нищо. Все едно че не се познаваме. И те си траят.

Излизам в коридора и право в тоалетните. Джипси ме чака там. И оня Топалов. И Топалов сега ми обяснява:

— Сега влизах в третата врата отдясно. Това е нашият клас. Имаме математика. Казваш, другарко Самарева, другарката Стоева иска дневника. Самарева, ако те пита нещо, ще кажеш, че си от, Г“ глас. Тя на „Г“ не предава и не ги знае.

И аз влизам във втория клас.

— Другарко Самарева, другарката Стоева ви моли за дневника.

И тя ми го дава сама.

И сега ние с Джипси взимаме четирите дневника, пъхаме ги в една найлонова торба и си излизаме от даскалото спокойно. После ги пъхнахме в една боклукчийска кофа и край — свършихме работата.

9

Депесето е в един апартамент, на партера. Две стаи и кухня. И аз отивам при моята инспекторка. Гатева се казва. Хапнахме това-онова, тя ме покани на обяд. И после ми прави кафе. Обядът — една консерва отвори. Тя кухнята не е никаква кухня. Няма печка, хладилник, такива работи. Само маса и два стола. И една стояща закачалка в ъгъла. А котлонът на масата. И тя ми прави кафе. Гатева е страшна жена. Стара е, обаче е хубава. Не е много стара, вика, че е около четиридесет.

И сега ми налива кафето и вика:

— Как го пиеш?

— Вие както го пиете.

— Аз го обичам със захар — вика.

— И аз.

И тя сама ми сипва захарта и ми дава чашата. И ми вика:

— Заповядай.

— Мерси.

Пия си кафето и ми е страшно гот. Хапнал съм, топло ми е, никой не мелгони. . . И ми се пуши, та две не виждам. Вадя една цигарка тайничко, обаче я държа под масата, не смея от Гатева да запаля. Слагам я до чинийката, обаче Гатева я зърва и вика:

— Недей да палиш. Отказвам ги и дима ме дразни.

Знам я, че не ги е отказала, ама се правя на послушен и прибирам цигарата в пакета.

— Ако имаш нужда от пари, кажи.

— Нямам нужда.

Бях го страшно закъсал, обаче няма да ѝ казвам да се излагам! Какво ще ми даде — някоя десетарка от „Социални грижи“. Мене десетарки не ме оправят!

— Аз не ти предлагам мои пари — вика, — ще ги взема от социалните грижи.

— Знам.

— Казвам ти да знаеш.

И тя става и почва да разтребва, а на мене ми кофти, защото аз седя. Искам да ѝ помогна нещо, тя вика:

— Моля ти се. Ти си ми гост.

Сега на мене не ми се ходи, защото ми е гот при нея, обаче няма как — трябва да си ходя. Викам:

— Сега аз ще си ходя.

— Както искаш — вика.

Обаче съм казал вече и викам:

— Ще си ходя.

Тя ме изпраща, всичко, отваря ми вратата и вика:

— Ами, Славчо, това е. Разбрахме се, сега остава всеки да си удържи на думата.

— Моля ви се, другарко Гатева — викам.

— Нищо лошо не съм казала.

— Довиждане.

— Довиждане, Славчо.

И аз излизам и тръгвам към спирката, и през рамо хвърлям един поглед към педагогическата стая. Гатева застанала до прозореца и пафка. Мене ще будалка, че ги е отказала!

Тя после ми каза какво е направила. Аз като съм си тръгнал, тя се обадила на Мавров в районното. И му вика: „Мавров, здравей. Гатева ти се обажда. . . Ами тука беше един твой стар приятел. . . Радослав Тасков. . . Сериозно ти говоря. Слушай сега какво се разбрахме с него. Обещах му аз да съобща в районното. . . Казах му, че ти ще ме разбереш и няма да го закачаш, докато аз не ти кажа. Предложих му да се върне сам, за да не го хващаме и да го пращаме принудително. . . Съгласен е, обаче иска да го оставя още една седмица. . . Откъде да го знам? Уговорката е такава. Не иска да го връщаме по етапен ред. . . Разбира се, че е унижително. . . Каза, че другата седмица ще ми се обади. . . Гаранция няма. . . Не знам. Ще видим. . . Всичко хубаво.“

Сега аз не знам дали това му е казала, обаче на мене така ми каза. Защото ние с нея така се бяхме разбрали.

10

На другата вечер Джипси ме води на терен у Нела.

Апартаментът хипарски — кожи, стари мебели, това-онова. Публиката беше само от даскалото на Нела. И няколко лепенца от центъра. И всички ни гледат така, понеже знаят, че ние с Джипси сме оправили работата с дневниците. Ние с Джипси си танцуваме и се правим на печени. Около нас фраш — така!

И сега влиза Нела и вика:

— Кой е взел ключа?

Някой бил дигнал ключа от външната врата. Една Светла искала да си ходи, обаче някой дигнал ключа. И тая Светла като се разписка:

— Момчета, моля ви се! Трябва да си ходя!

— Дайте веднага ключа! — вика Нела.

— Хайде стига калташки номера!

— Моля ви се — вика тая Светла.

Аз загарявам, че някой на тая Светла ѝ играе номера. И почвам да търся фиба. Пипам мацките по косите. Една ми вика:

— П-леко, ако може.

— Дай една фиба — викам.

— Нямам.

Бутам една друга и викам:

— Дай една фиба.

И тя ми дава. И аз отивам при вратата и се лепвам, както си знам, за да не ме гледат какво правя. Ама зяпачи пак дойдоха. И ме гледат. Те не знаят, че аз с фиба отварям всяка кола. Само Енесуто и Беемвето не мога. . . Дръпнах вратата и я отворих. И ония почнаха да ми ръкопляска. И Албена, и тя ръкопляска. Аз — все едно че нищо. Паля една цигара и отивам на кухненския балкон.

И по едно време влиза Нела с още една мацка да вземат сандвичи. И оная мацка вика:

— Тоя е страшен. Видя ли го как играе?

Аз не знам, че става дума за мене. Аз това после разбрах. А оная продължава да набива на Нела. Вика:

— Много е готин. Има страшно хубаво тяло. . . Как се казва знаеш ли?

— Не знам — вика Нела. — Джипси знае.

— Питай го да ти каже. Много е готин. . . Аз ще се сваля с него.

— Като си луда.

— Защо?

— Ще видиш.

И аз отивам след тях в хола и почвам да си танцувам. И оная псчва да ми се навира. Обаче аз не я виждам, аз си бройкам само Бени. Тя седнала в едно кресло и си подвигала краката така. Боса. Аз я харесах още предишния ден и само я бройкам. Обаче не ѝ говоря. Веднага я познах, че пада малко от буржоата. Тия най ги мразя. Правят се, че не са момичета за мене. Мислят се за най-хубавите. Много съм злобен към такива горделиви. Иде ми да я хвана за главата и да я трескам, да я трескам! . . .

И сега аз я поканвам на един танц. Не я награбвам, чакам я тя да подаде. Само я гледам отблизо и си трая. Носовите ни направо се допират. И сега аз викам:

— Как се казваш?

— Албена.

— Как ти викат?

— Бени.

— И за мене ще бъдеш Бени.

— Сигурен ли си?

— Абсолютно. При мене празно няма.
 Тя нищо не ми казва, само се хили.
 — Аз съм Ари — викам. — За приятелите съм Ари.
 — Как ти е цялото заглавие?
 — Радослав.
 — Много дълго.
 — Цяла София ме знае Ари.
 — Кой не знае Ари Сваляча, кой не е чувал за него!
 — Бъркаш ме с някой, не съм от свалячите.
 — От кои си, ако мога да знам?
 — От... — ама не ѝ го казах.
 — Ясно — вика.
 — Кой набор си?
 — Шейсети — вика и пак ѝ става смешно от нещо, обаче аз не мога да загрея от какво. Много се ядосвам така.
 — Таман — викам.
 — В смисъл?
 — За мене.

Музиката спира, обаче аз я държа. Лекенцата пускат по едно ухо — аз си трая. Чакам музиката да почне и почвам пак да я кова:

— Искаш ли да се чупиме оттука?
 — И къде ще ме водиш?
 — Където искаш.
 — Ами... заведи ме на някое скучно място. Ама на най-скучното място в София.
 Аз сега не мога да разбера дали ми говори сериозно, или ме кодоши. А тя вика:
 — Измисли ли го?
 — Не.
 — Хайде мисли де!... Ако искаш да седнеме.
 — Не.

Само така ми говореше. Направо ме побъркваше. Мислех я за нередовна, обаче я харесах. Харесах я, защото никога не можех да ѝ усетя номерата...

— За какво ти е това скучно място? — викам.
 — Така, да искам да се върна тука. Искам да ми стане мъчно за тука... Никъде не можеш да ме заведеш, разбра ли?
 — Тръгваме ли? — викам, понеже почвам да се впрягам по малко.
 — Не.
 — Защо?
 — Не си ми в главата — вика.

И понеже аз не я пускам, тя ми вика:

— Да ти го обясня ли популярно?

Пуснах я, а тя сяда направо при лекенцата. Сядам и аз до нея, обаче виждам, че ония ме броят накриво. Изглежда, разбраха, че съм почнал да редя нещо с Бени, и се наежиха. Нищо не викат, само станаха и отидоха в другата стая. Сигурно да се съвещават отидоха.

— Сега ще стане търкал — викам.

— Няма да стане — хили се тя.

И ония влизат. Аз само ги чакам да се обадят и да скоча, обаче те нищо. Само обяха, че теренът се затваря. Викат:

— Теренът се затваря!

И си тръгват първи. Обличат се и си тръгват.

Ние с Джипси няма как, също си тръгваме. Джипси вика на Нела:

— Утре как си с времето?

— На даскало съм.

— Ще ти се обади.

— Обади се.

Аз само като я чух как му каза „обади се“, и разбрах, че работата е умряла. И тръгваме след лекенцата. Долу пред кооперацията ония ни викат:

— Чао!

И се разделяме. Те тръгват на една страна, ние с Джипси на друга. Свиваме зад ъгъла, аз поглеждам леко назад и ги виждам — ония се връщат и влизат в същия вход.

— Ония се върнаха — викам на Джипси.

Джипси направо побесня. Вика:

— Леле!... Ще ги направя на маймуни в главите! Идваш ли да ги изваляме?

— Не ни искат — викам. — Що да се натягаме? Стой мирен.

На мене после Бени ми каза, че ония като се върнали, и тя ги насвила. Понеже те ни направиха много кален номер. А Бени направо им крещяла. За нас викала:

— Може да са простаци. обаче като кажат нещо, и го правят! Знаете ли откъде са

избягали? . . . Защо преди не ги разкарахте, като са простаци? Защото не ви стиска! Ние даваме идеите, нали? Ние сме идеолозите. За тях черната работа, лесното, дето всеки го може! Като е лесно — що вие не го свършихте? . . . Защото сте умни! . . . Лекета!

Ние сега не знаем за тая работа с Джипси. Ние с Джипси си вървим. Обаче усещам, че на Джипси му е много криво. Не му говоря, защото всичко ясно. И чувам отзад — някой тича след нас. Гледам — Бени. Облякла се да си ходи. И все едно че не ни вижда. Минава край нас като през гробище.

— Ало, маце! — викам. — Ваште момчета като са такива хитреци, що не оправиха работата с дневниците? Така ли се отблагодарявате?

— Те така, аз иначе — вика Бени, ама не спира.

— Как иначе?

— Ей така. Като искаш много благодарности, да не си го вършил!

И избяга. Сега ние сме страшно вкиснати от тая работа и си мълчим. Вървим и мълчим. И както вървим, край нас минава някакво момче с две момичета. А късно — няма никой по улиците. И какво му стана на Джипси — не знам. Не беше пил. Отминаваме няколко крачки и Джипси изведнъж се връща и хваща момчето за яката. Абе нищо не му е направило момчето! Нито го познава, нито нищо. А Джипси го обръща и му набива две серии. Луд го направи — оня падна долу. Момчетата — те избягаха. И нищо — тръгнахме си.

Викам на Джипси:

— Кой беше тоя?

— Не го знам.

— Какво ти е направило момчето?

— Нищо.

— Що ги правиш тия глупости?

— Така.

11

Отивам на другия ден пред гимназията и я чакам Бени. Тя излиза с приятелки и се прави, че не ме познава. Гледа ме, а се прави, че не ме познава. И другите, лепенката, и те. Значи мене ме заболяха очите. Аз съм така — като се ядосам и ме заболяват очите...

12

И тогава аз се замъквам в Монтето. Цял следобед киснах по пейките, седиш и говориш глупости. И същия ден Бени идва на Монте Карло. Аз ѝ излизам със същия номер, правя се, че не я познавам. Обаче с нея Джипси. И Джипси идва при мене и ми вика:

— Оная те вика да ти каже нещо.

— Не я познавам — викам.

Джипси отива при нея, тя не смее да дойде при групата, казва ѝ нещо и пак се връща. Обаче аз само му викам:

— Ще те бия.

И Джипси се отказва повече да ходи при нея. И сяда при нас. Обаче сега групата само Бени зяпа. И тя идва при мене и вика:

— Ела да ти кажа нещо.

— Аз така не мога — викам. — Трябва някой да ни запознае.

— Моля ти се.

— Срам ме е — викам.

— Ела де! — И ме дърпа.

— Маце, разкарай се — викам.

— Няма да се махна.

— Така ли?

— Така.

И аз ѝ шибнах един шамар, ама лек — колкото да я сплеща. С опакото я шамаросах. Обаче тя не ми се разциври. За пръв път момиче да не ми се разциври. А не сме сами — приятели, приятелки — гледат. Тя се държи все едно че нищо. Така ми хареса, че се уплаших да не избяга. А не знам какво да правя. Само я гледам и се хия като последен глупак.

А тя ми вика:

— Искях само да ти кажа, че днеска пред даскалото се направих, че не те познавам, за да не те познае някой порта. Не се мяркай много край гимназията. Разбра ли?

— Леле, колко сме благородни!

— Глупак!

И се обръща да си ходи, обаче аз я хващам за ръката.

— Пусни ме.

— Седни тука.

И се тупам по коляното. Карам я да ми седне на коляното. А тя вика.

— Искаш ли?

— Сядай.

— Ама наистина?

— Наистина.

И оная като ми отвъртя един шамар, аз за малко да падна.

— Браво ма — викам.

— Браво я! Аз съм дете-инатче и се вода само с добро.

А групата ни зяпнала така и аз им викам:

— Хайде движение!

И ония се разкарват, защото не искам да ни слушат какво ще си говорим. И аз почвам направо. Викам:

— Кажй сега — ще играем ли?

Тя ми се хили и вика:

— Чакай де, ами обяснението?

— Аз не ги обичам тия работи.

— Да, ама и аз не обичам така.

— Как обичаш?

— Ами така — да се влюбя нещастно и после да ми е мъчно за мене си.

И сега пак не мога да я разбера дали ми говори сериозно, или ме пързала. И викам направо:

— Дай да се разберем — ще ходиш ли с мене?

— Не ти вярвам.

— Сериозно ти говоря.

— Сериозно ми говориш, ама не ме лъжеш. Излъжи ме и ще ти повярвам.

— Виж какво ма, рожбо — викам. — Аз не съм голям на години, обаче аз съм си надживял живота двойно и тройно... Ходил съм с хиляди момичета, с жени... Обаче на никоя не съм се обяснявал. Затова те питам човешки — ще играеш ли с мене?

И тя почва да се смее и вика:

— Ще играя.

13

Хващам я оттам и право на „Дружба“ в стайчката. Аз имам едно приятелче Къци и той ме беше прибрал да спя на „Дружба“ в машинното. Там има една стайчка. Помагам му на Къци, поддържам агрегатите за леда. Наливам амоняка, гледам водата да не спре — такива работи.... И аз вода Бени там. На „Дружба“ не плащаме нищо, понеже аз съм вътрешен, и влизаме направо. Оставям Бени да гледа тия, дето се пързаят, и отивам да кажа на Къци, че съм с мадама. Да знае — да не влиза. Само ние имаме ключове оттам, никой друг. Разбираме се и аз вкарвам Албена в стайчката.

Сега на мене ми малко кофти, защото навънка свири музика, това-онова, смях, викат, а ние тука... Обаче няма как. Награбих я леко, тия подава. Съблече се, все едно, че се съблича по сто пъти на ден. Като царица се съблече.

И после лежим в леглото и тя ми се хили. Държеше се като карачка, а излезе-честна. Мене ме е много страх от такива, защото са голяма беля. Няма отгърване. Направо се изплаших. Честно. А тя ми се хили.

— Какво се хилиш? — викам.

— Хубаво ми е. Много ти е ценна стайчката.

Стайчката не е никаква стайчка, ами дупка. През нея се минава за машинното. Вътре бучат агрегати, влажно, шумно... Има едно легло, една електрическа печка и на Къци любимите спортисти по стените. Няма стол даже. Стайчката е точно два на три.

И Бени после като почна... Вика:

— Радо....

— Какво?

— Харесва ли ти „Радо“?

— Карай.

— Радо... Аз не мога да ти се сърдя за нищо... Това е много лошо, знаеш ли?

— Не знам.

— Сигурно само ако почна да те презирам, само тогава ще мога да ти се сърдя... По-точно тия две неща ще се слоят... Не искам да ставаш нито по-добър, нито по-лош.

— Добре.

— Бъди си такъв, какъвто си.

— Много приказваш — викам.

— Радо...

— Чу ли какво ти казах?

— Въобще всичкo в тебе ми харесва и не знам какво да правя.

— Трай ма!

— Само не ми викай „ма“, моля ти се. И ме прегърни.

— Студено ли ти е?
— Хубаво ми е.

14

Аз не мислех, че така ще стане, обаче с Бени почнахме ужасно. Просто не можех един ден да не я видя. Ставаше ми кофти и тръгвах да я търся. И тя беше същата. Направо ме побъркваше. Вика, като ми стане мъчно за тебе, и почвам да целувам нещата наоколо. Вчера, вика, целунах стената в къщи. И ние с нея живеем — винаги заедно. Обаче нямах въздух... И почнах резервни гуми от коли. На жигулата само се подпра с крака на бронята и като дръпна капака настрани — веднага се отваря. Московецът е съвсем лесен. Само хванеш капака и като го дръпнеш назад, ключалката изпуска и се отваря. Вдигам гумата и — дуфта!

15

И сега как се запознах с майката на Бени. Бях взел парите на една гума и отивам да взема Бени от тях. И аз звъня. На Бени майка ѝ в къщи, тя ми отваря. Викам:

— Може ли Албена за малко?

— Момент.

Идва Бени и ми вика:

— Влез да почакаш, докато се облека.

И аз влизам. В хола майка ѝ седи, чете нещо и пуши. Бени вика:

— Маме, това е Радослав.

Оная става, подава ми ръка и вика:

— Раева.

И Бени ни оставя двамата. Аз сядам, а майка ѝ ми вика:

— Албена ми е говорила за вас.

Аз за малко да се изхилих, обаче се правя на възпитан. Защото Бени нищо не ѝ е говорила за мене. Няма какво да ѝ говори. Бени нищо не знаеше за мене. Но аз си трая. Като паметник съм. И пускам един мазнишки глас:

— Може ли да изпуша една цигара?

Тя ме поглежда и вика:

— Моля... И Албена пуши. Всички пушите. Какво поколение ще създавате — един господ знае!

Аз си мълча и се правя на притеснен. Гледам само в килима. Обаче си паля цигарата.

— Къде учите, Радослав?

— В Осмо училище.

Това „Осмо училище“ откъде ми дойде — не знам. Сигурно защото в Падево бях в осми клас, затова.

— Трудничко ли ви е?

— Зависи от предмета.

— Ами сам ли се справяте или взимате частни уроци?

— По математика само. Майка ми работи в една катедра в МЕИ и ми намери един неин колега.

— Ох, веднъж да завърши Албена таз гимназия — с баща ѝ ще си отдъхнем!... Баща ви къде работи?

— Летец е... В Гражданската авиация... По външните линии.

Добре, че Албена дойде. Вика:

— Аз съм готова.

— Кога ще се върнеш? — вика майка ѝ.

— Навреме.

— Довиждане, госпожа — викам.

— Много ми беше приятно.

— Не ставай — вика Бени на майка си. — Аз ще тракна вратата.

Майчето ми се мажеше тогава, ама после се обадила на майката на Нела дали не знае нещо повече за мене от Нела, дали не била чувала нещо. И да подпита Нела я молила. Тя после от майката на Нела разбрала, че съм от ТЕВЕУ.

16

Ние с Бени нищо не знаем и си живеем. Сутрин аз се въртя около тях и чакам техните да тръгнат на работа. Щом излязат и аз се качвам при Бени. Първо си закусим едно хубаво, после се прехвърлим в нейната стая, аз си легна в леглото, а Бени сядат на си учи уроците. И като си научи, ляга при мене.

И веднъж какво ми стана — не знам. Бени не знаеше, че съм незаконен. Тя нищо не знаеше за мене. Гледа ме, че живея на „Дружба“, и си трае. Никога не ме е питала. И тогава не знам какво ми стана, и нещо ми превъртя шайбата...

— Ти шо не ме питаш къде живее? — викам.
— Това си е твоя работа. Какво променя това?
— Ами ако ти кажа за наште?
— Какво ме интересуват ваште? . . . Ти си Радо. Това е.
— Ами ако съм престъпник?
— Не си престъпник. Само се правиш.

— Ами ако съм незаконен?
Тя разбра и вика:
— Сериозно?
— Без майтап.

И Бени затваря очи и вика:

— Защо? . . . Кажи ми.

— Какво да ти казвам? — викам. — Нищо особено. Майка ми и баща ми се запознали на морето. Почнали любов, това-онова, и решили да се женят. Обаче не се оженили, защото баща ми го взели войник. Майка ми останала да живее при баба и дядо. На баща ми бащата. И веднъж майка ми излиза в махалата с корема, нали бременна, и почва да се тупа по корема и да вика, виждате ли, виждате ли, със свекъра съм го правила това. . . Баща ми вика, че тя нарочно приказвала така, за да се оставят. Той мисли, че не ми е баща. Може да е вярно. Аз повече приличам на дядо. С дядо сме като две капки. . . Преди мене оная имала още две деца. Обаче децата ги давала в ясли. Малки деца били. Давала ги, давала ги. . . И мене искала да даде. Обаче баба не дала. Баба и дядо са направили така, че да нямам. . . Така да ме е яд на тях! Ако ме бяха дали в ясли, щеше да ме вземе някой чужд човек. Да знам, че живее, че имам баща и майка. . .

Аз не видях кога се е разревала. Гледам я — тя реве. Викам ѝ:

— Няма да реवेश само.

— Няма — вика и пак реве.

— Не реви — ще те бия! . . . Това не са хора да реवेश за тях! . . . Оная си живее в „Малашевци“, онай има апартамент в „Дружба“, а като ме пуснат ваканция, аз няма къде да живеея. Затова не ме пускат. Няма да реवेश.

17

А майка ѝ и баща ѝ на Бени като разбрали кой съм, и направо при Гатева. Тя после ми разправи цялата работа. Те искали да ме приберат и да ме пратят в Падево. Гатева взела да им обяснява:

— Все пак той е дете и ние не го таксуваме като престъпник. Той не е в активния ни контингент. Ако беше опасен, ние нямаше да се колебаем, но сега за мен е важно не колко ще престой в София, а дали ще се върне сам. Разбирате ли, той трябва да разбере необходимостта.

— При това положение ние сме безсилни, така ли излиза? — викала Раева. — Трябва да гледаме как дъщеря ни излиза с него и да не забелязваме. Вие знаете ли в какви среди я води той! Ние не знаем, но се досещаме.

— Ако познавате дъщеря си, няма защо да се безпокоите.

— Как няма да се безпокоим, другарко Гатева, когато вие ни казвате от какво семейство. . . т. е. че няма семейство. Вие трябва просто да го заставите.

— Той никога няма да се съгласи да му се поставят условия. Аз не мога да му се наложя. Ако се опитам, ще изгубя контакт с него.

— Другарко Гатева — казал ѝ Раев, — всичко това аз го разбирам много добре, но вие гледате на въпроса само от ваша гледна точка, според вашите интереси. Мене ме интересува само един въпрос — ще ни съдействувате ли вие или не?

— В какъв смисъл?

— Този ваш възпитаник да бъде върнат във въпросното училище.

— Аз ви обясних. . . Не мога да ви обещаю.

— Нима не разбирате, че връзката на нашата дъщеря с това момче е опасна?

— Аз, лично се радвам, че в Радослав се е влюбило момиче като вашата дъщеря.

— Тя не се е влюбила — това е невъзможно!

— Не знам. Но вашата Албена може да направи за него това, което аз с никакви приказки не мога да направя.

— Другарко Гатева, на мен съдбата на дъщеря ми е по-скъпа, отколкото съдбата на този ваш възпитаник. Затова аз ще потърся други начини да ви въздействувам и мисля, че ще ги намеря. Аз имам тази възможност.

18

И сега аз я чакам Бени пред гимназията. Тя идва, аз си я прегръщам и я водя край реката да изпушим по една цигара. Сядаме, палим, обаче аз чувствавам, че нещо не е наред.

— Радо — вика, — искам да направя нещо за мене.

— Кажи и готово. Знаеш, че за тебе съм правил големи работи.

— Ама ще ми обещаеш първо.
 — Защо да ти обещавам, като знам, че ще го направя? Мразя ги тия работи.
 — Първо ще ми обещаеш и тогава.
 — Добре де, обещавам.
 И тя като ми каза — аз щях да падна. Вика:
 — Искам да се върнеш в Падево.
 — Какво?... Ти си луда ма! Ти не знаеш какво е в Падево. Там е по-лошо от казарма.
 — Не ме интересува какво е. Ти трябва да го изкараш тоя скапан осми клас.
 — Не знаеш какво е — и да се върна!
 — За твое добро е. Не те моля за себе си. После ще ми благодариш, ще видиш.
 — Ще ти благодаря, така ли?
 — Да.
 — Искаш да се върна, така ли?
 — Да, искам.
 — Добре — викам и ставам. — Прибирам се в Падево.
 Ама ме е яд на нея, направо не мога да я гледам. А аз като станах да си ходя, тя като се разрева. Не реве, ами направо вие. Защото аз ще си тръгвам.
 — Кажй сега какво исках — викам. — Да тръгвам или да остана.
 — И двете искам — вика. — Искам да си ходиш и да останеш.
 Такъв тупаник щях да й хвърля, ама прескърцах със зъби и изтраях. И ставам да си ходя.
 — Недей да си ходиш сега — вика.
 — Сега.
 — Недей сега, моля ти се! Аз ще ти кажа кога.
 — Сега.
 И тя почва да циври. Тя имаше седем платинени гривни. И вади едната, и вика:
 — Да си спомняш.
 Взимам гривната, ама така съм ядосан, че едвам я трая. А тя ме прегръща и не ме пуска.
 Махнах й ръцете и се чупих.
 — Искам да те изпратя.
 — Ще се прибера на автостоп. Стой там — ще те бия.
 И я оставих да реве.

19

Оставих Бени да реве, обаче така ми е криво, ама така ми е криво, че да можех — такъв рев щях да му дръпна!... Обаче аз не мога да плача. Аз осем години не бях плакал. Какво ли не ми се е случвало. — не мога да плача и край! Искам, а не мога. А пък всичко ми черно. Направо не ми се живее. И аз решавам да ида в „Малашевци“, при вуйчото. Обаче като наближавам към тях, гледам — пред къщата спрял камion и няколко души изнасят гардероба, креватите, телевизора, на вуйчо костюмите... Вуйната реве, вуйчо ѝ вика нещо, страшна работа! И аз се върнах — само аз им трябвах.

20

Вечерта с Джипси отиваме в „Маймунарника“. Подаваме си билетите и влизаме. И още като влизаме, едно приятелче ми вика:

— Ари, много милиция има. Внимавай!

Още при вратата виждам един възрастен човек. Ние го отминаваме и той тръгва след нас. Видях още двама непознати. Тръгнахме към дансинга да се мушнем в тарапаната, обаче те направиха нещо като кръг и тръгнаха от три страни към нас. И аз тичам към оградата и се хващам да я прескоча. Обаче някой ме хваща отзад и ме смъква долу.

— Не този! — вика някой. — Дръж другия!

Пускат ме и погват Джипси. Аз стоя и не мога да загрея какво става. Ония гонят Джипси. Джипси се хвърли към оградата, обаче един го хвана отзад. Джипси се обърна и го удари, без да мисли. Она го изпусна и той хукна на другата страна. Залепи се за оградата и почна да тича покрай нея. Ония само го държах до оградата. Обаче Джипси, както тичаше, и се прехвърли коремно през оградата и не се видя повече.

Аз виждам какво става и се измъквам спокойно. Излизам от „Маймунарника“ и хукам към Джипси. Тичам по алеята и го виждам Джипси на светлото под лампата — пие вода. И аз още не съм отишъл при него и той ми вика:

— Ти ли ме изпържи бе, копеле мръсно!

— Аз ли съм те изпържил?

— Ти! — вика и бяга да него стигна.

Аз най-мразя да ме обвиняват така. Викам:

— Като си толкова сигурен, що не дойдеш да ми го кажеш тука?

- Да не съм от „Малашевци“ — вика. — Ще ме хванеш — нанай! Аз се прибирам в Падево. Ела в Падево да ме хванеш!

— Ще дойда! — викам. — Ако аз не ща, други ще ме докарат!... Само като дойда, гледай тебе да те няма!

Аз имах едно момиченце отпреди и отивам у нея. Тя живее във „Връбница“. Те в двора си имат две къщи. Едната голяма, в нея живеят квартиранти, а другата малка — две стаички и кухня. Руми се казваше момиченцето. Руми там спеше. Аз знам кой е нейният прозорец. И се прехвърлям през оградата, отивам до прозореца и го бутам. Той отворен. Вмъквам се вътре и я будя. Тя като се изплаши, и вика:

— А! Кой е?

— Трай! — викам. — Аз съм, Ари!

— Ари, ти ли си? Изкара ми акъла. Що влизаш така?

— Как да вляза.

И аз, както е тъмно в стаята, се събличам и се пъхам при нея.

— Смести се малко.

— Тихо, наште са оттатъка.

Почвам да я гушкам, това-онова, и тя вика:

— Навий часовника на четири и половина. Наште стават в пет.

Светвам със запалката и ѝ я давам да я държи, а аз навивам часовника и го слагам на четири и половина. И нарочно натискам копчето отгоре да не звъни, да не ме буди толкова рано. Навивам часовника и я награбвам Руми. **Обаче само за Бени мисля. Честно. Само тя ми е в главата. Аз тогава за първи път разбрах, че съм хлътнал. Аз с Руми това-онова, а само за Бени мисля. Аз тогава разбрах, че няма да има мърдане.**

Сутринта аз нали бях натиснал копчето и майка ѝ ни хвана в леглото. Събуди ни и като ме почна — бой, бой! Аз не мога да се облека. Удря където свари и мълчи. Мълчи да не събуди мъжа си отатъка и бие. На мене ми смешно, обаче не мога да се облека. Аз се обличам, тя ме бие. Турих дънките, грабнах другите дрешки и през прозореца. А навънка — студ, студ!... На мене сутрин винаги ми е студено. Навлякох аз дрешките, ама пак студено.

21

И аз отивам при Гатева, защото няма къде другаде да ходя. Сутрин къде да ходиш? А Гатева като ме почна от вратата. Вика:

— Ако почнат да те търсят, аз повече не отговарям за тебе. Да знаеш.

— Защо?

— Някои неща не мога да ти кажа. Дотука аз се застъпвах за тебе и те пазех. Но сега ти казвам, направо, оттука или връщане, или друг ще се занимава с тебе. Аз повече не мога да те спасявам.

— Не ме спасявайте.

На мене вече всичко ми е все едно. А тя вика:

— Ти не можеш безкрайно да се разкарваш из София, а аз да чакам кога ще благоволиш да си ходиш. Не може така, Славчо. Какво ще си помислят другарите ти в Падево? Всеки ще си каже, щом Славчо може, защо и аз да не мога така? Освен това ти ми обеща.

— Обещах... Аз като чуя за Тевеу, знаете ли какво ми става? Вие като ме пратихте в Стара Загора... Стана ми кофти, че на нея ги разправям тия работи, обаче после си викам, тя мене жали ли ме? И почнах: — Аз бях на десет години — не знаех какво е Стара Загора. Аз знаех само София и Варна. Аз от земята не се виждам — те в Тевеу ме пращат. Защо ме пратихте тогава? Човек ходи ли по Тевеу повече от година — никой не може да го оправи. Аз шест години съм изкарал по Тевеута. Аз като отидох, не знаех какво е голяма кражба. Като отидох, и се развалих. Там всеки ти разправя какво е правил. И ти искаш да опиташ. Аз там ги научих големите работи. Там има момчета, — като види катинар, и го отваря с поглед.

— Аз... — ми вика Гатева и не може да говори. Хванала си главата и мълчи. — Ще се опитам да направя нещо.

— Не искам нищо да правите за мене — викам. — Не искам да ми помагате!

И после мълчим, мълчим и тя вика:

— Добре. Нещо трябва ли ти от мене?

— Нямам пари за билет — викам.

22

И аз отивам на гарата, купувам си билет и — край? — ще пътувам. И решавам да се обадя на Бени и да ѝ кажа едно „чао“. Звъня и тя се обажда. Вика.

— Ало.

Аз не смея да се обадя.

— Ало! Ало, кой е?
И накрая викам:
— Аз съм.
— Ти ли си? Къде си?
— Тука.
— Ама избяга ли?
— Не. Обаждам ти се да ти кажа едно „чао“.
— Ама тука ли си?... Идвай! Чуваш ли? Идвай! Чакам те.
И ми затваря телефона.
Тръгвам към тях. Тя излязла на улицата да ме чака. По чехли, боса. Като ми се хвър-
ли, аз викам:
— Стегни се.
Тя не ме слуша, ами ме прегръща и ме целува.
— Маце — викам. — обществено място е. Не искам да ме приберат заради тебе
— Не ме интересуват — вика.
— Гледат ни.
Тя не спира. Викам:
— Стига ма!
Тя ме пуска и вика:
— Искаш ли да те водя на едно място?

23

И тя отива горе и вика на майка си:
— Маме, давам си два дена ваканция. Ще се обадиш ли на чичо Славчо за една тапийка
или аз да се обадя?
— Ти се обади... По какъв случай е тая ваканция?
— Отивам на вилата.
— С кого, ако мога да знам?
— Маме, кажи как искаш: да те излъжа, за да си спокойна, или да ти кажа истината
и да се тревожиш?
— За тебе е най-добре баща ти да е спокоен, а аз да се тревожа.
— Тогава, за да се тревожиш, ще ти кажа, че отивам с Радю, а на баща ми, за да е
спокоен, кажи, че съм някъде на екскурзия. Измисли нещо, после ще ми кажеш къде съм
била да знам.
— Само умната. Пази се.
— Знам.

24

Аз после научих, че тогава мамето се обадила в районното на Мавров да му каже, че
знаела къде съм. Обаче искала хем да ме хванат, хем Бени да не разбере откъде Мавров
знае. И той се отказал да играе тая игра.

И сега ние се качваме на рейса и в Бистрица. Вилата им хубава, баровска вила. Вът-
ре наредена, всичко. И ние като влизаме, и почваме да се замерваме с дрехи. Кой каквото
свали, и го хвърля по другия. И се мушкаме в леглото. То не беше легло, а матрак. Ама
голямо нещо, като тепих. Значи два дена не станахме от това легло. Кога е ден, кога е
нощ, не знаем. Бяхме като пияни. Нищо не пием, а сме като пияни. Нищо не ни интресува-
ше — нито храна, нито нищо. Не ни се ядеше. Честно. Беше момиче — да живееш с
него.

На нея лицето ѝ светна. Много красива стана. Хване ме за ушите и така ме целува.

— Ще ми скъсаш ушите — викам.

— Да не ми бягаш.

— Няма да ти бягам.

— Бягаш ми.

— И така ще ти избягам.

А тя изведнъж го обръща на сериозно. Тя никога не се оставя да бъде по-долу. Много
горда е. И вика:

— Аз не те задържам. Аз не искам любов от тебе. Аз ако исках любов от тебе, щеше да
стане като търговия... Аз мисля, че любовта нищо не иска. Даже като давам, аз не чув-
ствувам, че давам. Искам да бъде като дишането. Вдишваш, издишваш. Навън, навътре.
Без да мислиш. Човек като диша, не мисли кога вдишва и кога издишва. И с нас искам да
е така — да не мисля кога взимам и кога давам...

— Много приказваш.

— Защо? Неприятно ли ти е?

— Много обясняваш. Като даскалица си.

— Няма вече. — И ме целува между очите. Вика: — Това място си е само мое.

Аз се дърпам и викам:

— Да не съм теле!

— Ти не си теле — вика, — ти си биче.

И почва да се смее като побъркана. И така се смее, и така ѝ е смешно, че и аз почвам. И не мога да се спра. Спрем, после само като се погледнем, и пак почваме. . .

Вечерта си запалихме камината. И седим пред огъня, увили сме се само с по едно одеяло и тя ми вика.

— Да ти кажа ли нещо?

— Не ми казвай.

— Ще ти кажа... Сега пее. — И ми сочи с пръст сърцето си. — На тебе пее ли ти?

— Детски работи.

— Ти нищо не разбираш — вика. — Сега пее по мъничко... Като си далеч, много силно пее. И като идвам при тебе, пее силно. Почвам да губя самообладание, не мога като възрастните да се сдържа... Хайде стига ти толкова за сърцето — все едно нищо не разбираш.

— Разбирам.

— Нищо не си разбрал.

Обаче ми го казва така, все едно, че съм нищо. И аз като скачам, хващам я и за малко да я сбия. Само я треса и викам:

— Няма да ми говориш така, чуваш ли?... Няма да ми говориш така, шото ще те бия! Аз всичко разбирам, чуваш ли? Кажй сега: ти всичко разбираш. Казвай! Повтаряй! Ти всичко разбираш.

— Ти всичко разбираш.

— А така.

И я хвърлям на пода. А тя идва при мене, застава ми на колене и ме прегръща през кръста. И се навира да ми целува ръката. Аз не ги обичам тия работи и викам:

— Няма да ми целуваш ръцете.

— Няма.

И заставам и аз на колене пред нея. Стана ми кофти за нея. И викам:

— Хвани ме за ушите.

И тя ме хваща за ушите и ме целува между очите. После и аз я хващам за ушите и я целувам между очите. И после вече почнахме като побъркани — прегръдки, целувки, защото се уплашихме, че може да се скараме. Аз не знам какво е щастие. Аз знам така: Ако човек иска нещо да се повтори пак, значи му е било хубаво, бил е щастлив сигурно. Аз от всички кражби, които съм правил, от всичките пари, които съм имал, от всичките мацки, с които съм имал работа, от всичко, ама от всичко съм искал да се повторят само тия два дни в Бистрица. Това са ми двата най-хубави дни. Въобще.

25

И сега какво става, докато ние с Бени сме в Бистрица. Докато ние сме в Бистрица, Мавров се обажда на Гатева и ѝ вика:

— Ама не може така бе, Гатева! Аз докладвах на Цветков, че Славчо си е заминал сам. Ти като ми каза, че си е заминал, и аз веднага се обадох да му кажа. Представи си само в какво положение ме поставяш, ако родителите на това момиче му се обадят пак и му кажат, че моят човек никъде не е заминавал. Ще излезе, че аз Цветков го заблуждавам, защото не си върша работата. А ти Цветков го знаеш. Не беше заповед, ама пак си е заповед. Няколко пъти лично ми е звънил да проверява дали съм заловил Славчо... Явно ония, родителите, напират. Аз повече не мога.

26

Аз нищо не знам за всичко това и съм на „Дружба“. Бях в машинното. И по едно време Бени идва, от училище се връща, прегръща ме и вика:

— Как си след секс-маратона?

— Екстра съм — викам.

И тя вади една призовка и вика:

— Гледай какво получих. Призовка. Викат ме в районното. Да не си направил някоя глупост?

— Няма такива работи — викам.

Аз тогава разбрах че тя ще ме изпържи. Нямах никакви доказателства, такива работи, обаче го чувствавах, че ще ме изпържи. Не защото тя го иска, а така — за мое добро. Заклучих машинното отвътре, за да не може никой да влиза, и я наградих. Тя се уплаши. Вика:

— Радо, какво ти стана? Защо така?

Аз нищо не обяснявам и я свалям долу на леглото. Обаче грубо, със злоба. Аз никога не съм бил зловен към нея, а тогава бях направо зловен. Защото аз знаех, че ще ме хванат. Все някога ще ме хванат. А нея никога не я гони. Тя нищо не знае. Аз шест години не съм спрял. Избягам, почна да крада, хванат ме, пак ме пратят в Тевеу, пак избягам, пак крада, пак ме хванат.... Аз шест години само с милиция се разправям. И някой път като ми се прииска да съм свободен и никога да не ме гони, и ми идва да крещя. Това ми е било най-голямото желание — да съм свободен и да не ме гонят.

27

Сега не помня кога дойдоха. Дали дойдоха същия ден или на другия ден — не помня. Обаче дойдоха. Бяха трима. Аз бях седнал на пейките и гледах тренировката на хокеистите. Не помня кой отбор беше. И едно приятелче от хокеистите минава покрай мене и ми вика:

— Оня идва вчера да те търси. — И ми показва горе към администрацията.

Гледам — Мавров. Аз Мавров го познавам. Нис с него сме стари приятели. Аз ги виждам, преди те да ме видят. Те са още горе, не са слезли. И аз се хващам за каменния парапет и се вдигам на мускули. Хуквам нагоре по пейките и се спускам към оградата. Ония след мене. А там към стадиона има една ограда с шипове отгоре. Към два метра е. Как съм я скочил — това не знам. От страх. Такива шипове отгоре, аз нито съм се одраскал, нито нищо. И не ме видяха. Избягах им. Те останаха зад оградата — не можах да я скочат.

28

Сега аз не е да не знаех — аз знаех, че Бени ще ме изпържи, ама пак се ядосах. Бях бесен направо.

И сега какво става. Отивам в Бени, звъня и излиза майка ѝ. Много се уплаши, като ме видя, и затова ми вика любезно:

— Добър ден, Радослав.

— Може ли Албена за малко?

— Няма я — вика.

Обаче вратата към хола се отваря и Бени вика:

— Тука съм.

Бени застава пред мене и се държи все едно че нищо. И аз като ѝ треснах един тупаник — направо я свалих долу. Гледам я — пак не реве. Става и пак идва при мене. Аз нищо не ѝ казвам и си тръгвам. И майка ѝ тогава се развива:

— Как смееш да я биеш?

— Тя си знае — викам.

Слизам долу и на входа срещу мене застава Мавров. Другите двама ги нямаше, сам беше. Няма накъде да бягам. И той ме хваща за ръката и вика.

— Здравсти, Славчо.

— Добър ден.

— Забравихме се ние с тебе.

— А — викам — аз не съм ви забравил.

— Кога си играхме на гоненица с тебе? Ноември ли беше?

— Септември.

— Вярно, септември беше... Не ти ли омръзна бе, Славчо?

— Омръзва, защото само вие гоните — викам.

— Да се сменим, а? Аз бягам, ти гониш.

— Може — викам.

— Дай да се качим до горе — вика, — после ще говорим.

И ние се качваме нагоре.

— Една година ти остава, ти бягаш. Вярно, тука по София е хубаво, гаджета-маджета, ама трябва да се върнеш, да завършиш... Седи си мирен, не е хубаво да бягаш.

— Нали после ще си говорим?

— Дявол си.

И се качваме до Бени сега, и той звъни. На вратата и двете. Тя като видя, че Мавров ме държи, и вика:

— Другарю Мавров, той удари дъщеря ми!

— Що не я питаш що съм я ударил?

— Спокойно, другарко Раева, спокойно — вика Мавров и ме вкарва в апартамента. Може ли да ползвам телефона?

— Моля.

В антрето сме и Мавров ме дърпа навътре. Аз чак тогава побеснях, защото той ме дърпа пред тях. Отскубам се и викам:

— Пусни ме да мина!

А той застава на вратата на хола и ми прегражда пътя.

— Пусни ме да мина ти казвам!

А той вика на майката на Бени:

— Обадете се да пратят кола. 72-98-93.

И Бени само като ѝ каза на майка си:

— Мамо. — И оная си остана на мястото. Не смее да мръдне.

— Албена, обади се — вика Мавров.

Обаче Бени се прави, че не чува. **Аз тогава разбрах, че те играят комбинз. Че се познават всичките. И аз разбирам, че трябва да направя нещо, иначе съм вътре.** Минавам покрай стената и влизам в една от стаите. И чувам, че Мавров вдига слушалката и почва да избира номера. Отварям прозореца на стаята — той гледа към задния двор. Те живеят на първия етаж. И малко по-надолу, отстрани, на съседите балконът, И аз от прозореца на оня балкон и от балкона долу. Скочих долу и — дуфта! Не мисля къде отивам, бягам..

29

И понеже няма къде да спя, аз отивам у вуйчови. Обаче на улицата ме видя Силвия — сестра ми ужжим. И аз влизам у вуйчови, и той като ме видя, и скочи. Вика:

— Ти още ли си тука?

— Утре си тръгвам — лъжа. — Идвам да се сбогувам.

— Ще учиш, чуваш ли? Ще учиш, защото мамичката ти ще разплача! Не искам да ставаш като мене. Това е най-лошото. Аз друг гяволък нямам, това ми е професията. Обаче тебе ще те откажа.

Вуйната вика:

— Остави детето, нека хапне.

— Гладен ли си?

— Гладен съм.

— Бягай да миеш ръцете! — вика вуйчо.

И аз гледам — всичко им на място. И гардеробът, и креватите, и телевизорът. Вуйчо всичко си върнал назад. И една нова стереоуредба „Филипс“. Викам.

— Къри ли я?

— Вървеше ми.

И аз още не съм отишъл да се мия, бърникам нещо магнитофона, и някои чука на вратата. Влиза повторната ми сестра Силвия, уж сестра от втория баща. Влиза и вика:

— Вуйчо, майка каза да изпъдите батко Славчо от къщи, защото, ако не го изпъдите, татко ще я пребие.

И аз се чудя сега какво да правя. Вуйчо вика:

— Остани да видим как ще я пребие.

И аз оставам. Почвам да се мия, измивам се и сядаме на масата. Вуйната ни сипва и ние още не сме хапнали, на вратата се чука. Влиза Силвия и плаче. Вуйчо вика:

— Какво има?

— Татко преби мама.

И ние отиваме двамата с вуйчо. Аз исках да взема от двора някоя тояга или прът, но вуйчо не даде. Влизаме, вътре оная легнала на кревата и плаче. Она я подул от бой. А мъжът ѝ — седнал на масата и си пие. Тя лежи на кревата, той си пие на масата. И аз му викам:

— Що я биеш бе?

— Бих я, защото е карала дъщеря ми да ходи да те пъди от вуйчо ти. Как така ще те гони? Къде ще идеш, като те изгони? И вика на майка ми: — Нали ти е син ма! На мене не ми е син, обаче пак го харесвам.

— Като го харесваш — вика оная, — взимай го.

— Чакай, Круме — викам, — аз не съм твой, не съм и неин. Пишат ме на нейно име, ама все едно че не съм неин.

— Недей да говориш така — вика ми Крум, — майка ти плаче.

— Плаче, щото си я бил... Да плаче — пука ми! На нея пука ли ѝ за мене?... Щом тя така, и аз мога така! Обаче няма да я биеш. Може да е говедо, може да е всичко, обаче няма да я биеш, защото...

А оная се надига от кревата и иска да си ходи. Вуйчо я спира, вика ѝ.

— Седни де! Къде бягаш?

— Не мога да го гледам — вика.

За мене вика, че не може да ме гледа.

— Що не можеш да ме гледаш?

— Лошо ѝ ставало — вика Крум.

— Син съм ти — ти не можеш да ме гледаш. Каж ми поне, че не съм ти никакъв. Каж го де!

А тя стои до вратата, не плаче и ми вика:

— Върви си, че хората пак ще почнат да говорят.

А Крум и той вика:

— И за мене срам, и за нея срам.

— На тебе нищо не правя — викам. — Ти не си виновен, виновна е само тя. Щом ме е карала да се мъча, нека и тя се помъчи.

— Майка ти не е виновна — вика Крум. — Аз съм виновен.

— Щом ме е оставила, виновна е. В паспорта ѝ пише само едно дете. Къде е първото? Къде съм аз? Никъде не пише, а всички знаят, че съм неин син.

— Върви си — вика ми оная, ама направо ме моли.

— Ще се махна де! Ще се махна! Няма да ти преча!

Тогава много ми се искаш да заплача. Хубаво щеше да бъде, ако заплача. Може би щях да остана у вуйчови. Обаче аз не мога. Мене до кръв са ме били, аз една сълза не пускам. А искам да плача, защото по-малко бой ще ям, и не мога. Не мога да плача, като бях малък, можех. Когато си исках, плачех...

30

На другия ден съм пак на Монето. И гледам — идва Бени. Обаче не смее да се приближи, защото знае, че може пак да я бия. Аз все едно че не я виждам. Все едно че я няма. Събираме се тайфата, ръсим си стотинки от приятели и си събираме за билети за дискотека. И отиваме на дискотека в „Средец“, в читалището. Бени никой не я кани. Тя е печено момиче, обаче монте приятели не я кльопат.

Отиваме ние в дискотеката и след малко влиза Бени. Аз не я забелязвам. И тя не идва при нас. Отива и почва да танцува сама. Значи, като почна — направи цялата дискотека за пет стотинки. Побърка ги. Бързо, бавно, тя танцува сама. Ама танцува все едно че се machка с някой. Направо подлуди народа. Около нея фраш — момчета, мъже... Канят я да танцува, тя на всички отказва.

И едно приятелче, Тути, идва и ми вика:

— Иди, щото тая ще я бие някой.

И аз отивам, прегръщам я и почваме двамата. А тя като ми се лепна, аз не мога да се откача. Прегръща ме и вика:

— Радо, прости ми. Много ти се моля да ми простиш. Нали ще ми простиш?

— Няма какво да ти прощавам — викам. — Мене са ме отписали и аз съм се отписал... За какво ти е да се бъркаш в моите работи.

Аз ѝ казвам, което си е истина, макар че ще ми бъде кофти без нея. И понеже само аз успях да я хвана да танцуваме, идва някакъв гьотверен и ми вика:

— Приятел, ела навънка по един личен въпрос.

— Я се разкарай! — викам. — Сульо!

— Ела като си мераклия, да се изваляме.

— С най-голямо удоволствие — викам.

— Ще те чакам.

И она излиза навън, а аз хващам Бени и я водя при нашта тайфа. И викам на Тути:

— Намери едно такси, трябва да изчезваме. Навънка ме чакат.

— Ще им направим един бой — вика Тути.

— Аз не влизам в бой, щото може да ме хванат. Слушай какво ти казвам. Намери такси и ме чакайте с Бени вътре. Аз на она му набивам две серии и се качвам. Хайде бягай.

И сега аз излизам навънка и гледам — таксито чака. Бени вътре, а пред читалището она гьотверен с хората си от махалата. И веднага ми става ясно, че ще ми налетят всичките. И аз тръгвам към тях, ама бързо, за да нямат време да се наговорят, и викам на она:

— Гледай сега...

И го удрям. Она пада и веднага бягам към колата. Обаче она пак успява да ме нагостят няколко пъти. И нали тичам — падам. Ставам и стигам до колата. Качвам се и колата потегля. И викам на Бени:

— Втори път с тебе в дискотека — никога.

Тя ми се гушка и вика:

— Искам при тебе?

— При мене, ама после?

— Нали те няма вече там?

— Няма ме.

— От какво се страхуваш тогава?

Сега аз няма да ѝ кажа, че ме е страх от нея или от Мавров, и си трая. И отивам на „Дружба“, в стайката.

31

На сутринта ние още спим в дупката и някой ни буди. В съня си усещам, че някой ме буди. Те винаги идват сутрин. Гледам Мавров, И той ми вика:

— Хайде, Славчо, обличай се.

Аз няма какво да се обличам, защото там е студено и ние си легнахме облечени. И аз ставам. И понеже ме е страх да не ме бият, почвам да пунтирам припадък. Лягам на пода, правя разни движения и почвам да треперя. Бени се изплаши, защото не ме виждала така. И като се развика:

— Радо, Радо, какво ти е? Радо? Не го пипайте?

А Мавров ме тупа по бузата и вика:

— Славчо, ставай. Хайде, няма да те бием.

И чака. И аз разбирам, че няма да ме бие, и ставам. Не ми сложиха белезници. И Бени пак почва:

— Радо, прости ми.

— Казах ти — викам, — няма какво да ти прощavam. Аз съм се отписал. И те са ме отписали.

А Мавров вика:

— Хайде сега — големите приказки! Отписали сме те! Знаеш ли колко лесно е да те отпиша? Той ме прави на луд, аз съм го отписал!

— Кажй нещо. Радо, кажй нещо!

— Чао — викам.

Какво друго да ѝ кажа? Качиха ме в катафалката и ме откараха.

32

За Падево ме конвоира един милиционер, ама голям симпатяга беше. Още като ме приемаше в централния и като ме вида с белезници, и вика:

— А ти що си с белезници?

— Да не избяга — вика тоя, дето ме предава.

— Аз отговарям за него. Свали му белезниците!

И през цялото време бях без белезници. Само на Централна гара ми сложи белезниците. Вика:

— Софийанче си, може да направиш някоя грешка.

Аз не мислех да му бягам. Кофти ми беше, като слезнахме на гарата. Гледат ни хората. Аз с белезници като някой престъпник.

И сега във влака си седим двамата в купето и аз му викам:

— Старши, не те ли е страх да не ти избягам?

— От тебе не ме е страх — вика.

Сега как да му избягаш на такъв човек? Аз няма да бягам, ама се кодоша с него. Викам:

— Само се разкарваш, старши. На връщане може в един влак да пътуваме.

— Може. Нямам пари да ти дам да си купиш билет. Да не се страхуваш.

— Добре де, пусни ме сега тогава!

— Няма начин да те пусна, имам документи за подписване.

— Карай — викам. — Дай поне една цигара.

— Не пуша — вика и ми брои стотинки. — Иди си купи.

Излизам в коридора и тръгвам към бюфета. Купувам си цигари и се връщам. Отварям купето и гледам — старшината се изтегнал и си пуши.

— Шо ме правиш на луд? — викам.

А той ми се хили приятелски и вика:

— Не обичам да ми пушат цигарите.

33

Докарват ме в Падево и ме вкарват в караулката. А бай Манчо стои да ме пазя.

— Как е по София? — вика.

— Хубаво е.

— Ще ми разправяш после — вика. — Като те турят три дни в карцера, ще има да ми разправяш. Аз в Плевен съм ходил, в Русе съм ходил, до Видин съм стигал, обаче я София не съм ходил.

— Ще ти разправям.

И виждам през прозореца, че идва Парашев. Давам на бай Манчо да ми държи цигарите и викам:

— Няма да ми ги пушиш само.

— Бъди спокоен.

Парашев е дежурен възпитател. И голям гад. Много обича да бие. Просто му прави кеф да бие. Аз там съм бил толкова време и не съм го видял един ден без пръчка. Виждал съм го — идва по пътя и си дялка пръчката. И влиза в училището с пръчка.

И сега Парашев влиза в караулката и ми вика:

— О, софиянец, добре дошъл!
 Ама казва „софиянец“, все едно че софиянецът е най-долното нещо. Аз си мълча.
 — Пребърка ли го?
 — Няма нищо — вика бай Манчо.
 — Защо не ставаш, като ти влиза възпитател?
 Аз си седя и го гледам. Спокойно, не ми трепва окото.
 — Изпълнявай!
 — Какво да ти изпълнявам бе? Ти си силен, защото имаш пръчка. Хайде хвърли пръчката да те видя!
 — Дай си ръката!
 Оня направо побесня. Обаче не хвърля пръчката.
 — Дай си ръката! — шибва ме през краката.
 Аз само чакам да ми посегне и му скачам веднага. Той се дърпа назад — страх го е.
 — Ела де — викам, — ела ме удари пак.
 И бай Манчо ми вика:
 — Класният ти иде.
 Парашев, нали е малък, поглежда през прозореца, а аз само като скочих, измъкнах му пръчката. начупих я и в печката.
 Резашки, класният, влиза и вика:
 — Славчо, директорът те вика.
 А Парашев си има един сноп пръчки. Взима си друга пръчка и я пробва дали е жилава. Обаче аз не се разправям повече с него и излизам с класния.
 Дворът пред училището е ограден с висока мрежа. Три метра е мрежата. Като кошара е ограден дворът, а изходът е при караулката. Оттам, от караулката, ни гледат пазачите. Навсякъде ни водят под строй. От столовата до училището ни водят също под строй и ни освобождават само в кошарата. Там са и тоалетните. От кошарата влизаме направо в училището.
 И сега — дружината се строила цялата в кошарата. Аз минавам пред строя и влизам в училището. Резашки с мене. Влизаме при директора и аз викам:
 — Другарю директор, разрешете да остана.
 — Сядайте — вика директорът. И той почва. Вика: — Сега ще си говорим, все едно, че не съм ти никакъв директор. Ако искаш, викай ми „чичо Братане“. Аз в карцера не искам да те вкарвам, макар че по правилника ти се полага. Искам да направя едно изключение, защото ти си тука едно от най-хубавите момчета. Затова няма да те вкарваме в карцера. Аз ти правя отстъпка, но и ти ще ми направиш. Сега ние командира Йордан сме го пуснали за малко. Искам ти да станеш командир на дружината. Ако не допуснеш никакво бягство, после ще те пусна и тебе. А ако се върнеш от отпуската, веднага те връщам в Белица.
 Да си командир, от една страна, е хубаво, от друга страна, не е. Защото губиш уважението на учениците. Дреме ми. Защо ми е да ме уважават учениците? По-хубаво учителите да ме уважават. Хубаво е учениците да те уважават, защото с тях спиш, с тях ядеш, ама е по-важно учителите. Няма после учениците да ме освободят. Учителите освобождават, те ти пишат характеристиката.
 — Кажй сега съгласен ли си? — вика директорът.
 — Съгласен съм.
 — Върви тогава и поемай дружината.
 Ставам аз и викам:
 — Другарю директор, разрешете да напусна!
 — Да не вземеш навънка да ми кажеш „чичо Братане“?
 — Не бойте се.
 — Бягай.

И сега аз излизам пред училището. Учениците на групички, лафят това-онова. И Прабългарчето, като ме видя, затича се и като направи един плонж, направона шията ми уви сна. Аз го хващам за ушите. Толкова време не съм го виждал. Там всеки си има талисманче. Никой не смее да ти пипне талисмана. Моят талисман беше едно циганче. То беше в Па дево за нищо. Влязло през нощта в една сладкарница, яло, яло и заспало на тавата. На сутринта го хванали — то спяло във витрината на сладкарницата.

Около мене почва да става фраш, обаче Парашев не ни оставя така и вика:

— Строй дружината за обяд!

И аз се оглеждам и викам:

— Дружина, строй се!

Обаче ги гледам моите хора — едвам мърдат. Те, цялата дружина, не са повече от сто души. Класовете там са малки, по пет-шест души.

— Мирно! — викам.

Никой не ми обръща внимание. Само Джипси си трае. Иначе другите, приятелите, само ми вкат:

— Ари, спокойно!

— Не се натягай!

— Ало, командира!

Никой не ме слуша — всеки си прави, каквото си иска.

— Мирно! — викам.

Същата работа. Така ли? Влизам в строя и ги разхвърлям. Тупаници, ритници, маляво, надясно — десет човека падат долу. Най-много си изпати Джипси, ама той си знае защо.

Парашев гледа, обаче не ми се бърка. Само се обажда. Вика:

— Стига, стига... Недей да ги биеш.

И после като викнах.

— Мирно! — И край — замръзнаха. — Равнис.

Като казах — и по конец се опънаха. По-хубаво никой не може да ги строи. И сега аз решавам да си направя гаврата и викам:

— Джипси, дай тон за песен!

Аз го пребих него и нарочно го карам той да даде тон.

И Джипси запя „Велик е нашият войник“. И им викам.

— С песен към столовата — ходом марш!

И всичките запяват. Да видиш как пеят само!

Влизаме в столовата, учениците сядат да се хранят, а ние с Парашев стоим прави. И Парашев почва да вика. Той винаги си вика така.

— Да не чувам нито един глас!... Никакво говорене! Спрете разговорите!... Ще излезете навън да пеете, та да ви изстине яденето!... Върши си работата, без да се интересува от другия! Само тракане на лъжици да се чува!

Парашев има много гаден глас. Мене страшно ме дразни гласът му. Ядеш, а она ти вика на главата. Тогава той искаше да ми го върне заради караулката. И само ме дебне. А аз вече командир, нали? И ми дебне талисманчето. Той знае, че прабългарчето ми е талисман, и нарочно го дебне да го бие. И то става да си вземе допълнително. И Парашев му креши:

— Ти що ставаш?

— Да си взема допълнително.

— Поиска ли от някого разрешение?

— Не съм.

И почва да го бие по ушите. С пръчката. А то мъничко такова, на девет години е. И-ушите му така — като дръжки на тенджерата. А той по ушите. Значи, като скочих, издърпах му на Парашев пръчката и я начупих. На такива парчета я начупих. Она беше на-право бесен, обаче не посмя да ми посегне.

35

И сега аз съм в Падево, а Бени разбира, че съм ѝ натресъл дете. И първо се открива на Нела. Тя това после ми го разправи. Едно междучасие ѝ го каза. Каза ѝ го и Нела почнала:

— За какво ти е това бебе? Ти си на седемнайсет години. Сега ли ще гледаш бебе? Ще си пропилееш живота само. Ще седнеш с една количка да се вържеш.

— Аз това дете го обичам.

Нела вика:

— Как ще го обичаш бе? Ти това дете нито си го виждала, нито си го чувала. Как можеш да го обичаш? Що си говориш глупости?

— Жал ми е за него. Още не се е родило и ще му правя един куп гадости изобщо да не се роди. Не мога.

— Глупости! Не можеш.

— Не мога, защото е живо същество и защото е на Радо. Това е все едно да направя нещо на Радо.

— Хубаво де, ти не му прави на Радо, ама правиш на себе си. Въобще ясно ли ти е защо искам да го задържиш това дете?

— Жал ми е. Не мога да ти обясня, но то е като Радо и не мога. Ако го направя тоя аборт, между нас нещо ще изчезне.

— Какво ще изчезне?

— Не знам.

— Можеш ли да ми обясниш какво?

— Аз не мога на себе си да обясня защо го искам това дете, ти искаш на тебе да ти обясня! Не знам.

И един ден Бени идва в Падево. Ние играем горе мач на игрището. И идва бай Манчо пазачът и ми вика:

— Славчо, дошли са ти на свиждане!

— Кой ще ми дойде бе, бай Манчо?

— Една женска те чака.

Гледам—някакво момиче. Маха ми с ръка. Аз не я познах коя беше, обаче направо подскочих. Като чух момиче, и подскочих И после я познах, че е Бени. Викам на бай Манчо:

— Кажи ѝ да си ходи.

И искам да си продължим мача, обаче апапите като чува, че е дошла мадама, и се юр-наха всичките към караулката.

И аз останах сам на игрището.

А те отиват и се събират около Бени. Никой нищо не ѝ казва, само стоят и я гледат. Мълчат и я гледат. На нея отначало ѝ станало смешно, ама после загоряла. Защото те, учениците, не всички, ама някои не са виждали момиче по няколко месеца. Там има само дър-ти учителки, млади момичета няма. И те стоят и я гледат. После Бени изтупана, нали? Те нищо не ѝ казали. Нищо не ѝ искали, само да я гледат.

И аз скръствам ръце така и почвам да се разкарвам по игрището. Обаче от време на време хвърлям по едно око и виждам, че Резашки разгонва запачите и си приказва нещо с Бени. Двамата влизат в караулката.

И аз направо умирам за цигара. Почвам да се въртя край училището и гледам — Бочев пуши. Почвам да го дебна къде ще хвърли фасата. Те винаги ги разтриват с крак, така директорът е наредил. И Бочев пуска фасата и го разтрива с крак. Обаче и тия фасове стават. Като си наплюнча дланта и като я притисна към фасата—с два печата вдигам всичкия тютюн. Събирам го и си правя качак. Става дебела цигара. Отивам в кухнята и с парче хартия си паля връзката на обувката. И бягам в клозета. Само в клозета си сигурен, че не те наблюдават. Събувам патъка, а връзката нали гори като фитил и аз си паля цигарата. Като дръпна, и ставам бръм. Като не съм пушил дълго, винаги става така. От първата цигара направо прежълтявам.

И като излизам от клозета, гледам — Бени се качва в колата на Бочев. Сигурно той ще я закара до селото. А Резашки аз го знаех, че ще дойде при мене. И той идва и ми вика:

— Ще ти кажа нещо важно, обаче първо ще ми обещаеш, че няма да бягаш.

— Защо да бягам?

— Като ти кажа, ще разбереш.

— Сега не ми се бяга.

— Абе знам, ама пак. Ще ми обещаеш ли?

— Ще ти обещаю.

— Ама мъжка дума?

— Само няма да ме караш да ти повтарям по десет пъти. Мразя ги тия работи. Казах ти.

Той ме навива, защото знае, че при мене празно няма. Като кажа нещо и край — умирам, обаче го правя.

— Гледай какво, Славчо — вика, — това момиче е бременно. Помоли ме да ти кажа, че ще остави детето и че те чака.

— Как ще го остави?

— Иска да го ражда.

Като ми каза — аз направо изтъпях. Направо ми идваше да я скапя от бой, дето ги прави тия детски работи. Бях решил бой, тупалки, обаче да я откажа. За какво да се ражда още един като мене?

А Резашки ми вика:

— За какво си се хванал с тая?

Аз не го чувам какво ми приказва. Викам:

— Какво?

— Викам, че ти се чудя защо си се хванал с такова момиче.

— Абе ти що не си ... Аз казвам ли ти нещо за жена ти?... Не ти казвам. И ти няма да ми говориш за моите приятелки. Разбрахме ли се?

Аз тогава разбрах какъв ужас е да знаеш, че няма да бягаш. Преди като знаех, че като си поискам, мога да избягам, и ми беше лесно. А сега като знам, че няма да бягам, и не знам какво ми ставаше. Така съм се псувал, че обещах на Резашки да не бягам. И почнах да превъртам. Ако ме видеше в клас, щеше да разбере какво представлявам. Като седя, ми е добре, но като стане тихо в клас, и почвам да се смея. Това ми е чудно. Човек като е нердовен, не чувствава какво прави. А аз чувствавах, чудя се защо се смея. Смея се и се чу-

дя. Искам да спра да се смея, а не мога. Не знам какъв е тоя смях.

А приятелите не ме траят вече. Викат:

— Хайде пак се почна.

— Стига де!

Резашки ми вика:

— Пречиш на другарите си.

Обаче аз не мога да се спра. Смея се.

— Престани!... Чуваш ли?

Аз не мога да не се смея, не мога да говоря.

— Славчо, стига! — И ме разтърсва.

Аз се дърпам, скачам, грабвам стола и викам:

— Ще те пребия! — И нещо ми минава през главата, и пускам стола, и викам Извинявайте. другарю Резашки.

38.

И аз решавам да се измъкна от училището честно. Хващам Бочев за тая работа. Той много ми се подиграваше, че не мога да бягам. Аз съм три години републикански на сто метра на Тевеуата. И той затова ме занасяше. И отивам при него, той пред столовата си лъска москвича: Викам:

— Шо не я продадете тая бръкма? Вземете си една „Лада“ да знаете, че имате кола.

— Много си е добър той.

— Добър е, ама нищо не вдига. Аз ви излизам на сто метра от воле. Вие с московеца, аз така.

— Ще ми излезеш кога си видиш ушите.

— Добре де, хайде да се хванем, че от място ще ви надбягам!

— Абе я си гледай работата — ще ме надбяга!

— Хващаме ли бас? На сто метра.

— Хайде да видим. На какво?

— Ако ви бия, отиваме утре при директора и уреждате да ме пусне за...три дни само.

— Готово.

Плюхмем си на палците и се хванахме:

Той изкара колата пред портала и вика:

— Давам ти двайсет метра аванс. Като превключа, бягаш.

И идва бай Манчо, Парашев, ученици... Много народ се събра да гледа. И аз отивам напред и чакам. Чух го, че превключва, и като дръпнах, бих го от воле. Бочев спира до мене и вика:

— Тука стръмно много.

— Давайте от място, ако искате. Заедно.

Заставам до него, чакам го да превключи и бягам от място. А оня тарикат веднага дава вляво, за да ме вкара в канавката. Обаче аз го откъснах и го бих. Даже си направих и една гавра. Като стигнах камъка и веднага тръгнах обратно. За да се разминем. Чакам го на старта да се върне на заден и му викам:

— Видяхте ли, че ви бих? Утре сме при директора, нали?

А Бочев ми се хили и вика:

— Ей, софиянец, голям балък си!... Аз се майтапех бе!

— Какво?

— Абе вие софиянците сте били големи будали!

И аз като му треснах една глава, оня седна долу. Много се бях нервирал. Става и ми посяга. Той ми посегне, аз му хвана ръката.

— Не ми посягай — викам, — ще паднеш долу.

И тогава Бочев вика:

— Парашев!

И оня готов. Вика:

— Заповядайте!

— Аз ще те заповядам тебе! — вика му Бочев. — Ти за какво си тука?

— А директорът после?

— Той ме удари първи — вика Бочев.

А Парашев ми вика:

— Гледай какво го направи човека. — И ми показва челото на Бочев.

— Какво съм го направил?

И тогава Парашев ме удря в корема. Много ги умее тия работи. Аз въобще не го очаквах. Обаче не му налитам. Правя си пас. Чакам го да се успокои, да не се пази. И като го гостих в корема, обаче право в токата на колана. Значи така съм ревал — сякаш да си счупя пръстите. И двамата като ме почнаха — свалиха ме долу. Искан да се разрева, а не мога. знам, че по-малко ще ме бият, обаче не мога да заплача. Парашев обича като бие, да му

плачеш. А аз не мога. Знам, че ще ме пребият от бой, дето не плача, обаче не мога. Много бой съм ял, дето не плача.

Вдигнаха ме и ме водят в общежитието. Заклучват вратата, закарват ме пред стълбите и Парашев ми вика:

— Хайде сега малко патешко ходене.

Кара ме патешко ходене. Това е много мръсен номер. Кара те да се държиш за ушите и да ходиш клекнал. И не по равното, а те кара да се качваш в общежитието нагоре по стълбите. През едно стъпало. Значи като се качиш горе, на третия етаж, и не можеш да се изправиш. А той те кара и малко клякане да правиш. Той искаше да ме свърши. Да падна и да не мога да стана. Аз обаче не му изпълнявам. И той ме удари с пръчката през краката. Ама не смее да ми дойде наблизко. И тогава аз му го казах. Ама не му крещя, както той прави, а му го казвам спокойно. Викам:

— Ти не си човек бе! Ти си звяр. Тебе да те убия — няма да съжалявам.

И той се уплаши и само стои и ме гледа.

Обаче ме вкара в изолатора. Изолаторът е на третия етаж. Аз не можах да спя цяла нощ. Там лампата я държат запалена, а аз не мога да спя на запалена лампа. В изолатора няма легла. Само един гол под. Гола стая, няма нищо вътре. Няма легло, стол, нищо. Само една картина цвете на стената. И аз по фланелка и гащета. Иначе не е студено, има парно, обаче на гол под не се спи.

Иначе бай Манчо дойде. Той е мой човек. Отключи вратата и вика:

— Парашев си тръгна. Ела долу да спиш на дивана.

То посред нощ, Парашев тогава си ходи. И сутрин идва в шест часа.

— Карай, бай Манчо. Ще вземе да порти някой.

— Взemi шинелата.

Взех шинелата му да си постеля.

— Заклучи ме и утре да не забравиш шинелата.

— Нямай грижа. Лека нощ.

— Лека нощ, бай Манчо.

39

Сутринта сядам да закусвам и Парашев само мене дебне. Иначе не вика. Тоя път само говори.

— Който говори, да си вдигне ръката... Хайде бе, нямате ли достойнство! Признат грях е половин грях.

На мене отвътре ми е така и само се сдържам да не превключа. И вдигам ръка. Той вика:

— Какво има?

— Искam още хляб.

А той вика:

— Абе я сядай долу — болест да те изяде!

Той на всички така вика, обаче аз му скочих. Командирите ми се нахвърлиха да ме спрат, за да не стане боят. И ми викат тихо:

— Ари, спокойно. Спокойно, братче. Остави го на нас.

Аз се дърпам, те ме държат. Маси, столове почнаха да се премятат.

И идва директорът. Ние веднага спираме и той ми вика:

— Славчо, ела с мене!

— Няма.

— Ела с мене, иначе ще те накажем.

— Ще ме накажете, ама аз ще избягам! Като сте директор, да не трябва всичко да ви изпълняваме!

— Ела в моя кабинет.

— Обаче като ученик и директор.

— Добре — вика директорът.

— Така ще дойда.

А директорът вика на Парашев:

— След половин час двамата с Бочев при мене.

— Слушам.

И двамата с директора тръгваме към училището. Излизаме от столовата, пресичаме двора, той нищо. Обаче като влезнахме в кабинета, той като ми отвърта един по врата, аз щя да забия нос. Вика:

— Да знаеш друг път как се говори пред учениците с директор. Сядай.

Сядам аз и той вика:

— Гледай сега, искам да се разберем като баща и син. Знаеш, че имам син като тебе.

Аз искам да те уважавам като сина си.

— Него биете ли го така?

— Като заслужава...

- Мене Бочев ми обещава, хващаме се на бас, аз го бия, а после той не, така ли?
- Знам всичко, бай Манчо ми каза.
- Значи той ще ме лъже, а аз ще си трая, така ли?
- Той е учител и трябва да си мълчиш.
- Аз не съм свикнал да си мълча.
- Ще се научиш. Тука ако не се научиш, после животът ще те научи... Нервен си нещо. Резашки ми каза. Ако искаш, ще кажа на сестрата да ти даде хапчета за успокоение.
- Не искам хапчета, добре съм.
- Като си добре, марш три дена в карцера! Знам, че не си виновен, но трябва да те накажа, защото го казах пред учениците в столовата.
- И аз преди да поискам разрешение да си ходя, викам:
- Може ли нещо за четене?
- Директорът извади някаква книга от библиотеката и вика:
- Да видим дали ще я прочетеш. Ще те питам после да ми я разкажеш.
- Взех книгата и викам:
- Другарю директор, разрешете да напусна!

40

Директорът като ми каза за хапчета, аз изстинах, защото веднъж ми дадоха така едни хапчета и ме направиха парцал. Само се влача по двора и не ми пука за нищо. А аз мислех да го щипна и ако ми бутнеха от ония хапчета, направо увисвах.

Аз като бях при директора, не знаех още как ще бягам. Книгата я взех така, мислех да чета. Обаче като влязох в карцера, и разбрах, че съм извадил страшен късмет. Това, че директорът ми даде книгата.

Карцерът е в караулката. Малка стаичка, два на два сигурно. Има едно прозорче — човек през него не може да мине И гол под, и един дюшек на пода. Това е. Карцерът има две врати. Вътрешната е нормална врата, дървена, а външната е една желязна решетка като врата. Вътрешната не я заключват, само на външната слагат катинар. И аз гледам бай Манчо как заключва и къде слага ключа. Остава ключа на едно табло над масата. От решетката като си протегнеш ръката, до ключа да остава още около метър и нещо.

И аз какво правя. Почвам да късам листове от книгата и да си правя фунийки. И после фунийките ги вкарвам една в друга и правя пръчка. От дрехите извадих няколко конеца и я върхах пръчката на няколко места за по-здраво.

И сега чакам пазака да иде да обядва. И става точно както мислех. Бай Манчо отива да обядва, аз отварям вътрешната врата и с тая пръчка от фунийките се пресягам през решетката и смъквам ключа от таблото. Значи, пръчката за малко да се пречупи. Той, ключът, тежък. Аз това не бях предвидил. Отключвам катинара и го щипвам. Излизам навън, обаче не бягам. Вървя спокойно. Ако ме видят отдалече, да не ме познаят. Излизам от портала и свивам към Искъра. И не се обръщам.

Аз не знам кой ме е видял, обаче чувам викове и хукавам. Обръщам се и виждам, че ме гонят Цветан от Хасково и Джипси. Подгониха ме и по едно време почват да ме настигат. Те ме гонят, защото освен командирите друг никой няма ваканция. А мене, ако ме хванат, ваканцията им е вързана в кърпа. За награда. И те ме гонят като луди, защото избягам ли им, ваканция нанай! Аз вече чувствавам, че не мога да тичам, и свивам към реката. Като стигнах брега, и се хвърлих във водата. Януари беше, началото на януари. Там Искърът е широк и дълбок. Разлива се. Водата — лед, замръзвам... Реката беше широка към двайсет метра. Обаче страшен студ. Като излязох на другия бряг, и тръгнах спокойно, не бягам. Ония двамата си говорят и ме сочат. Аз бях в дъщерни работни дрехи, вълнени чорапи и гумени цървули. И отдолу един пуловер. От дрехите ми тече вода и се вдига пара.

Вървах, докато се мръкна. По едно време се чу кучешки лай и видях някакво село. На края на селото имаше плевня. Влязох вътре и се заврях в сеното. Дрехите ми корави — аз чукам по тях. И скърцат. Почнаха да ме болят краката. Ама леко. Не усетих кога съм заспал.

Събудих се много рано. Като се надигнах да ставам, краката не ги усещам. Почнах да ги удриям да се стоплят. Излязох и пак тръгнах. Вървах до обед и близо до един кантон видях шосе. Там имаше табела. Пишеше, че до Кнежа е петнайсет километра. Тръгнах по шосето, по асфалта, Минаваха камни. Мене мз е страх да пътувам на стоп. Като бягам, е така. Като бягам, ми се струва, че всеки ме гледа. Като звяр, се пазиш от хора.

41

И сега какво става с Бени. Тя нали бременна и почва да повръща сутрин. И майка ѝ се досеща. И взима урина, уж за други изследвания, и прави проба. Разбира, че Бени е бре-

менна, и си прави уговорката с един неин познат да свърши работата. У тях в къщи, за шестстотин лева.

И она идва. Били се уговорили с мамето Бени нищо да не разбере. Идва докторът, оная го води в стаята на Бени, а Бени нищо не подозира. Тя си учи уроците.

— Албена — вика майка ѝ, — това е доктор Ушев, приятел на чичо ти Славчо.

— Добър ден.

— Как се чувствувате сега? — пита она. — Гади ли ви се?

— Сутрин по малко. И не мога да стоя права. Вчера на една опашка ми прилоша.

— Лесна работа — вика она. Ама не говори на Бени, ами на майка ѝ. Вика: — Ще сложим една инжекция и ще се оправи. Ако обичате, да легнете.

И Бени ляга, а она ѝ праска една инжекция тука, във вената. Прави ѝ упойка с кеталар, така се казвала инжекцията. И я прави Бени на парцал. Да може да си прави с нея каквото си иска.

— Трябва да полежите малко — вика на Бени. — Довиждане, всичко хубаво.

Обаче като излизат в хола, и она вика на мамето:

— Сега можем да изпусим по една цигара.

И Бени като заспива, те двамата издърпват кушетката на средата на стаята. Она вика:

— Донесете ми два стола от кухнята.

Оная издърпва Бени към края на кушетката, та краката ѝ да висят надолу. После слага двата стола с облегалки от двете страни на кушетката и качва краката на Бени върху облегалките. И сяда на пода между краката ѝ, и така я работи. Така го направил абортът.

42

А аз бягам. Стигнах вече Кнежа. В Кнежа на центъра има едно като площад. Отстрани има магазин. Влезнах вътре и се качих на стълбите. Там имаше парно, беше топло. Залепих се на радиатора и не ми се мърда. Обаче почнах да мириша. От топлото дрехите ми почнаха да миришат. А хората се качват в магазина, той конфекция нещо, и минават край мене. Дрехите се размразяват и миришат на тиня. Имах десет лева. Извадих ги от чорапа, те влажни и намаčkани. Никой няма да ми ги вземе. Оправих ги така с ръка и ги лепнах на радиатора да съхнат. И отгоре от магазина идва един милиционер с жена си и детето, обаче мене ме е страх и слизам. Опитах се да взема парите, не можах. Там останаха, залепени. Излизам и пак тръгвам. И оттам до Червен бряг само пеша. Искях да стигна до София на всяка цена. Не исках да рискувам, иначе можех да намеря мотор или кола някъде. Обаче аз не исках. Трябваше да стигна.

43

Бени нищо не усетила какво са направили с нея. Обаче после като се събужда, майка ѝ до нея.

— Ще закъснея за даскало — вика:

— Нищо, доктор Ушев ще ти даде бележка. Каза три дни да останеш в къщи. Лежи си.

— Защо?

— Така трябва. Да ти мине.

И Бени се досетила, обаче си мълчи. Те с майка ѝ въобще не си проговорили за тая работа. Все едно че нищо не е станало. Все едно че не е имало дете и никой не го е убивал. И Бени остава сама в стаята. И взима едно ножче, чикийка, Цели си вената и се разва. Кръвта направо пръска. Тя не мислела, че така ще пръска. Тя мислела, че бавно ще тече. И се уплашва. Нея много я е страх от кръв. Изпищява и майка ѝ я чува, влиза и като я вижда, само дете не припаднала...

44

На други ден съм в Мездра. Два дни не бях ял. А пък студ, студ! Искам да тичам да се сгрея: — не мога. Не мога въобще да тичам. Краката не ги чувствах въобще. В Мездра като стигнах, влязох в киното, дето е зад гарата. Да се стопля. Там беше художникът, рисуваше реклама. Там топло, аз се топля. Она ме видя, че съм до радиатора, обаче нищо не вика. Рисува си.

И отвън минава един милиционер и ме вижда: Влиза и вика:

— Ти какво правиш тука?

— Аз тука работя.

А пък аз — мръсен, син от студ, мириша, треперя — правя го на луд. И той вика.

— Ела за една справка.

И ме хваща и ме води. Аз не мога да ходя. Едвам-едвам търтя краката. И още пред киното аз като драснах... Иначе не мога да ходя, ама го блъснах и избягах. Скрих се между вагоните, после в един влак. И от влак на влак — не ме видя. Как му избягах, не знам, аз едвам ходя, а му избягах. От страх. Страхувам се, ама винаги чувствавам, че има някакъв шанс. Така е. Аз имам един силен коз, че имам силни крака. Много бягам аз. Тогава она ми стреля. За първи път стреляха по мене. И аз направо откачих. Почнах да тичам. Изля-

зох на шосето за Своге и бягам. Знам, че няма смисъл повече да бягам, обаче бягам. Спрях се, ама съм капнал, не мога да дишам. **И вече ми е все едно. Все едно ми е дали ще стигна до София, или ще ме хванат и ще ме върнат в Падево.**

И почвам да вдигам на колите и камионите. Качи ме един с опел.

— Закъде си, младеж?

— За София — викам.

— Качвай се.

Той ми гледа червения пагон на джоба с двете звезди и дочените дрехи и ме мисли за бригадир. Вика:

— На бригада ли сме?

А мене като ме хвана злобата, и почвам да говоря само истината. Викам:

— Не съм бригадир. Бягам от едно училище. Знаете ли какво е Теуеу?

— Не, не мога да се сетя.

— Техникум за вътрешна украса. — Аз искам да се засмея, ама само ръмжа. Аз два дни не съм говорил. — Лъжа. Това е училище за престъпници. Трудово-възпитателно училище.

Той ме гледа и вика:

— Не ми приличаш на престъпник много.

— Не ви приличам, ама там сме само такива. Като играем мач с някое нормално училище и като вкараме гол, и ония почват да ни викат — „Убийци! У-бий-ци! У-бий-ци!“

Той повече нищо не ме пита. Мълча си. И аз си мълча. Аз умирам за сын. И понеже съм скапан от умора, заспивам.

45

Пред София мъжът ме бута и вика:

— Къде да ви оставя.

— При Докторската градина. Ако може.

— Може.

И слизам от колата. Болките в краката бяха направо адски. Не мога да вървя, залигам. И тръгвам към Бени. Едвам се качвам до техния етаж и звъня. Отваря ми майка ѝ и като ме видя, веднага затвори вратата. Аз пак звъня, тя не отваря. И тогава натискам звънеца и го държа така. И Бени ми отваря. Друг път ми се хвърля, гушка ме, това-онова, сега мълчи. Стои и ме гледа. Облегнала се на вратата и нищо не казва. Аз загревам, че е станало нещо кофти, и викам:

— Какво става с тебе?

— Нищо.

А гледам — едната ѝ ръка бинтована от лакътя надолу.

— Какво е това?

— Нищо.

И само ме гледа. И аз чакам, чакам да ме покани и влизам сам. Майка ѝ се показва и вика:

— Вървете си, иначе ще повикам милиция.

Бени ѝ вика.

— Ако се обадиш, няма да ме видиш повече.

Ние влизаме в нейната стая. Тя сяда, ама направо, като дроб. Аз такава никога не съм я виждал. Викам.

— Кажй сега какво става?

И тя мълча, мълча и накрая вика:

— Те го убиха.. Няма го.

И се разрева. Аз Бени я познавам. Бени да се разреве, това значи, че е толкова кофти, че повече не може. Аз не знам какво е да плача. Аз от шест години не съм плакал. А тогава — какво ми стана — и се разревах. Понеже тя всичко заради мене. Значи, хем рева, хем ми е чудно, че рева, хем ме е срам от Бени, хем ми е хубаво. Чувам се как рева и не мога да повярвам, че това е моят глас. Все едно друг глас. Обаче ми е мъчно. Истински. Хубаво ми е, че ми е мъчно, сега аз не знам, за мене ли ми е мъчно или за Бени, обаче ми е хубаво. Аз не знаех, че на човек като му е мъчно, му е хубаво. И Бени, и тя плаче, и ме прегръща, и ме държи за ушите, и ме целува между очите...



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ СЪВЕТСКИЯ ФИЛМ „МИМИНО“
НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА СЦЕНИ ОТ ФИЛМИТЕ
„ЕЛИЗА, ЖИВОТ МОЙ“ (ИСПАНИЯ)
И „ПОЗОВИ МЕ В ДАЛЕЧНИТЕ ПРОСТОРИ СВЕТЛИ“ (СССР)